

***LA TRANSCRIPCIÓN PARA BANDA DE LA OBRA DE MANUEL DE FALLA
(1876-1946): JOAN LAMOTE (1872-1949), RICARDO VILLA (1877-1935) Y
EMILIO VEGA (1877-1943)***

Tesis Doctoral presentada por

JUAN ANTONIO GARCÍA MESAS

Realizada bajo la dirección del Dr. FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ

y la Dra. GLORIA A. RODRÍGUEZ LORENZO



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO
GRANADA, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Antonio García Mesas
ISBN: 978-84-9163-859-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51134>

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera reservar este lugar preferente para una de las personas que más me han ayudado, animado y exigido por igual a presentar un trabajo tan ilusionante como este, incluso a concretar la línea de investigación de manera inflexible sobre las muchas derivas a las que la inercia y la inexperiencia me han sometido durante estos años de investigación. El Dr. Francisco Giménez Rodríguez director de mi Tesis, ha tenido la suficiente paciencia conmigo, como para ganarse este lugar preeminente en mi trabajo al cual le dedico con sumo gusto y por merecidos méritos, como profesor de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Aunque incorporada más tarde, también agradezco muy de corazón la inestimable ayuda que me ha proporcionado la codirectora de mi trabajo, la Dra. Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo profesora de Musicología de la Universidad de Oviedo, por las numerosas aportaciones y mejoras que me ha proporcionado, consejos, sugerencias, etc., haciendo gala de una enorme paciencia.

Hoy estoy aquí gracias a la ayuda que me suministraron anteriormente los directores de mi TFM, enfocado también hacia el tema que me apasiona y que no es otro que la transcripción y el resultado puesto al servicio de las bandas de música: el Dr. Joaquín López González, profesor de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada y la Dra. Isabel Ayala Herrera, profesora titular de la Universidad del área de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de Jaén. Gracias a ellos entendí el camino correcto de la investigación y la forma de plasmarlo en el papel, porque mi formación inicial comenzaba desde la música práctica.

La parte relativa a la consulta de archivos bien merece una dedicación especial, pues es de agradecer la predisposición que tienen la mayoría de archivos y del personal que los atiende para ayudarnos en esta difícil tarea de la investigación. El archivo con el que más directamente he estado relacionado durante estos años ha sido sin duda, el Archivo Manuel de Falla de Granada, y más concretamente con la bibliotecaria Concha Chinchilla, quien merece todos los elogios por su predisposición permanente a ayudar muy a pesar del exceso de trabajo que a veces sufre, y a la Gerente D^a Elena García de Paredes de Falla por su simpatía y por su implicación en mi trabajo de investigación, que ha seguido con entusiasmo desde el comienzo del mismo.

Otro archivo que ha ganado el calificativo de excepcional, ha sido el Departamento de Archivos de Documentación General de L'Auditori de Barcelona, Victòria Dels Àngels Pérez al frente, quien siempre ha tenido tiempo para atender mis múltiples consultas. Siendo ecuánime también debo agradecerle su colaboración al máximo responsable como Director Técnico de la Banda Municipal de Barcelona, D. Joan Xicola, pues gracias a él he podido completar la parte relacionada con esta agrupación.

El heredero y administrador de la Obra de Joan Lamote de Grignon, David Craven-Bartle Lamote de Grignon, siempre estuvo dispuesto a colaborar con el proyecto, y de hecho su ayuda ha sido crucial para la resolución de la Tesis. Vaya desde aquí mi más sincero agradecimiento. El hecho de contar solo con autorización para el acceso y estudio personal de las partituras, nos condiciona sobremanera el trabajo al tener que editar cada ejemplo, así como la primera página de cada transcripción que son de edición propia.

Al actual director de la Banda Municipal de Madrid Rafael Sanz-Espert por su ayuda personal para el acceso al estudio de las transcripciones de Ricardo Villa, dada la imposición de tener que revisar personalmente la documentación en el propio archivo. Sin su colaboración habría sido imposible completar este importante apartado transcriptorio. Del mismo modo que en el anterior archivo, nuestra autorización afecta solo al estudio y análisis de las obras, de manera que debemos editar nuestros ejemplos así como la primera página de cada transcripción de Ricardo Villa.

La Unidad de Música de la Guardia Real también requiere su apartado de agradecimientos personificados en el Brigada Antonio Osca Segovia, encargado del archivo de la mencionada Banda. Su colaboración ha sido muy importante, aunque a veces hubiese deseado mayor implicación para quien reside a varios cientos de kilómetros de la capital de España. Quiero agradecer también al máximo responsable de la Unidad, al ahora coronel Enrique Blasco por autorizar el acceso a los materiales de Emilio Vega. Al igual que los dos archivos anteriores, debemos hacer constar la necesidad de tener que editar los ejemplos utilizados en este trabajo, así como la primera página de las transcripciones de Emilio Vega.

Los Archivos Generales Militares de Segovia, Madrid, Ávila y Guadalajara han recibido peticiones infructuosas sobre información del expediente personal de Emilio Vega, que por desgracia fue eliminado consecuencia de la contienda civil, pero vaya por

delante mi agradecimiento a los diferentes responsables de cada uno de los archivos mencionados, por su predisposición a colaborar en el proyecto.

Por último, y no menos importantes, lo ocupan mi familia, sin la cual estoy seguro de que no habría podido terminar este ambicioso proyecto: mi mujer Inma y mis hijos Tania y Christian, a quienes les dedico todas estas horas resumidas ahora en esta tesis.

*A mi mujer Inma,
y a mis hijos, Tania y Christian*

ÍNDICE GENERAL

<i>Agradecimientos</i>	2
<i>Dedicatoria</i>	5
<i>Resumen</i>	8
<i>Abstract</i>	8
<i>Relación de siglas empleadas</i>	10
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. <i>Estado de la cuestión: estudios sobre transcripciones para banda de la música de Manuel de Falla</i>	12
1.2. <i>Objetivos y fuentes</i>	15
1.3. <i>Metodologías</i>	17
1.4. <i>Hipótesis</i>	19
2. RICARDO VILLA GONZÁLEZ (1877-1935) DIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID	
2.1. <i>Ricardo Villa y la Banda Municipal de Madrid</i>	20
2.1.1. <i>Creación de la Banda Municipal de Madrid (1909)</i>	21
2.1.2. <i>Reglamento de régimen interior</i>	25
2.1.3. <i>Particularidades de la plantilla</i>	27
2.1.4. <i>Primeros programas públicos</i>	31
2.2. <i>Relación con Manuel de Falla</i>	37
2.3. <i>Las transcripciones de Ricardo Villa para la BMM</i>	50
2.3.1. <i>La Vida Breve (1919)</i>	50
2.3.1.1. <i>Partes de transcripción</i>	51
2.3.1.2. <i>Número 1. Danse</i>	51
2.3.1.3. <i>Número 2. Intermede</i>	61
2.3.1.4. <i>Número 3. Danse</i>	67
2.3.1.5. <i>Traslaciones directas, indirectas o variadas</i>	80
2.3.2. <i>El Sombrero de Tres Picos (1927)</i>	83
2.3.2.1. <i>Partes de transcripción</i>	85
2.3.2.2. <i>Traslaciones directas, indirectas o variadas</i>	108
2.3.3. <i>El Amor Brujo (1928)</i>	111
2.3.3.1. <i>Partes de transcripción</i>	114
2.3.3.2. <i>Traslaciones directas, indirectas o variadas</i>	160
2.3.4. <i>Principales pautas de transcripción empleadas por Ricardo Villa</i>	163
2.4. <i>Recepción de las transcripciones</i>	166
3. JOAN LAMOTE DE GRIGNON (1872-1949) DIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA	
3.1. <i>Joan Lamote y la Banda Municipal de Barcelona</i>	173
3.1.1. <i>La nueva plantilla de la BMB</i>	176

3.1.2. <i>La concepción de Lamote sobre la función del director a través del reglamento de régimen interior</i>	181
3.1.3. <i>La importancia de las transcripciones de la BMB y su difusión</i>	188
3.2. <i>Relación personal con Manuel de Falla</i>	202
3.3. <i>Las transcripciones de Joan Lamote para la BMB</i>	224
3.3.1. <i>El Amor Brujo (1926)</i>	225
3.3.1.1. <i>Partes de transcripción</i>	227
3.3.1.2. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	276
3.3.2. <i>Noches en los Jardines de España (1927)</i>	279
3.3.2.1. <i>Peculiaridades de la orquestación</i>	283
3.3.2.2. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	310
3.3.3. <i>El Sombrero de Tres Picos (1937)</i>	313
3.3.3.1. <i>Partes de transcripción</i>	315
3.3.3.2. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	345
3.3.4. <i>Nana y Jota. Siete Canciones Populares Españolas (1927)</i>	348
3.3.4.1. <i>Plantilla para la Nana</i>	349
3.3.4.2. <i>Partes de transcripción</i>	350
3.3.4.3. <i>Plantilla para la Jota</i>	353
3.3.5. <i>Principales pautas de transcripción empleadas por Joan Lamote</i>	373
3.4. <i>Recepción de las transcripciones</i>	375
4. EMILIO VEGA MANZANO (1877-1943) DIRECTOR DE LA BANDA DE ALABARDEROS	
4.1. <i>Emilio Vega Manzano y la Banda de Alabarderos</i>	386
4.1.1. <i>Primera etapa en la Banda Municipal de Valencia (1907-1911)</i>	387
4.1.2. <i>Etapa al frente de la Banda de Alabarderos de Alfonso XIII</i>	390
4.1.3. <i>De Banda de Alabarderos a Banda Republicana (1931)</i>	396
4.2. <i>Transcripciones de Emilio Vega para la Banda de Alabarderos</i>	399
4.2.1. <i>El Sombrero de Tres Picos (1926-29)</i>	400
4.2.1.1. <i>Partes de transcripción</i>	401
4.2.1.2. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	418
4.2.1.3. <i>Danza final</i>	421
4.2.1.4. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	438
4.2.2. <i>El Amor Brujo (1933)</i>	441
4.2.2.1. <i>Partes de transcripción</i>	442
4.2.2.2. <i>Traslaciones directas e indirectas o variadas</i>	460
4.2.3. <i>Principales pautas de transcripción empleadas por Emilio Vega</i>	462
4.3. <i>Recepción de las transcripciones</i>	464
5. <i>Valoraciones sobre las transcripciones de la obra de Falla</i>	478

6. CONCLUSIONES	480
ANEXOS	491
Tabla 1.- Epistolario Falla-Villa	491
- Epistolario Falla- Lamote	507
Tabla 2.- Relación fotográfica. BMM	563
- BMB	568
- Banda de Alabarderos	575
Tabla 3.- Edición de partituras. BMM	580
- BMB	583
- Banda de alabarderos	588
BIBLIOGRAFÍA	590

Resumen

Desde el s. XIX, la principal labor de las bandas de música españolas ha sido trasladar el repertorio lírico y sinfónico interpretado en los teatros y las salas de concierto, a los espacios públicos de las ciudades y pueblos del país, especialmente a partir del auge que experimentaron en el s. XX. Desde este punto de vista, las transcripciones se convirtieron en una herramienta fundamental para la difusión del repertorio. En esta tesis, se estudia cómo se realizó la traslación de algunas de las obras más relevantes de Manuel de Falla, desde el análisis de los procedimientos empleados por los directores de tres de las bandas más importantes del país al inicio de siglo: Joan Lamote (Banda Municipal de Barcelona), Ricardo Villa (Banda Municipal de Madrid) y Emilio Vega Manzano (Banda de Alabarderos).

Abstract

Since the s. In the 19th century, the main work of Spanish bands has been to translate the lyrical and symphonic repertoire performed in theaters and concert halls, to the public spaces of the cities and towns of the country, especially after the boom experienced in the s. XX. From this point of view, the transcriptions became a fundamental tool for the dissemination of the repertoire. This thesis examines how some of Manuel de Falla's most relevant works were translated, from the analysis of the procedures used by the directors of three of the country's most important bands at the beginning of the century: Joan Lamote (Banda Municipal de Barcelona), Ricardo Villa (Banda Municipal de Madrid) and Emilio Vega Manzano (Banda de Alabarderos).

Relación de siglas empleadas

BMM	Banda Municipal de Madrid
BMB	Banda Municipal de Barcelona
BAB	Banda de Alabarderos
BRP	Banda Republicana
AMF	Archivo Manuel de Falla
ABMM	Archivo Banda Municipal de Madrid
ABMB	Archivo Banda Municipal de Barcelona
ABGR	Archivo Banda Guardia Real

1. Introducción

Adentrarse en el mundo de las bandas de música españolas, es profundizar en la cultura popular, en las necesidades que demandaban, y en las instituciones que aparecen para satisfacerlas. Se trata de culturizar desde otras dimensiones y fomentar la educación musical desde otros parámetros, sirviendo de intermediarios entre la élite social de las grandes salas de conciertos y el pueblo llano, todo ello sirvió para forjar la personalidad incuestionable de las bandas de música a lo largo de nuestra historia.

Por otra parte, el hecho de poder acercarnos a la figura de Manuel de Falla, considerado como uno de los más importantes embajadores del arte musical español y de su folklore, cuya figura es equiparable a la de los mejores compositores modernos de la Europa del siglo XX, nos hace comprender la importancia que su música alcanza y que se ve aumentada significativamente por la inclusión de sus obras en el repertorio de las bandas más importantes de España, por lo que el estudio de las transcripciones de sus obras y su recepción, nos parece imprescindible para conocer la verdadera dimensión de esta difusión.

En el ámbito de las bandas, las tres entidades musicales más significativas del primer cuarto del siglo XX en España fueron sin duda, la Banda Municipal de Barcelona, la Banda Municipal de Madrid y la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, con cuyos directores (a excepción de la última), Manuel de Falla mantuvo una importante relación de amistad forjada a través de la abundante correspondencia existente, y ampliada por las numerosas actividades conjuntamente realizadas, así como por las invitaciones que recibió de ambos directores para participar en diferentes audiciones de sus respectivas bandas de música.

Falla pensaba e instrumentaba para orquesta sinfónica en los ejemplos estudiados en este trabajo, a excepción de la instrumentación de la *Nana* y la *Jota* de las *Siete Canciones Populares Españolas*, cuyas diferencias instrumentales respecto a la banda son evidentes, por ello la música necesita un procedimiento de cambio de orgánico, capaz de traducir en esencia la música escrita en un medio original a otro diferente, tratando de que los roles atribuidos a instrumentos propios de la orquesta, puedan asignarse a otro distinto sin que pierdan demasiado su función original. A este procedimiento se le denomina transcripción, y consiste en acomodar —mediante criterios de conocimientos organológicos—, las distintas combinaciones tímbricas que

representen los procesos creativos originales o iniciales, para pasar de un plano original a otro diferente, con la premisa intrínseca de afectar lo menos posible a la obra original.

La banda es una entidad musical que engloba a una formación concreta de instrumentos de viento y percusión, que aún no está normalizada y que por tanto se crean modelos diferentes no necesariamente basados en modelos anteriores. Adentrarse en este estudio supone un reto por cuanto obliga a valorar lo anteriormente realizado usado como dogma, y también por lo insólito del instrumental elegido para las formaciones comentadas, que obligan a sus directores a crear nuevas combinaciones — coincidentes o no— con las tradicionales, y que creemos nos sirven como modelos de uso posterior.

Conocer y valorar los procedimientos utilizados por Joan Lamote, director de la Banda Municipal de Barcelona, Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid, y Emilio Vega como director de la Real Banda del Cuerpo de Alabarderos, en la realización de las transcripciones para sus respectivas formaciones, constituye la esencia de este trabajo centrado en el estudio de las transcripciones de la música de Falla y su posterior recepción pública, analizando detenidamente los procesos de «traducción¹» instrumental utilizados en estas transcripciones.

El acceso a los manuscritos de las transcripciones de las tres bandas seleccionadas, nos permite solo el estudio de los mismos, contando con la imposibilidad de reproducirlos públicamente como habría sido nuestro deseo. Al final de este trabajo hemos editado tan solo la primera página de cada una de las transcripciones para que pueda verse la instrumentación y la plantilla, pero no se nos permite la publicación de las obras. Por último, indicar que las transcripciones se encuentran depositadas en los archivos de cada una de las bandas estudiadas.

¹ Joan Lamote llama de esta forma a las transcripciones.

1.1. Estado de la cuestión: estudios sobre transcripciones para banda de la música de Manuel de Falla

A pesar de que «las bandas de música, su desarrollo y evolución²» estén todavía en un nivel de investigación considerablemente bajo, nosotros proponemos utilizar una línea de investigación aún menos transitada, pues nos movemos en unos parámetros de estudio relativos a los procedimientos transcriptivos, seguidos por tres de los más significativos directores de las tres mejores bandas de música profesionales de la España del primer cuarto del siglo XX: La Banda Municipal de Barcelona (BMB), la Banda Municipal de Madrid (BMM), y la Real Banda de Alabarderos (RBA), cuyos ejemplares directores sentaron las bases sobre la manera de realizar las transcripciones sinfónicas para banda.

En Europa y Estados Unidos, «la investigación bandística está bastante arraigada y sistematizada con un número elevado de tesis doctorales, diccionarios³», mientras que, en nuestro país, todavía nos encontramos en un punto en el que la investigación musicológica relacionada con las bandas, tiene mucho camino por recorrer. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* puede llevarnos hacia una primera idea general de la definición de banda⁴, en el que apreciamos la evolución como premisa fundamental de su existencia. En el apartado militar existe el impresionante trabajo realizado por Fernández de Latorre titulado *Historia de la música militar en España*⁵, en el que detalla importante información sobre el desarrollo y evolución, de las formaciones musicales militares españolas, siendo el único trabajo monográfico al respecto.

Realmente el resurgimiento de las bandas españolas, data desde mediados del siglo XIX, que es cuando comienzan a formarse progresivamente bandas de música civiles, dependientes en su mayoría de los Ayuntamientos. Este tema precisa ser

² RODRIGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *Los Conciertos Populares de la Banda Municipal de Madrid. (1909-1931)*. Musicología global. Musicología local. Pág. 1172. Javier Marín López (coord.). Madrid, SEdeM, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3.

³ AYALA HERRERA, Isabel. *Música y Municipio: Marco normativo y administración de las Bandas Civiles en España. (1931-1936). Estudio de la provincia de Jaén*. Volumen I. Pág. 12. Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Antonio Martín Moreno. 2013. Universidad de Granada.

⁴ ADAM FERRERO, Bernardo. «Bandas: Conjunto o agrupación de instrumentos aerófonos (viento-madera, viento-metal), membranófonos e idiófonos (percusión)». CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid ICCMU 1999. Pág. 133.

⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la Música Militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. R. 2000.

investigado con profundidad, por no disponer de un estudio equivalente al mencionado trabajo de Fernández de Latorre, en el ámbito civil.

Últimamente encontramos estudios relacionados principalmente, con la historia y evolución de determinadas bandas de música o de sus directores, que aportan interesante información referente a la historia del pasado de las ciudades y pueblos de España⁶, o también referidas a ensalzar la imagen personal de algunos directores⁷. Los trabajos de investigación de Tesis Doctorales relacionados con bandas, se acercan a diversos campos de la investigación, entre los que se encuentran los que profundizan en las diferentes figuras de directores que marcaron el futuro de las bandas, como la Banda Municipal de Valencia⁸, la Municipal de Barcelona⁹, Albacete¹⁰ o algunas otras¹¹. La importancia del trabajo realizado por Fernández de Latorre supone un adelanto muy significativo en el ámbito de la música militar, pero sin embargo deja campos necesitados de una investigación algo más profunda y detallada, por ello aparecen trabajos de Tesis Doctoral referidos a la Real Banda de Alabarderos¹² y sus repertorios¹³,

⁶ LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Isidoro. *La Banda Municipal de Música de Jaén*. Jaén. Ayuntamiento de Jaén. Concejalía de Cultura y Turismo. Jaén. 2000.

MORENO MARTÍN, Norberto Francisco. *El Sonido de la Vida. Banda Municipal de Música de Soria*. Excma. Diputación provincial de Soria. Excmo. Ayuntamiento de Soria. 2007.

DONAIRES CABALLERO, José L. *25 años en la tradición musical de Martos*. Edit. Agrupación Musical «Maestro Soler». Ayuntamiento de Martos. 2005.

ANDRADE MALDÉ, J. *La Banda Municipal de La Coruña, y la vida musical de la ciudad*. La Coruña. Ayuntamiento de La Coruña. 1998.

CONSTANTE LLUCH, J. R. *Les Bandes de Música de Benicarló*. Benicarló. Alambor. 2001.

GASCÓ SIDRO, A. *La Banda Municipal de Castelló. 1925-2000. Notas para su Historia*. Castelló, Ajuntament, 2000.

LÓPEZ ANDRADA, R. *Historia de la banda de música de Benimodo*. Benimodo. Ajuntament de Benimodo. 1999.

CORRAL CERVERA, A. «*La Artística*», *banda de música de Chiva*. Chiva. Sociedad Musical La Artística, 1984.

⁷ ARIZA MOMBLANT, Antonio. *Alfredo Martos: El Maestro*. Librería entre libros. 2013.

⁸ ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia. Universidad de Valencia. 2003.

⁹ ALMACELLAS DÍEZ, Josep Maria. *Banda Municipal de Barcelona 1886-1944. Del Carrer a la Sala de Concerts*. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. 2006.

¹⁰ SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La Banda Municipal de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. Tesis Doctoral, Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca, 2008.

¹¹ MUÑOZ VELAZQUEZ, David. *La banda de música de Toro (1875-2002)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo. 2017.

VIDAL PEREIRA, José Ramón. *La Banda Municipal de Música de Mieres*. Tesis dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo. 2016.

CANCELAL MONTE, Beatriz. *La Banda Municipal de música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis dirigida por la Dra. María Sanhuesa Fonseca. Universidad de Oviedo. 2015.

¹² SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del estado*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología. Madrid. 2015.

que nos aproximan a una óptica detallada de actividades y acontecimientos históricos que marcaron el transcurrir de esta formidable banda de música, así como el trabajo y posterior publicación sobre la historia de la Banda Municipal de Madrid¹⁴, y otros que vienen a ampliarla complementando el horizonte¹⁵ con la aproximación al entorno social que les rodeaba¹⁶. La investigación sobre procedimientos de estudio y análisis nos lleva a valorar la música de cámara en la transcripción para banda en un acertado estudio realizado por Isabel Ayala a través del minueto de la sinfonía número 100 de Haydn¹⁷.

Todos los trabajos se dirigen en una línea concreta que soslaya uno de los aspectos más importantes del quehacer cotidiano de los directores de las bandas, y que no era otro que la obligación que se contemplaba específicamente en muchos de los estatutos que les sostenían, de transcribir obras de cualquier estilo —preferentemente el sinfónico—, de la orquesta (del que era originario) a las plantillas de cada una de sus respectivas bandas. Este tipo de enfoque lo encontramos en el trabajo de fin de máster titulado *La Transcripción y la Instrumentación para Banda de Música. Hacia un Paradigma: Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943)*¹⁸ y en parte de la tesis de Astruells en donde aborda «algunas características estéticas y estilísticas de diversas composiciones o transcripciones de los directores que han estado al frente de la Banda Municipal de Valencia¹⁹».

Este trabajo de investigación viene, por tanto, a profundizar en los procedimientos de transcripción para banda de las obras de Manuel de Falla, desde el prisma de cada una de las bandas implicadas puesto que cada una de ellas tenía una plantilla concreta que atendía a los distintos criterios de organización y combinación instrumental que sus directores emplearon.

¹³ RODRIGUEZ LORENZO, Gloria. *Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión* (1886-1931). Ruperto Chapí: nuevas perspectivas/ coord. Por Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López. Vol. 2, 2012, ISBN 978-84-482-5799-6, págs.167-189.

¹⁴ GENOVÉS PITAR, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid, La Librería, 2009.

¹⁵ RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria A. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López (coord.). Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1171-1192. ISBN 978-84-86878-31-3.

¹⁶ SOBRINO, Ramón. *Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid*. En *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005.

¹⁷ AYALA HERRERA, Isabel M.^a, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía n.º 100 “Militar” por Mariano San Miguel (1879 -1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º. 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

¹⁸ GARCÍA MESAS, Juan Antonio. *Trabajo fin de máster. La transcripción y la instrumentación para banda de música. Hacia un paradigma: Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943)*. Granada. UGR febrero de 2012.

¹⁹ (Opus Cit). ASTRUCELLS MORENO, Salvador. Capítulo IV. Pág. 359-474.

1.2. Objetivos y fuentes

- Localizar las transcripciones para banda de las obras de Manuel de Falla, realizadas por Joan Lamote de Grignon, Ricardo Villa González y Emilio Vega Manzano.
- Profundizar en el estudio de los procesos de transcripción utilizados por los tres maestros en las obras de Manuel de Falla.
- Estudiar la recepción y dimensión socializadora de estas transcripciones.

Fuentes

Las fuentes consultadas para la elaboración de esta tesis, han sido localizadas fundamentalmente en las hemerotecas de Madrid y Barcelona y la Nacional, donde hemos establecido una aproximación importante a cada uno de los momentos históricos en los que situarnos a través de la consulta de datos de prensa. Este recurso ha resultado muy apropiado para situarnos en el contexto histórico, así como la revisión de las revistas musicales especializadas y editadas en las principales capitales españolas. Los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia han permitido acceder a tratados y métodos de todo tipo, como fuentes en los que hemos encontrado valiosa información sobre detalles referidos a procesos de transcripción de orquesta a banda. La consulta de tratados en la Biblioteca Nacional merece ser destacada por haberse convertido en la fuente más importante y recurrida para la elaboración de la base de este trabajo. Los métodos, tratados y cuadernos de composición, instrumentación, o análisis individuales referidos a diferentes instrumentos, han supuesto el punto de partida para sustentar la puesta en marcha de la presente tesis. Tratados como el de Dureau²⁰ que sirvieron como base para emular plantillas tan importantes como la BMM o la BMB, además de las directrices sobre criterios de transcripción instrumental, Gevaert²¹ cuyo tratado nos ha proporcionado numerosa e interesante información, o Eslava²², Pedrell²³ etc., han sido fundamentales en nuestro estudio.

²⁰ DUREAU, T.H. *Curso teórico práctico de instrumentación y orquestación para uso de las agrupaciones musicales (Bandas y Fanfaras)*. Traducción de Francisco Esbrí. Alphonse Leduc. Ediciones musicales. París. [Copyright 1905 by Leduc. P. Brertrand etc. Cia].

²¹ GEVAERT, M. F. A. *Tratado General de Instrumentación*. Traducción al castellano de José Parada Y Barreto. Editor. B. Eslava. Madrid. 1868.

²² ESLAVA, Hilarión. *De la Instrumentación*. Tratado cuarto. Madrid. 1870.

Los archivos de las bandas estudiadas han sido fundamentales y determinantes para el análisis de cada una de las transcripciones, así como el archivo personal de la familia Lamote, que siempre ha mostrado su buena disposición. Los archivos fotográficos relacionados con los Ayuntamientos de Madrid y Barcelona han servido para valorar la aceptación social que las bandas tuvieron en su día y la imagen que de ellas se tenía. La visualización de las publicaciones relativas a las formaciones comentadas, así como sus estatutos de régimen interno, constituyen una fuente imprescindible para conocer ciertos aspectos internos de funcionamiento de las formaciones, que de otra forma escaparían a nuestra ponderación. Recurrir por tanto a las fuentes primarias constituye para nosotros una obligación desde el comienzo de nuestro estudio para entender la idiosincrasia individual de las tres bandas elegidas, así como las relaciones que éstas tenían con los círculos de aficionados. Por eso hemos consultado Tesis Doctorales, artículos relacionados con la vida y obra de las bandas, directores o incluso del protagonista de nuestro trabajo; Manuel de Falla. La consulta al Archivo Manuel de Falla de Granada ha sido constante en lo referente a la correspondencia entre Falla con Joan Lamote y Ricardo Villa, así como también para otros datos relativos a las transcripciones de esas obras.

1.3. Metodología

La metodología utilizada en esa Tesis ha sido fundamentalmente comparativa, pues resulta necesario contrastar constantemente los ejemplos musicales entre obra original y transcripción, observando los procedimientos de translación en cada caso. Una primera aproximación valora la instrumentación en origen estudiando los recursos utilizados por cada responsable, situando cada uno de los ejemplos a la vista, para después aportar a través de la edición propia, el resultado elegido también mediante ejemplos contrastados. Este mismo procedimiento se sigue con cada uno de los directores propuestos y en cada obra seleccionada, para después establecer comparaciones entre ellos. Un dato a tener en cuenta es el conocimiento respecto a la reiteración en el uso de las translaciones, para comprender la preferencia de los transcritores en cada caso concreto y en cada obra, pues, aunque la proliferación de hechos parezca constante, puede sufrir algunas alteraciones en los procesos

²³ PEDRELL, Felipe, *Diccionario Técnico de la Música*. Imprenta de Víctor Berdós, Editor. Barcelona. 1894.

dependiendo de determinadas situaciones como, participación simultánea de un número concreto de instrumentos que pueden contribuir a un nivel de sostenimiento de masa sonora, que hará que el uso de esas determinadas traslaciones mantenga o modifique los parámetros establecidos. Al no contar con estudios anteriores que sirvan como referencia, hemos optado por establecer nuestro propio sistema consistente en comparar momentos puntuales de traslación entre original y resultado definitivo, valorando los instrumentos intervinientes en cada uno de estos procesos, tratando de entender los motivos en los cuales se basaron para la utilización de determinadas combinaciones tímbricas en detrimento de otras tantas posibilidades. De ahí destacamos la importancia de las plantillas de cada una de las bandas estudiadas, que influirán de manera notable en el desarrollo final de estos procesos transcriptivos, por eso se realizan comparaciones de tipo estandarizado que suponen aceptar unas reglas absolutamente diferentes dependiendo de las situaciones y de las posibilidades instrumentales de cada banda.

Al carecer de una metodología sobre este tipo de estudios, hemos establecido nuestro propio sistema de análisis consistente en establecer una distinción, entre aquellos traslados de instrumentos coincidentes en la orquesta y en la banda, que denominamos *traslaciones directas*, por cuanto que no les afecta ninguna modificación, y aquellos otros traslados de instrumentos que, o bien habiendo coincidentes en la banda o sin haberlos, transcriben en otro diferente. Conociendo aproximaciones numeradas de los hechos transcritos, podemos establecer una correspondencia entre los criterios utilizados y estudiar las reiteraciones de los mismos. Conociendo tanto la tendencia de las *traslaciones directas* como las *indirectas*, podremos conocer la cantidad aproximada de repeticiones de uso que no sufren modificación en la traslación (para las primeras), y las que la sufren y en qué medida aproximada las realizan (para las segundas), valorando los instrumentos que las reciben, pues resulta tremendamente complejo determinar unos límites perfectos sobre el entramado lineal de la música que sirva como acotación invariable. Por ello la referencia en estos estudios, valora solo la tendencia de cada uno de los maestros por las preferencias instrumentales, y no la totalidad detectada en los procesos de las traslaciones.

Para estructurar la tesis se ha adoptado un criterio cronológico que nos permita estudiar la progresiva introducción de las obras de Falla en las distintas bandas.

No nos ha sido posible encontrar ninguna grabación de la BMM ni de la BMB de las transcripciones sobre la música de Manuel de Falla, según informa *Unión Radio*, porque no ha quedado material anterior a la contienda civil, además de que no existía la

conciencia de guardar los archivos sonoros pensando en el futuro como se hace en la actualidad, y también por la falta de medios apropiados para ello.

1.4. Hipótesis

Nuestra hipótesis de partida nos lleva a pensar que las transcripciones para banda de las obras de Falla adquieren gran relevancia por el compositor y los transcriptores, que son a su vez directores de las bandas más significativas del país.

Por otra parte, creemos que los transcriptores se basaban en los tratados de la época para aplicar los procedimientos de transcripción en las bandas de las que eran responsables.

Pensamos que Falla como compositor, perteneciente a otros estadios musicales, y vinculado con teatros y orquestas concretas, no conoció que su música se transcribía para banda y mucho menos que pudiera llegar a escucharlas.

Pensamos que las recepciones públicas de aquellas transcripciones, pasaron desapercibidas para los estamentos sociales asiduos a los conciertos sinfónicos, y necesitamos estudiarlas para comprender la importancia que tuvieron esas transcripciones.

Las plantillas de la BMM y la BMB guardan bastante relación entre ellas, y pensamos que pueden haberse basado en algún tratado común para constituir las.

2.- RICARDO VILLA GONZÁLEZ (1877-1935) DIRECTOR BANDA MUNICIPAL DE MADRID

2.1. RICARDO VILLA GONZÁLEZ Y LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID

Ricardo Villa nació en Madrid en 1877 y murió también en Madrid en 1935, pertenecía por tanto a la generación de Manuel de Falla. Estudió violín, y composición obteniendo el premio en el Conservatorio madrileño en esta última especialidad en 1898, y como violinista entró a formar parte en la orquesta del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos de Madrid, donde conoció las batutas europeas más importantes que visitaron la España del momento. Durante los últimos años del siglo XIX, Villa dirigió conciertos y óperas por Europa, y en mayo de 1902 dirigió el concierto inaugural en el que estrenó su poema sinfónico titulado, *La visión de San Martín*, «basado en un poema de Núñez de Arce, con el que mostraba su asimilación al wagnerismo desde una óptica nacional²⁴». Entre 1906 y 1912 fue uno de los directores de orquesta asiduos del Teatro Real con la empresa de Calleja y Boceta, y desde 1920 hasta el cierre del edificio. Pero, además, desde la creación de la Banda Municipal de Madrid en 1909, también ocupó el pódium como director hasta su fallecimiento acaecido en 1935.



Ilustración 1. Ricardo Villa González²⁵

²⁴ CASARES RODICIO, Emilio. Villa, Ricardo. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Vol II. Pág. 972. ICCMU 2003.

²⁵ Foto de portada. *RITMO. Revista musical ilustrada*. Madrid, 15 de noviembre de 1929. Pág. 1.

2.1.1. Creación de la Banda Municipal de Madrid (1909)

El hecho de que el Ayuntamiento de Madrid tomara la decisión de acometer el proyecto de creación de una Banda Municipal en 1909, se encuentra en varias tentativas anteriores, que van desde el proyecto fallido presentado por el marqués de Pontejos en 1856, corregidor de la villa y corte, hasta otro igualmente fallido presentado por el marqués de Altavilla en 1905, concejal del ayuntamiento y propietario del periódico *El Resumen*²⁶. Hasta que por fin en 1908 el alcalde de la ciudad el Conde de Peñalver, propone ante el pleno municipal la creación de la mencionada formación musical. La primera y más importante concreción viene determinada por la elección de un director de prestigio y preparado para dirigir «una cosa grande». «Para la «cosa grande» que se quería hacer, para la realización del artístico ensueño concebido, no podía pensarse más que en maestros de la talla de los que dirigen la orquesta del Real²⁷». La comisión creada al efecto se fijó en dos directores, uno era Fernández Arbós y otro Ricardo Villa. La comisión se decidió definitivamente por el segundo habida cuenta de las numerosas ausencias que el maestro Arbós tenía por compromisos artísticos fuera de España.

Pero la esencia misma del germen generador, se estableció a través de la creación de la comisión a la que nos referimos, es decir, la «Comisión especial para la creación de una Banda Municipal de Música» cuya fecha de apertura del libro de actas fue en Madrid a 3 de enero de 1909. La primera sesión se celebró dos días después, y el acta inaugural redactado en la misma queda como sigue:

“Acta de la sesión celebrada por la Comisión especial para entender en la creación de una Banda Municipal”.

Acta de la celebrada para la constitución de la misma en la 1ª Casa Consistorial el día 5 de enero de 1909 [...].

Asintiendo la Comisión a las manifestaciones del S. Alcalde y entendiendo que la base esencial para la organización de la Banda era la designación de los directores que la habían de ponerse al frente de la misma, se discutió si había de adoptarse para el nombramiento el procedimiento de oposición, concurso o libre elección y después de amplio examen de los mismos, teniendo en cuenta la gran pérdida de tiempo que supone la ejecución de cualquiera de las dos primeras y

²⁶ GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid, (1909-2009)*. Madrid, ediciones La Librería. 2009. Pág. 57.

²⁷ (Sin firma). *El Imparcial*. Madrid, lunes 31 de mayo de 1909. Pág. 1.

el propio tiempo que las grandes entidades musicales, como la Filarmónica de Berlín, la Ópera de París, el Teatro Real de Madrid etc., etc., nunca acuden a dichos procedimientos, sino que eligen a aquellos profesores que por su historia artística y grandes mentes profesionales, les suponen una garantía para la gestión que se les encomienda, resolvió adoptar el procedimiento de la libre elección y encontrando que reúnen todas las condiciones que pueden exigirse a los señores Don Ricardo Villa y González, Maestro compositor, Director del Teatro Real de Madrid y de la Sociedad de Conciertos y Don José Garay Retana, Director de las Bandas militares de los Regimientos de Andalucía, Lealtad, Garellano y de la municipal de Gijón y Santander y otras habiendo obtenido once primeros premios en diferentes certámenes musicales, se acordó proponer nombramientos.

Indicadas las personas que han de ponerse al frente de la Banda, se procedió a designar las cargas y sueldos de los mismos y la Comisión después de detenido estudio, considerando que estos han de estar en relación, no solo con la importancia del cargo y de las personas que los ocupen, sino también con la que el Ayuntamiento concede al asunto, acordó elevar dictamen al Excmo. Ayuntamiento proponiendo a Don Ricardo Villa González para el cargo de Director jefe de la Banda Municipal de Madrid, con el haber de 9000 pesetas anuales, y a Don José Garay Retana para el de Director de la misma con el haber de 5000 pesetas anuales.

Y no habiendo más asuntos de que tratar, se levantó la sesión.

[Firma manuscrita del secretario de la comisión. Federico Montes]²⁸.

Gracias a la información que nos ofrece esta primera acta de constitución de la BMM, sabemos que el nombramiento de los responsables músicos (director y subdirector), se produjo mediante libre designación en función de los méritos profesionales de los candidatos, y de su historial musical. Conocemos las atribuciones económicas de ambos directores, así como que los nombramientos de los profesores, y que, para evitar pérdidas de tiempo, serían también mediante libre designación, (al menos con algunos de ellos).

Quedaba pendiente la concreción de la plantilla, así como instrumentos, sueldos y demás necesidades, que quedaron plasmadas en la siguiente reunión, celebrada tan solo unos días más tarde, concretamente el día 12 de enero a la que asistieron los dos

²⁸ «Banda Municipal. Libro de actas. 26-232-1. Comisión especial». Madrid. Ayuntamiento de Madrid. 3 de enero de 1909. Pág. 1-3.

directores (director y subdirector) nombrados en la anterior reunión. En ella se acuerda actuar «con la mayor rapidez a la realización de los extremos siguientes»:

1º.- Designación de la plantilla del personal y clase de instrumentos de que se haya de componer la Banda, sueldo de los profesores según aquellos y confección del reglamento para el funcionamiento de la misma.

2º.- Admisión del personal de profesores teniendo en cuenta su mayor mérito como ejecutantes.

3º.- Adquisición del material de instrumentos y demás necesario para el funcionamiento de la Banda, teniendo en cuenta la mayor bondad del mismo.

4º.- Elección de modelo y adquisición de uniforme con arreglo al elegido, teniendo siempre en cuenta la economía dentro de la conveniencia y entendiéndose que para todas estas adquisiciones se pedirá excepción de subasta.

Quedaban definidas las necesidades de material, uniformes, la forma de admisión de los ejecutantes, así como la plantilla definitiva y el sueldo que debían percibir los profesores. Seguidamente y a propuesta de los directores se procedió a determinar el número de profesores en el número de 85 componentes que quedarían distribuidos de la siguiente forma:

2 profesores solistas, 11 ídem principales, 25 ídem de primera clase, 29 ídem de segunda clase, 18 ídem de tercera con la remuneración diaria de 7, 6, 5, 4 y 3 pesetas respectivamente, acordándose también que se procedía admitir por libre elección a aquellos Profesores de tan demostrado y reconocido mérito que hiciera innecesaria la oposición.

A continuación, se establecen los gastos totales de las remuneraciones de los diez meses restantes del año para los profesores, el año completo para los directores, así como el instrumental, fundas, uniformes y gastos de archivo. En total se presupuestaron 209.313 pesetas. En la misma sesión también se calcularon los gastos del año siguiente realizando algunas variaciones lógicas, como son la no inclusión de la partida de instrumentos y uniformes, pero sí la de reparación de éstos y la de imprevistos, ascendiendo a un total de 175.875 pesetas.

La plantilla se fraguaba sin pausa para la tercera reunión en la que el maestro Villa presentaba propuesta de adquisición instrumental.



Ilustración 1. Ricardo Villa (izquierda) y José Garay²⁹

Al haber sido elegido como director fundador de la Banda Municipal de Madrid junto a José Garay, que ocupó el puesto de subdirector, le fue encomendada la tarea de determinar la plantilla idónea para emprender este nuevo e ideal proyecto musical. Al ser un violinista reputado y un afamado director de orquesta, su influencia tímbrica venía condicionada por el hecho referencial del colectivo al que siempre perteneció; la orquesta, y no en vano su eficacia como conocedor de la banda como conjunto, fue puesta en duda ante algunos de los profesores de la Banda Municipal, por proceder de la orquesta como instrumentista. Según la prensa la génesis del orgánico había sido inicialmente planteada por el maestro Bretón: «El plan de la de Madrid, que ya había sido bosquejado en un principio con su gran competencia por el maestro Bretón, acabo de ser perfilado entonces en todos sus detalles por los dos directores de acuerdo con la comisión³⁰».

Precisamente el hecho de que la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, hubiese sido creada al margen de las estereotipadas plantillas nacionales, obligaba a crear un repertorio exclusivo que no se utilizaba en otras formaciones bandísticas del país. Recurrir al repertorio original se convierte en una tarea difícil, por ello la

²⁹ ALONSO. Foto. «La Banda Municipal de Madrid. Los maestros directores de la banda Sres. Villa y Garay». *Mundo Nuevo*. Madrid 3 de junio de 1909. Pág. 20.

³⁰ *Ibíd.* *El Imparcial*. Madrid, lunes 31 de mayo de 1909. Pág. 1.

transcripción cobra aquí un papel predominante. La transcripción como tal, se convierte en una necesidad más que un recurso al que acudir oportunamente. Así y durante los meses previos al concierto inaugural del 2 de junio de 1909, se procedió a adaptar el material musical a la plantilla nada habitual del momento, es decir, que se tuvieron que transcribir obras a marchas forzadas para asegurar la oferta concertística de la Banda Municipal en cada uno de sus actos. Los repertorios incluían obras de distinto origen, pero la gran mayoría procedían del ámbito sinfónico. Las dificultades de tan apresurada presentación aparecieron pronto en los ensayos.

Dicen los profesores de la banda que desde que comenzaron los ensayos viene realizando el maestro Villa una admirable labor de benedictino, porque las partituras de banda, al contrario de lo que ocurre con las de orquesta, están plagadas de errores que no es fácil corregir sin un perfecto conocimiento de cada obra y de las complicadas reglas del arte musical. [...] A más de esto, ni en Francia ni en Alemania se editan partituras para bandas tan completas como la de Madrid, y en todas ellas es preciso siempre hacer el necesario y pesado trabajo de adaptación respecto de la nuestra³¹.

2.1.2. Reglamento de régimen interior

Antes del comienzo en el funcionamiento de la BMM se establecieron las líneas, a las que debían acogerse y regirse todos los miembros pertenecientes a la agrupación, estableciendo pautas y normas de conducta para salvaguardar el futuro de la formación.

Al final del mismo aparece una relación instrumental que fue la que se decidió como plantilla definitiva.

Lo forman un total de 79 artículos y fue aprobado provisionalmente por decreto de la alcaldía presidencia, el 21 de mayo de 1909³².

Dentro del capítulo primero y en las disposiciones generales, el primer artículo fija el sentido de la existencia de la Banda Municipal diciendo que «fue creada para contribuir al mayor decoro y esplendor de la Capital, y para proporcionar a la población tan importante elemento de solaz y cultura popular, dependerá del Excmo.

³¹ *Ibidem*.

³² *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Madrid*. Excmo. Ayuntamiento. Imprenta Municipal. 1909.

Ayuntamiento y estará sometido a la inspección inmediata de la Alcaldía...³³». Ya conocemos la justificación y los fines para los que fue constituida.

Para establecer la prioridad del director y de los profesores en el servicio que deben prestar a la banda, el articulado especifica con claridad las obligaciones que se contraen al comprometerse con la formación:

Art: 22. El cargo de director o profesor de la Banda Municipal, será incompatible con cargo alguno en otra banda de música.

Los directores y profesores podrán dirigir y tomar parte en orquestas y actos musicales, siempre que sean compatibles con las necesidades de la Banda Municipal, que será considerada a estos efectos como obligación primera e ineludible, y siempre con el beneplácito de la Alcaldía Presidencia³⁴.

El trabajo diario se fijaba con cierta holgura, pero supeditado a las necesidades y exigencias de la programación, de manera que el director podía ampliar el horario de ensayos, e incluso modificar los días si así lo consideraba. «Los ensayos serán los días, a las horas y durante el tiempo que juzgue conveniente el director jefe de la banda³⁵». El reglamento distinguía entre la figura del director jefe y director, figuras ambas que en otras muchas bandas resultaban equiparables a director y subdirector. Las exigencias para el director jefe se reflejaban como un conjunto de responsabilidades que estaba obligado a cumplir, y a parte del deber de «asistir a todos los actos públicos a los que asista la banda», tiene la obligación de «estudiar cuantos procesos del arte músico y cuantas novedades musicales se presenten que permitan instrumentación para banda³⁶», de manera que su preparación personal se convertía en una obligación para el trabajo. El reglamento le obligaba a componer e instrumentar anualmente para la banda, si bien no se especificaba el número de ellas: «componer para la misma las obras que considere necesarias u oportunas e instrumentar cuantas la banda requiera³⁷» El director ejercía de suplente cuando se producía alguna usencia del director jefe para conciertos u otras actividades, y «seguirá en categoría al director jefe ejerciendo las funciones de éste en

³³ *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Madrid*. Excmo. Ayuntamiento. Imprenta Municipal. 1909. Pág. 1.

³⁴ *Ídem*. Artículo 22. Pág. 6.

³⁵ *Ibidem*. Artículo 25. Pág. 6.

³⁶ *Ídem*. Capítulo II. Artículo 30. Pág.7.

³⁷ *Ídem*. Artículo 32. Pág. 7.

ausencias o enfermedades³⁸», pero también estaba obligado a componer música para la banda de manera que «compondrá al año para la banda las obras que considere oportuno, e instrumentará aquellas que el director jefe le señale³⁹», de manera que Ricardo Villa podía contar con la ayuda necesaria para instrumentar aquellas obras que por necesidades de programación se tuvieran que preparar.

El archivo de material musical estaba muy protegido por las normas de la banda, de manera que no era posible que ninguna de las transcripciones realizadas o cualquiera de las obras impresas, pudiera copiarse o salir del archivo ni tan siquiera con la autorización del director jefe, salvando los derechos de autor, pero quedando en propiedad del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad.

Art. 74. Se prohíbe en absoluto sacar copias de obras, partituras o partes de las que figuren en el archivo, propiedad del Ayuntamiento, para uso ajeno al servicio municipal, a excepción de los originales de las obras compuestas por los directores o profesores, de los que solo sus autores podrán sacar copias en el local de archivo⁴⁰.

2.1.3. Particularidades de la plantilla

La plantilla que se relaciona a continuación es la segunda de otra publicada por Genovés, con un total de 56 profesores, indicando que a tales instrumentos se procedieron las oposiciones⁴¹. La plantilla se inició con 88 plazas de profesor, incluyendo violonchelos y contrabajos como únicos y excepcionales instrumentos de cuerda dentro de una formación musical de viento. No todas las plazas ofertadas de las 88 de la plantilla, se cubrieron mediante el mismo proceso selectivo, unas se cubrieron por el sistema de libre designación mediante méritos demostrados, y otras mediante oposición. En definitiva, la plantilla quedó como sigue:

Tabla 1. Relación instrumental ordenada por grupos⁴²

Viento madera	Flautas y flautín	4
	Oboes y corno inglés	2

³⁸ Ídem. Artículo 39. Pág. 8.

³⁹ Ibídem. Artículo 41. Pág. 8.

⁴⁰ Ídem. Artículo 74. Pág. 13.

⁴¹ (Opus Cit). GENOVÉS PITARCH, Gaspar. Pág. 64.

⁴² (Opus Cit). GENOVÉS PITARCH, Gaspar. Pág. 68.

	Clarinetes Si b, requintos, altos, bajos y contrabajos	24
	Fagotes y contrafagot	3
	Saxofones sopranos, altos, tenores, bajos y contrabajo	10
Viento metal	Fliscornos agudos, sopranos y bajo	5
	Onóvenes	2
	Barítonos	2
	Bombardinos	2
	Bajos de metal	5
	Cornetines, trompetas, trombas altas y bajas, trombones	12
	Trompas	4
Cuerda	Violonchelos	4
	Contrabajos	3
Percusión	Percusión	6
	Total	88

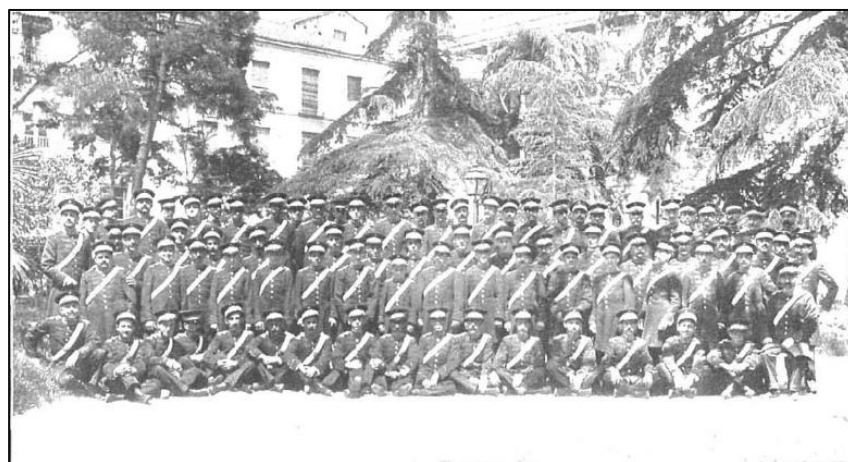


Ilustración 2. Banda Municipal de Madrid en 1909⁴³

Una plantilla con sus familias instrumentales completas que abarcan todo el espectro sonoro, garantizando recursos tímbricos ricos y variados, y más aún con un número tan elevado de instrumentistas, le otorgaba unas condiciones únicas que hacían que se pareciera en mayor medida a la orquesta sinfónica, de la cual se supone que debe parecerse, más que a las plantillas estandarizadas de las bandas de música del momento.

Dicen éstos [se refiere a los asiduos concurrentes al Teatro Español donde ensayaba la banda] que, para formarse idea de la nueva banda, hay que empezar por borrar, ante todo, la noción que tenemos de las antiguas; que la municipal de Madrid, más bien que banda, es una gran orquesta en la que existe una extensa cuerda de clarinetes tan brillantes qué á [sic] veces parecen sonar en ella

⁴³ (Sin firma). *Nuevo Mundo*. Madrid, jueves 3 de junio de 1909. Pág. 20.

violas y violines, únicos elementos que faltan á [sic] nuestra banda, con relación á [sic] las orquestas.

El sonido que se buscaba para la Banda Municipal madrileña, dejaba muy clara la diferencia con la que habitualmente sonaban las bandas del momento, así el artículo continúa con esa intención.

Con sus sonoridades de órgano, con la grandiosidad de sus bajos, con la distinta modalidad de su instrumental variadísimo, se acerca y hasta llega á [sic] competir con aquel otro conjunto musical en los parajes mismos en que la sustitución parece imposible; pero en los verdaderos momentos orquestales, en las grandes páginas de los maestros, la banda sobrepuja á [sic] todas las orquestas conocidas, y se impone y triunfa con gallardías de varón⁴⁴.

La espectacularidad del instrumental hizo que se produjeran fotografías como esta, donde aparece un saxofón contrabajo único en España.



Ilustración 3. Saxofón contrabajo en Mi b. Sr. Méndez⁴⁵

La plantilla cubre en la región aguda todo el instrumental genérico de la inmensa mayoría de las bandas, pues posee flautas, flautines, oboes, requintos, clarinetes, etc., en el registro medio, es donde empieza a diferenciarse del resto por la cantidad y variedad

⁴⁴ (Sin firma). *El Imparcial*. Madrid, lunes 31 de mayo de 1909. Pág. 1.

⁴⁵ ALONSO. Foto. «La Banda Municipal de Madrid. Los maestros directores de la banda Sres. Villa y Garay». *Mundo Nuevo*. Madrid 3 de junio de 1909. Pág. 20.

de instrumentos capaces de acometer la sustitución de cualquier instrumento de la orquesta. Fliscornos tanto en Mi b como en Si b, saxofones sopranos, altos y tenores, clarinetes altos, onóvenes⁴⁶, barítonos, trompetas, trompas, etc. Cualquier otra banda no contenía ni la mitad de estos recursos instrumentales, para optar como candidatos en la transcripción, eso explica las muchas combinaciones a las que Villa recurre en sus trabajos transcriptivos. Pero donde realmente se encuentra la verdadera diferencia instrumental, en la que se basa el poderío sonoro de la banda madrileña, es en el registro grave. Todo un arsenal pensado para cubrir y potenciar una debilidad común en la mayoría de las bandas españolas, todo un conjunto de instrumentos entre frecuentes e inusuales, algunos de ellos poco o nunca usados en las bandas españolas, se ponen al servicio de la región grave capaz de garantizar el éxito sonoro.

Barítonos, bombardinos, fagotes, saxofones barítonos y bajos, trombones, clarinetes bajos, chelos, contrabajos, contrafagot, bajos (tubas) y el más extraordinario de todos ellos sin duda, el clarinete pedal⁴⁷, o clarinete bordón (clarinete contrabajo), que no es otro que un clarinete afinado una octava grave del clarinete bajo. Un instrumento singular del que estamos seguros, pocos antes lo habían podido escuchar hasta la llegada a la banda, igual que muchos otros de los mencionados instrumentos. Llegaron a la plantilla por posibilidades sonoras y registro, por construcción etc., pero nunca porque su comportamiento en la formación fuese conocido, o sus prestaciones contrastadas, sino por deducción y tono de afinación. De hecho, algunos de ellos se cambiaron con posterioridad.

La gama acústica quedaba completa desde el Do 1 hasta el Do 8, pero con la diferencia como venimos diciendo, de que la zona grave quedaba perfectamente reforzada. Pero toda esta relación instrumental no es fruto de la casualidad ni de la

⁴⁶ «Desde la adopción de los Pistones, se usa en las Música Militares de todos los países este interesantísimo instrumento, con el cual se llena el vacío de una Octava existente entre el Fliscorno en Si b y el Barítono. Sin embargo, de sus bellos sonidos y de su indiscutible utilidad, en España se ha mirado con indiferencia, hasta hace poco tiempo que, presentado bajo una nueva forma y un nombre extraño, ha llamado tanto la atención, que se mandó usarlo en las Músicas del Ejército. Conviene advertir que sea de la hechura del Fliscorno en Si b, sea de la del Barítono, tenga el pabellón al aire o delante, o sea, en fin, de la que en la portada del presente método se representa, produce igual efecto, y el mecanismo de su ejecución es idéntico, sin que tampoco le haga variar en lo más mínimo el llamado Onnovene u Onnove, Fliscorno alto, Saxhorns tenor, Quinton, o Flügelhorn». FERROCCI, Cesare. *Método Elemental de Onnovene en Mi b*. Profesor de Instrumental de la Ilustre y Pontificia congragación y Academia de Santa Cecilia de Roma. Madrid. 1870. Antonio Romero Editor. Pág. 9.

⁴⁷ LACAL, Luisa. *Diccionario de la Música. Técnico, Histórico, Bío-Bibliográfico*. «Clarinete Pedal o Contrabajo, ideado recientemente por Fontainé-Besson, Paris, pero poco usado por las grandes fuerzas que se requiere para producir un timbre agradable, a la 8ª grave del contrabajo». Tercera edición. Madrid. 1900. Pág. 124.

experimentación, sino de las directrices que marcaba un tratado de T. H. Dureau, basado en el congreso internacional de la música de la Exposición universal de 1900, en el que se determinaban los prototipos seleccionados tras «un estudio comparado de las bandas francesas y extranjeras⁴⁸». En él se establecen los grupos idóneos que deben formar parte de las bandas para ser consideradas como excelentes, y en la relación que nos ofrece este manual existen mínimas diferencias entre ella y la plantilla considerada como definitiva de la BMM, estando esas diferencias en torno al clarinete pedal (que no figura entre los instrumentos la relación), y los violonchelos que tampoco aparecen como ideales para formar parte de una plantilla modélica⁴⁹.

Esto explica muchas de las realizaciones aplicadas por Villa, respecto a los procesos transcriptivos no regulados por ninguna doctrina previa, como veremos más adelante. La cantidad tan elevada de instrumentos, condicionaba las clasificaciones ordinarias estereotipadas tradicionales, en favor de una filosofía garante, práctica y eficaz, basada en una gran paleta de posibilidades a la que recurrir cotidianamente. Una máquina sonora tan poderosa puesta al servicio de la pluma transcriptiva, modificaría muchas de las tesis sostenidas por la experiencia.

2.1.4. Primeros programas públicos

Los conciertos solían realizarse en los *Jardines del Retiro* o en el templete del *Paseo de Rosales* de manera permanente durante el estío, o en algunas zonas públicas de determinados barrios madrileños aprovechando cualquier circunstancia festiva. El inicio de las actividades musicales coincidió con las mejoras paulatinas conseguidas por la sociedad desde principios del siglo XX, sobre las condiciones laborales y la aparición del concepto de ocio, al considerarse dentro de las necesidades personales que demandaba la generalidad social. Todos estos cambios contribuyeron al crecimiento paulatino de la oferta musical madrileña, que alcanzaba estatus sociales diferentes y

⁴⁸ DUREAU. T.H. *Curso teórico práctico de instrumentación y orquestación para uso de las agrupaciones musicales (Bandas y Fanfaras)*. Traducción de Francisco Esbrí. Alphonse Leduc. Ediciones musicales. París. [Copyright 1905 by Leduc. P. Brertrand etc. Cia]. Primera parte. Pág. 7.

⁴⁹ Pensamos que la decisión de introducir en la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, tanto el saxofón contrabajo, como el clarinete pedal y los violonchelos, fue idea exclusiva de Ricardo Villa, pues ninguna banda (que sepamos) hasta entonces había incorporado estos instrumentos, sin que ni tan siquiera pudieran conocer su timbre ni sus prestaciones, más bien fueron seleccionados por su supuesta sonoridad y por la función acústica que se supone debían desempeñar para completar el registro sonoro, por ello (exceptuando a los chelos) al poco tiempo de utilizarlos y sabiendo ya sus posibilidades, dejaron de usarse en la BMM.

fomentaba el conocimiento del arte musical, así «los conciertos al aire libre en zonas recreativas de la ciudad se constituyeron como una opción de ocio claramente asequible⁵⁰».

El programa inaugural de la puesta en funcionamiento del colectivo, se publicó entre otros en el diario *La Época*⁵¹, e incluye el siguiente orden:

Concierto inaugural de la Banda Municipal de Madrid

- Marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses* de Wagner.
- Una *Suite* de Tschaikowsky.
- Sinfonía de *Otelo* de Verdi.
- *Rapsodia húngara* de Liszt.

Debió ser un acontecimiento importante, pues el mismo diario anunciando el concierto inaugural, continúa diciendo: «A esta fiesta musical, organizada por el alcalde, asistirán probablemente la familia Real, el presidente del Consejo y otras altas personalidades de Madrid», lo que deja clara la expectación creada ante tan magno evento. De hecho, asistieron S. A. la infanta D^a Isabel y sus sobrinos D^a María Teresa y D. Fernando.

El primer concierto muestra la tendencia musical que viene reflejada en el programa y que seguirá repitiéndose a lo largo de los años, y que es la predilección por lo sinfónico frente a lo popular. En este programa no se tuvo en cuenta a los autores españoles y solo se incluyeron obras sinfónicas de compositores extranjeros. Pero al día siguiente, el mismo diario publicó de nuevo la noticia, aunque con algunas diferencias respecto al primer avance.

Banda Municipal de Madrid. Segundo programa aparecido en la prensa

- *Marcha solemne*. Villa.
- *Andante cantabile del cuarteto* (op.11) Tschaikowsky.
- *Rapsodia húngara* (núm. 2) Liszt.

⁵⁰ RODRIGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *Los Conciertos Populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)*. Musicología global. Musicología local. Javier Marín López (coord.). Madrid, SEdeM, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3. Pág. 1175.

⁵¹ (Sin firma). «La Banda Municipal de Madrid». *La Época*. Madrid, sábado 29 de mayo de 1909. Pág. 3.

- *Oberón* (overtura) [sic], Weber.
- *Gran fantasía de la Walkyria*, Wagner⁵².

Se puede apreciar el cambio consistente en la inclusión de una obra del maestro Villa, compuesta concretamente para la coronación del Rey Alfonso XIII, pero el resto de partituras continúan en la línea de lo anteriormente referido, aunque se incluyan algunos cambios. La prensa establece algunas diferencias en la publicación de la información del concierto y *El Imparcial*⁵³ (que basa su información en la aparecida en *La Época* del cual parece literalmente extraído), ofrece otra versión.

El programa que se preparó «a la manera de ensayo general» en el Teatro Español, se repetirá al día siguiente en el paseo de Recoletos, y el programa definitivo no era ni como la primera información aparecida en prensa, ni como la segunda. El programa se concretó de la siguiente manera:

**Banda Municipal de Madrid.
Tercer programa del primer concierto aparecido en prensa**

- Marcha solemne de Villa.
- Andante del cuarteto op. 32 de Tschaikowsky.
- Rapsodia húngara número 2 de Liszt.
- Overtura [sic] de Oberon de Weber.
- Fantasía de las Walkyrias arreglada y adaptada a la banda por el maestro Villa⁵⁴.

Por seguir observando la tendencia de la programación de la Banda Municipal, vemos la programación que el maestro Villa preparó para el segundo de los conciertos que se realizó el día 9 de junio en el Teatro Español:

**Banda Municipal de Madrid.
Programa del segundo concierto**

⁵² (Sin firma). «Diversiones públicas». *La Época*. Madrid, 30 de mayo de 1909. Pág. 3.

⁵³ (Sin firma). «Sección de noticias». *El Imparcial*. Madrid, 30 de mayo de 1909. Pág. 4.

⁵⁴ (Sin firma). «Notas municipales. La Banda de Madrid». *El Imparcial*. Madrid, 31 de mayo de 1909. Pág. 1.

- Marcha húngara de la *Condenación de Fausto*, Berlioz.
- Serenata de *Mujer y Reina*, Chapí.
- Fantasía de *Otello* de Verdi.
- Marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*, Wagner.
- Preludio de *El Dilucio*, Saint Saëns.
- *Caisse Noisette*, Tchaikowsky.
- Vals de *Etienne Marcel*, Saint Saëns.
- *Entrada de los dioses en el Walhalla*, Wagner⁵⁵.

El mismo artículo indica que «en los programas figuran la sardana de la ópera *Garín* de Bretón; la overtura [sic] de *Mignon*, de Thomas, y la *Suite algerienne*, de Saint Saëns», lo que nos sirve para confirmar la línea seguida por el maestro.

En este programa como en otros muchos, intuimos la vertiente sinfónica que Villa se propuso para la BMM, y hasta cierto punto era razonable que así fuera por el orgánico tan apropiado que aglutinaba numerosos instrumentos de metal.

En abril de 1911 tenemos otro ejemplo de la programación musical de la banda que, con motivo de una recepción municipal ofrecida en honor de unos congresistas, se dice lo siguiente:

El portalón y la escalera, convertidos en artísticos jardines, estaban ricamente alfombrados, dando guardia de honor inspectores de Policía urbana vestidos de gala, alguacillos y palafreneros; los hermosos salones, espléndidamente iluminados, ofrecían fantástico aspecto. La concurrencia de hermosas señoras fue verdaderamente extraordinaria. La Banda Municipal, bajo la dirección del maestro Villa, interpretó un escogido programa de obras, Lalo, Weber, Beethoven, Saint-Saens y Wagner...⁵⁶.

El día 2 de mayo la Banda Municipal programó otro concierto, esta vez en la Dehesa de la Villa, con un programa netamente español, pero no menos alejado de las transcripciones:

⁵⁵ (Sin firma). «La Banda Municipal de Madrid». *La Época*, Madrid, año LXI, domingo 6 de junio de 1909. Pág. 3.

⁵⁶ (Sin firma). «Recepción en el Ayuntamiento». *El Liberal*, Madrid, año XXXIII, 27 de abril de 1911. Pág. 2.

Banda Municipal de Madrid. Programa del tercer concierto

- Fantasía de la zarzuela «*La Tempranica*» de Jiménez.
- *En la Alhambra*. Fantasía morisca de Chapí.
- a) Introducción y marcha al torneo.
- b) Serenata.
- Fantasía de la zarzuela «*La Verbena de la Paloma*» de Bretón.
- ¡*Viva Navarra!* Jota, Larregla⁵⁷.

Como queda visto, la programación habitual de la Banda Municipal, se componía en mayor proporción por la inclusión de repertorio extranjero, y en menor medida de compositores españoles.

Si continuásemos comparando la programación de los primeros conciertos de la Banda Municipal de Madrid, veríamos que el desarrollo programático llevaba unas líneas definidas hacia el sinfonismo europeo predominante, frente a un desplazado gusto musical por lo español que pasaba (al menos durante este tiempo), a un segundo plano.

Otro concierto programado para el día 20 de agosto de 1911 en el paseo de Rosales, presentaba el siguiente orden:

Banda Municipal de Madrid. Programa concierto día 20 de agosto de 1911

Primera parte

- Escenas pintorescas, suite de Massenet
 - a) Marcha
 - b) Aire de baile
 - c) Angelus
 - d) Fiesta Bohemia

Segunda parte

- El Liberal, pasodoble, Zúñiga.
- Himno al Sol, Mascagni.

⁵⁷ (Sin firma). «El dos de mayo. Concierto en la Dehesa de la Villa». *El País. Diario Republicano*. Madrid, domingo 30 de abril de 1911. Pág. 2.

- Serenata de Mujer y Reina, Chapí.
- Homenaje a Chueca, potpourri⁵⁸.

Ciertamente es un programa breve, comparado con otros programados anteriormente, y de escasa dificultad interpretativa, avalado por un criterio mucho más españolista y popular.

Por continuar con la trayectoria programática de la Banda Municipal, en *La Correspondencia*, y en fechas muy cercanas a las anteriores, aparece otro programa dirigido por el maestro Villa:

**Banda Municipal de Madrid.
Programa de concierto 21 de abril de 1911**

- Marcha militar de la zarzuela *El Tambor de Granaderos*, de Chapí.
- *El Primer día feliz*, obertura de Caballero.
- Intermedio de la zarzuela *La Boda de Luis Alonso*, de Jiménez.
- Gran fantasía de la zarzuela *Pan y Toros* de Barbieri.
- Jota de la ópera *La Dolores*, de Bretón⁵⁹.

El maestro Villa ofrece un criterio artístico más españolista en estas programaciones, pues transmite una cultura musical a la que este público no tiene acceso de manera habitual y gratuita.

Años más tarde en el diario *Liberal*⁶⁰ de Madrid se publicaba el programa del concierto que la Banda Municipal ofrecía ese día, en el paseo de Rosales a las 10 de la noche con el siguiente orden:

**Banda Municipal de Madrid.
Programa de concierto día 9 de agosto de 1917**

⁵⁸ (Sin firma). «La Banda Municipal». *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 de agosto de 1911. Pág. 5.

⁵⁹ (Sin firma). «Recepción en el Ayuntamiento». *La Correspondencia de España*. Madrid, 21 de abril de 1911. Pág. 6.

⁶⁰ (Sin firma). «Banda Municipal, concierto de hoy». *El Liberal*, Madrid, 9 de agosto de 1917. Pág. 2.

Primera parte

- Coro de barquilleros de la zarzuela «*Agua, azucarillos y aguardiente*» de Chueca.
- *Sukuntala*. Obertura de Goldsmark.
- *Minueto* de los duendes y *Marcha húngara* de «*La Condenación de Fausto*» de Berlioz.

Segunda parte

- *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Preludio. Wagner.
- *El Ocaso de los Dioses*. Marcha fúnebre y Entrada de los dioses en el Walhalla. Wagner.

Aquí de nuevo y como en la mayoría de conciertos, podemos observar que la programación de obras originales para banda no se realizaba con demasiada frecuencia, además si tenemos en cuenta que el concierto estaba programado en el Paseo de Rosales a las 10 de la noche, nos hace pensar que el entorno no debía influir en la «delicadeza» de las obras programadas. El único compositor español programado es Federico Chueca, el resto del repertorio procede de compositores extranjeros, por tanto, en este concierto, en los previos y en los posteriores, hubo que transcribirse toda su música para ser interpretada al no estar compuesta expresamente para banda.

2.2. Relación con Manuel de Falla⁶¹.

Ricardo Villa González (1877-1935), fue director y fundador de la Banda Municipal de Madrid (1909-1935); era coetáneo de Manuel de Falla, con quien mantenía correspondencia desde 1915, aunque en principio por cuestiones distintas al objeto de este estudio. Villa selecciona aquella música cuya instrumentación original fuera más o menos apropiada para la plantilla de la BMM, y retoma la correspondencia años más tarde en relación al primer escrito para informar al maestro, y de paso le pide autorización para realizar las transcripciones y para que le asesorase en la concertación. Falla supo en todo momento que su música se estaba transcribiendo para la Banda

⁶¹ Para facilitar la lectura y comprensión de los fragmentos de correspondencia, hemos trasladado literalmente lo que aparece en ellas, evitando indicaciones continuas de notas al pie que distraen la atención, de manera que los subrayados, paréntesis, acentos, y demás signos de puntuación son los mismos que aparecen en las cartas. Solo aquellos que son apreciaciones nuestras llevarán la correspondiente nota al pie.

Municipal de Madrid, y accedió a la traducción consciente de la importancia que ello representaba en el aspecto publicitario, amén de los derechos que Falla percibía en concepto de interpretación.

El hecho de que Manuel de Falla estuviera al corriente de sus transcripciones es una realidad, como lo demuestra el correo que mantuvo con el maestro Villa. Desde 1915 tenemos constancia de la correspondencia entre ambos, aunque el primer escrito tuviera como finalidad citar al maestro Falla a la reunión de la *Asociación Española de Compositores de Música*, «que celebraremos el día 20 del actual a las cuatro de la tarde, en el domicilio social, San Bernardo, 1, 1º dcha, (esquina a Santo Domingo)», a la cual pertenecía. Debió ser una reunión importante según se desprende de la mencionada citación que comenzaba diciendo, «Para tratar un asunto muy importante, le ruego que tenga la bondad de asistir a la reunión⁶²», porque la prensa también publicó la fecha de la reunión en las páginas interiores, «La Asociación Española de Compositores de Música celebrará junta general extraordinaria hoy miércoles, a las cuatro en punto de la tarde, en el domicilio social, San Bernardo, num 1, piso primero⁶³». Sin embargo, entre estas dos informaciones hay un mes de diferencia: Villa fecha la citación en febrero y la información de la prensa lo hace en marzo, a no ser que se traten de sendas reuniones realizadas en esos dos meses. La finalidad de la asociación también se publicó en la prensa cuyo eje principal, giraba en torno a la «creación de la ópera nacional», pero no era éste el único punto a tratar, sino que querían «recabar protección oficial para la construcción de un teatro», así como «imponer a las empresas la obligación de incluir en el cartel dos obras de *repertorio* firmadas por autores españoles». También proclamaban reformas educativas para «mejorar la enseñanza en el Conservatorio de Música y Declamación», o la «provisión del cargo de director de Bellas artes en un compositor de nota⁶⁴».

Desde aquí, la correspondencia entre ambos se interrumpe hasta 1920, momento en el que Villa entabló comunicación de nuevo con Falla para darle la noticia de que ya había transcrito la primera de sus obras para la plantilla de la BMM, y con fecha de 20

⁶² Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid en 17 de febrero de 1915. Granada. Archivo Manuel de Falla. SIG 7752-001.

⁶³ (Sin firma). «Noticias generales». *La Correspondencia de España*. Madrid, miércoles 17 de marzo de 1915. Pág. 6.

⁶⁴ FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. «La ópera española». *Arte Musical, Revista iberoamericana*. Madrid, 15 de junio de 1916. Pág. 2-3.

de marzo le informa del ensayo de su «*Vida Breve*» programado para el día 23 del mismo mes, invitándole a que asista al ensayo para honrarlo con su presencia:

[...] El próximo martes 23 del corriente, ensayaremos de 11 a 1, su “*Vida breve*”, y esperando que nos honrará con su asistencia, se despide hasta entonces su buen amigo y admirador que le estrecha la mano. Ricardo Villa.
[Firma del mismo]⁶⁵.

Falla no pudo asistir al ensayo para realizar las oportunas aclaraciones, aun así, los números transcritos y adaptados de *La Vida Breve* (Danza número 2, Intermedio y Danza número 1), se estrenaron por la Banda Municipal de Madrid el domingo 28 de marzo de 1920 a las 11,30 horas en el Parque del Retiro, incluido dentro del siguiente programa:

Banda Municipal de Madrid.

Programa de concierto día 28 de marzo de 1920

- *España* pasodoble de la zarzuela «*La pandereta*», Giménez.
- *Peer Gynt*. segunda suite. Grieg.
- a) El Lamento de Ingrid. b) Danza árabe. c) Peer Gynt vuelve a su patria. d) Tempestad. Canción de Solvejg.
- Fantasía de «*La Czarina*». Chapí.
- Andante de «*La Cassación*». Mozart.
- *La vida breve*. Fragmentos. Falla. 1.- Allegro rítmico e con brío, (danza segunda). 2.- Intermedio y final primero. 3.- Alegrementemente vivo (danza primera).
- *Tarantela*. Larregla⁶⁶.

La transcripción realizada por Villa corresponde a algunos «fragmentos» de la *Vida Breve*. Así lo refleja en el programa y así aparece en la partitura.

Villa mostraba interés en que Falla acudiera al ensayo para dar su aprobación sobre la nueva «versión» de la partitura y así lo indicaba en los escritos cuando además

⁶⁵ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 20 de marzo de 1920. Granada. AMF. SIG 7752-002.

⁶⁶ (Sin firma). «Concierto en el Retiro». *El Globo*. Diario de Madrid. Madrid, sábado 27 de marzo de 1920. Pág. 3.

era algo habitual entre los compositores. Buena debió ser la aceptación del público, cuando ni tan siquiera transcurrió un mes de la primera interpretación pública, se volvió a programar de nuevo para el concierto en el Retiro con fecha domingo, 11 de abril de 1920 a las 11,30 de la mañana⁶⁷.

La Vida Breve se incluyó posteriormente y por tercera vez, en otro programa de concierto celebrado en el Parque del Retiro madrileño a las 11,30 h de la mañana, el domingo 30 de mayo de 1920 con el siguiente programa:

**Banda Municipal de Madrid.
Programa de concierto día 30 de mayo de 1920**

- *El puñao de rosas*. Fantasía. Chapí.
- Bailable de la Ópera «*Daimundo*»⁶⁸ [sic] Lulio». Villa
- Selección sobre motivos de «*Maruxa*». Vives.
- «*La vida breve*», fragmentos. Falla
- a) Allegro rítmico e con brío.
- b) Intermedio y final primero.
- c) Allegremente vivo.
- Jota de «*La Dolores*». Bretón. [sic].⁶⁹

En el corto plazo de tres meses, Falla vio interpretada la *Vida Breve* por la Banda Municipal un total de tres veces. En este programa y al igual que los anteriores, el maestro Villa ubica la música de Falla en penúltimo lugar del concierto, pretendiendo darle un lugar preeminente en el transcurso del concierto.

Poco tiempo después Falla, conociendo que Villa acababa de realizar la transcripción para la Banda Municipal, pensó que una vez que el trabajo de transcripción estuviera hecho no debía haber mayor problema en copiarlo para otras bandas de música que quisieran interpretar esos fragmentos, y por ello le escribió pidiéndole el favor de que pusiera a su disposición la partitura, con la intención de facilitarle el arduo trabajo de transcripción a los señores Pouver y Montero. Debió

⁶⁷ (Sin firma). «La Banda Municipal de Madrid». *El Sol*. Madrid, sábado 10 de abril de 1920. Pág. 10.

⁶⁸ Realmente el título del bailable de la ópera del maestro Villa no es «Daimundo», sino Raimundo por lo que parece ser un error de imprenta.

⁶⁹ (Sin firma). «Banda Municipal de Madrid». *El País*. Madrid, sábado 29 de mayo de 1920. Pág. 4.

pensar que, si la partitura estaba transcrita para la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, se hallaría más cerca de ser transcrita y adaptada a otras formaciones bandísticas menores, o al menos de plantillas estandarizadas que usando la partitura original de orquesta, pero Villa lejos de acceder a la petición, resulta que el reglamento de la banda prohibía expresamente facilitar material a personas ajenas a la institución, produciéndose un hecho realmente sorprendente y que no libra ni al mismísimo Falla de la inflexibilidad y rigor que mantenía Ricardo Villa como director:

[...] Muy querido amigo: Con mucho gusto complacería á usted prestando á los señores Pouver y Montero la partitura de su “Vida Breve”, pero es el caso que nuestro reglamento prohíbe en absoluto, alquilar, copiar, ni prestar ninguna de las obras del repertorio, y mucho menos naturalmente mandarlas fuera de Madrid. Esto aparte, creo que sería tan trabajoso para estos señores reducir la partitura de nuestra Banda, como hacer el trabajo de nuevo.

Tengo un verdadero sentimiento en no poder servirle en esta ocasión por la causa antes mencionada, y en espera de tener el gusto de verle, se reitera su incondicional amigo que le envía un fuerte abrazo⁷⁰.

Ricardo Villa no infringió el reglamento ni tan siquiera para satisfacer al autor de la obra. Concretamente se trataba del artículo 74 del referido reglamento donde dice que «se prohíbe sacar copia de obras, partituras o partes de las que figuren en el Archivo».

La correspondencia entre ambos sufre un paréntesis durante varios años — concretamente siete—, momento en que Ricardo Villa escucha *El sombrero de Tres Picos* en el teatro de la Zarzuela de Madrid quedando gratamente sorprendido con ella, tanto como para escribirle e informarle de los planes futuros de transcripción, así como solicitarle la manera de conseguir el material.

[...] Mi querido amigo: Al concierto siguiente de haber tenido el gusto de saludar á usted en la Zarzuela, oí la Danza final de su “Sombrero de tres picos” y me gustó tanto, que me decido a molestar a usted, preguntándole de qué modo

⁷⁰ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 14 de noviembre de 1921. Granada. AMF. SIG 7752-003.

puedo tener la partitura para hacer un arreglo para mi Banda, pues creo iría muy bien. [...] ⁷¹.

En un borrador manuscrito ⁷² de Falla anotado en la carta anterior, entendemos que el maestro le contesta sugiriéndole que la partitura la puede encontrar en la «Sinfónica (ya que no la necesita durante el verano) ⁷³». Parece que la partitura la pidió a la orquesta sinfónica de Madrid, y transcribió toda la segunda suite completa con relativa rapidez, porque en septiembre de 1927 le escribe diciéndole que la había terminado.

[...] Mi querido amigo: Tengo la satisfacción de decirle, que acabo de terminar la transcripción de las tres danzas de su “Sombrero de tres picos”, cuya primera audición será Dios mediante, en la recepción que en su honor se dará en el Ayuntamiento el próximo Noviembre.

Espero y deseo asista á los últimos ensayos, con el fin lógico de que la obra á poder ser, vaya completamente a su gusto. [...] ⁷⁴.

El Ayuntamiento de Madrid se sumó a un homenaje que varias instituciones musicales de la capital le habían preparado a Manuel de Falla, ese fue el motivo en el que Ricardo Villa se basó para realizar el estreno de la reciente transcripción. Para tener una idea de la importancia del acontecimiento, *El Heraldo de Madrid* ⁷⁵ hacía mención a la sesión plenaria en la que se aprobaba la recepción a Falla publicando lo siguiente: «En otra moción propone la Alcaldía que se celebre una recepción en honor del maestro Falla, con motivo del homenaje que estos días se tributará al insigne autor de «La Vida Breve».

Falla realizaba frecuentemente conciertos en el extranjero, y la prensa madrileña solía publicitarlos de manera habitual, incluso cuando se encontraba en Madrid para realizar ensayos sobre la concertación de sus propias composiciones. Tal es el caso de informaciones como esta: «Se encuentra ya en Madrid Manuel de Falla. Ha comenzado

⁷¹ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 27 de abril de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-004.

⁷² Borrador manuscrito sobre la carta remitida a Falla el 27 de abril de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-004.

⁷³ No hemos podido encontrar esta carta en el archivo Manuel de Falla de Granada.

⁷⁴ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 24 de noviembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-005.

⁷⁵ (Sin firma). *El Heraldo de Madrid*. Madrid, miércoles 2 de noviembre de 1927. Pág. 2.

a dirigir los ensayos de su «Concerto» y del «Retablo de Maese Pedro», que habrán de estrenarse en el Palacio de la Música el próximo sábado⁷⁶».

Conocido el carácter tan peculiar del maestro que no era demasiado amigo de los homenajes, hace lo imposible por evitarlo y recurre a todos los pretextos posibles, pero el responsable de todo este acontecimiento es otro director de orquesta que no parece estar muy por la labor de anular el acto.

[...] Mi querido amigo y compañero: Como le prometí, contesto ahora más ampliamente a su tan grata carta. Del acto que usted me habla y que tanto me honra, en el que va a ser estrenada su transcripción de las Danzas, no tengo más noticias que una vaga alusión que nuestro común amigo el Maestro Lassalle me hacía en una de sus cartas al tratar de justificarse ante mi deseo de eludir todo lo que tuviese carácter de “homenaje”, que conceptuaba y conceptuó totalmente innmercido.

Ruego a usted trasmita al Sr. Semprún y reciba usted mismo la expresión de mi agradecimiento más vivo por sus propósitos; pero yo me atrevo a suplicar a Vd. de todo corazón, que ese acto de que me habla, caso de celebrarse, tenga un carácter absolutamente íntimo. [...] ⁷⁷.

El «común amigo» al que se refería Falla, era José Lassalle conocido de Falla y que mantenía correspondencia asidua con él, como representante artístico de la Sociedad General de Contrataciones Artísticas. En una carta remitida por Lassalle a Falla, y con respecto al homenaje al que siempre se opuso, le indicaba lo siguiente:

[...] Yo he anunciado oficialmente su concierto de V. Festival-Falla y nada más se hará a parte de algo íntimo que preparamos “La Unión de Maestros” y que no sé lo que decidirán. Creo que le van a nombrar “socio de honor” y se habla de un almuerzo en el campo.

El Alcalde y el Maestro Villa también preparan algo, y yo no tengo la culpa de que V. se llame Falla y tenga el talento que tiene. [...] ⁷⁸.

⁷⁶ (Sin firma). *La Voz*. Madrid, 2 de noviembre de 1927. Pág. 2.

⁷⁷ Carta de Manuel de Falla a Ricardo Villa, fechada el 27 de octubre de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-015.

⁷⁸ Carta de Lassalle a Falla, fechada en Madrid el 14 de octubre de 1927. Granada. AMF. SIG 7176-017.

En este escrito, Lassalle no le comenta nada sobre la transcripción que Villa estaba preparando para ser estrenada en el homenaje. Es Villa el que se lo anuncia comentándole la reciente transcripción de las tres danzas del *Sombrero de Tres Picos* para ser estrenada en ese momento, «en la recepción que en su honor se dará en el Ayuntamiento al próximo noviembre⁷⁹». Villa daba por sentado lo del homenaje y según parece también, que Falla conocía las intenciones del estreno, resultando que aparentemente no sabía nada de lo relacionado con la intervención de la Banda Municipal.

Parece que Ricardo Villa comentó al maestro Lassalle, la oportunidad para incluir en un acto de tanta importancia, las danzas transcritas por él e interpretadas por la Banda Municipal, en la recepción a la que se unió la corporación municipal con su alcalde a la cabeza.

El Ayuntamiento madrileño y Ricardo Villa, se sumaron a la idea primera de Lassalle sobre el homenaje, aprovechando la llegada de Falla a la capital. El diario *La Época* se hacía eco de la presencia del maestro en los siguientes términos:

Falla en Madrid

Ha llegado a esta corte el gran compositor Manuel de Falla, y se ocupa ya en los ensayos de su «Retablo de Maese Pedro» y de su «Concierto para clavicémbalo», que oiremos en el festival prevenido para el sábado 5 de los corrientes en el Palacio de la Música, primer concierto de la serie de diez y seis que ha organizado Lassalle, y que el mundo, y aun el mundillo musical, esperan con justificada expectación⁸⁰.

La amistad a veces traspasaba las fronteras de nuestro país, y al margen de lo estrictamente profesional Villa en una de sus visitas a Francia, le dejó una nota al maestro en el hotel Bayard de París:

Querido amigo Falla. Deseaba verle y felicitarle esta noche en la Ópera Cómica, pero no encuentro localidad a propósito porque no traigo smokin.

Salgo pasado mañana para Madrid. Haré lo posible por encontrarle y por si no lo consigo, reciba mi entusiasta enhorabuena por sus merecidos triunfos.

⁷⁹ Carta de Villa a Falla, fechada en Madrid el 24 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-015.

⁸⁰ ESPINOS Víctor. «Falla en Madrid». *La Época*. Madrid, miércoles 2 de noviembre de 1927. Pág. 4.

Un abrazo de su amigo y admirador.

[Firma de Ricardo Villa] Estoy en el Hotel Bayard. 11, Rue Richer

Hoy 20 de marzo. 928⁸¹.

Como hemos visto hasta ahora, Ricardo Villa tenía transcrito para la Banda Municipal, *La Vida Breve* y la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, pero dos años más tarde decide continuar transcribiendo la música de Falla, y lo hace con *El Amor Brujo*. En este caso no le pide el material, sino que una vez realizada la misma le envía la correspondiente información. En carta remitida a Falla fechada en Madrid el 10 de enero de 1929, dice lo siguiente:

[...] Mi querido y admirado amigo: Tengo la satisfacción de comunicarle, que he transcrito para mi Banda su “Amor Brujo”, absolutamente completo. No he querido decirle nada hasta después de haber terminado el trabajo, para darle esta sorpresa que supongo le será grata. [...]

Si tuviera usted que pasar por Madrid en fecha próxima, le agradecería me lo comunicase, pues sería muy conveniente para mi oír su interpretación, antes de ejecutarla en público. [...] ⁸².

Villa subraya enérgicamente la frase «absolutamente completa» aclarando que se trata de una transcripción literal, superando las dificultades añadidas de trabajar con una partitura de bolsillo, y además con escasa iluminación. Villa invita a Falla a asistir a los ensayos de la Banda Municipal para la preparación de *El Amor Brujo*. Según parece, Falla tenía previsto acudir en mayo a la capital, pero Villa se desespera al ver que se aproxima la fecha y el maestro no confirma la asistencia.

[...] Mi querido amigo: Hace tiempo tuve el gusto de escribir a usted participándole haber terminado la transcripción de su “Amor Brujo” y que antes de darlo al público, esperaba su paso por Madrid con objeto de oír sus consejos referentes a la interpretación. Recibí su amable contestación en la cual me decía que en mayo pensaba venir por aquí, y entonces tendría lugar la audición. Como

⁸¹ Nota manuscrita de Villa entregada en el hotel de París para Manuel de Falla el 20 de marzo de 1928. Granada. AMF. SIG 7752-006.

⁸² El subrayado es del original. Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 10 de enero de 1929. Granada. AMF. SIG 7752-007.

la época se acerca, le ruego tenga la bondad de ponerme unas letras sobre el particular. [...]»⁸³.

Precisamente en el archivo Manuel de Falla de Granada existe un borrador manuscrito, en el que se aprecia que le contestó excusando su asistencia al concierto por encontrarse de viaje en el extranjero, al tiempo que se lamenta de no haber podido «oír ahora su transcripción que seguramente suena admirablemente⁸⁴».

Ante la imposibilidad real de que Falla no acudiera al estreno de la transcripción, Villa decidió posponerla para el año siguiente, a pesar de que se cumplía un aniversario muy especial: el XX cumpleaños de la creación de la Banda Municipal de Madrid. Una efeméride tan excepcional como esa merecía una programación también excepcional, y que mejor detalle que incluir en ella la transcripción de *El Amor Brujo*, en presencia del compositor. Habría sido un gran acontecimiento social si los hechos se hubieran producido así; el maestro Villa decidió que era mejor aplazar el estreno para el año siguiente, aguardando la posibilidad de que Falla acudiera a Madrid.

La celebración del XX aniversario de la creación de la Banda Municipal, se desarrolló el día 2 de junio de ese año⁸⁵, con un programa modificado en el que ya no figuraba *El Amor Brujo*.

**Banda Municipal de Madrid.
Programa del concierto ofrecido el día 2 de junio de 1929**

Primera parte. — *Peñalver* (pasodoble), dedicado a la memoria del inolvidable fundador de la banda, Méndez;

Suite española:

1- *Granada* (serenata)

2- *Sevilla* (sevillana)

3- *Aragón* (fantasía), Albéniz; gran fantasía de *La Walkyria*, Wagner. (Banda.)

Segunda parte. — *Sardana de las monjas*, Morera; *Cae la nieve*,

B. Fernández; *La siesta*. Morera.

⁸³ La contestación a la que hace referencia la carta, no consta en el archivo. Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla fechada en Madrid el 17 de abril de 1929. Granada. AMF. SIG 7752-008.

⁸⁴ Borrador manuscrito de Falla. Granada. AMF. SIG 7752-008.

⁸⁵ El mismo día de la presentación oficial de la Banda Municipal pero veinte años antes, es decir, el 2 de junio de 1909 en el Teatro Español.

(Coro.) *Los diamantes de la corona* (bolero), Barbieri; *Madrid* (canción de la maja), Villa. (Banda y coro.)

Dirección: maestros Villa y Benedito⁸⁶.

Para este concierto, celebrado en el parque del Retiro madrileño a las 11:30 horas, se preparó un verdadero homenaje por todo lo alto, incluyendo la masa coral madrileña para engrandecer el cumpleaños de la Banda Municipal, lástima que no se pudiera incluir la presencia de Falla y la nueva transcripción del *Amor Brujo*. Villa tenía previsto otra ocasión ideal para este importante estreno transscriptivo, y al verano siguiente preparó un excepcional concierto en el incluía ya sí el estreno de la transcripción de *El Amor Brujo*, pero para esta ocasión contó con la participación de una mezzo solista y hasta con un arpista, de la plantilla de la Banda Municipal. En esta ocasión como en otras anteriores, también envió correspondencia informando a Falla del estreno de la transcripción.

[...] Querido e ilustre amigo: Tengo la satisfacción de comunicar a Ud, que el próximo día 19 (Deo volente) ejecutaremos por primera vez en el concierto matinal del Retiro, la versión completa de su célebre “Amor Brujo”. Para esta solemnidad contamos ya entre el profesorado de la Banda con un famoso arpista que sustituirá en lo posible al piano de la obra, y con una distinguida contralto que ya tiene en estudio su parte. Solo faltaba que Ud tuviera que pasar por Madrid para esa fecha según creía en la última entrevista que tuvimos, y mi felicidad sería completa. [...] ⁸⁷.

De esta carta conocemos la ampliación de la plantilla de la banda en un arpa, instrumento absolutamente extraordinario en las plantillas de las bandas españolas y europeas, y el uso que Ricardo Villa le iba a proporcionar como sustitutivo «en lo posible al piano». También sabemos que, para el estreno de la transcripción, contaba con una «distinguida» contralto como solista, se trataba de Pilar Vilardell. Es muy probable que Ricardo Villa ya hubiera tenido en mente la incorporación del arpa, y la

⁸⁶ (Sin firma). «La Banda Municipal celebra su XX aniversario». *La Voz*. Madrid, 31 de mayo de 1929. Pág. 8.

⁸⁷ Carta de Ricardo Villa a Falla, fechada en Madrid el 3 de octubre de 1930. Granada. AMF. SIG 7752-009.

aportación externa de una contralto, y por eso la volvió a preparar al año siguiente del aniversario de la banda.

Realmente Villa parece que daba por hecho la inasistencia de Falla al concierto y por eso le dice que se dé «por enterado y basta». Observamos que, en esta misma carta la aprovecha Falla como borrador para la respuesta, y manuscibe escuetamente unas palabras de excusa por su incomparecencia, así como la fecha de un posible envío de un telegrama informativo, fechado el 18 de octubre de 1930⁸⁸.

Sin la asistencia del ilustre compositor, se preparó por segunda vez el estreno de esta sensacional obra en el parque del retiro, para el que Ricardo Villa envió telegrama sobre el estreno en los siguientes términos: «Reciba entusiasta felicitación por exitazo amor brujo cuyos unánimes aplausos le trasladamos íntegros y un efusivo abrazo: Villa⁸⁹».

Este concierto debió ser muy gratificante tanto para Villa como para el público asistente, por la novedosa participación de la contralto solista y por la inclusión del arpa como instrumento en la plantilla de una banda de música. El programa de ese día 19 de octubre a las 11:30 horas en el Parque del Retiro, incluía además las siguientes obras:

**Banda Municipal de Madrid.
Concierto celebrado el día 19 de octubre de 1930 en el Parque del Retiro**

- *Marche des amoureux*, Ganne.
- Preludio de «*Parsifal*», Wagner.
- Selección de la ópera «*Carmen*», Bizet.
- *El Amor Brujo* (primera audición): Introducción y escena. En la cueva (la noche). Canción del amor dolido. El aparecido. Danza del terror. El círculo mágico (romance del pescador). A medianoche (los sortilegios). Danza ritual del fuego para ahuyentar a los malos espíritus. Escena. Canción del fuego fatuo. Pantomima. Danza del juego del amor. Final. Las campanas del amanecer. Manuel Falla.
(Contralto, señorita Pilar Vilardell).
- Danza final de *El sombrero de tres picos*. Falla⁹⁰.

⁸⁸ En el telegrama dice (según se deduce de las palabras manuscritas) «Lamentamos vivamente imposibilidad oírles mañana. Cordialísimo saludo muy fuerte abrazo para usted. Falla». SIG 7752-009.

⁸⁹ Telegrama enviado el 22 de octubre de 1930 por Villa a Falla. Granada. AMF. SIG 7752-010.

⁹⁰ (Sin firma). «Banda Municipal. Concierto de hoy en el Retiro». *El Sol*. Madrid, domingo 19 de octubre de 1930. Pág. 4.

Por la prensa sabemos que este programa íntegro de concierto fue retransmitido íntegramente por *Unión Radio Madrid*, en el que por primera vez se escucharon los acordes en versión bandística de *El Amor Brujo*⁹¹. Es un programa con protagonismo de Falla que cerró con la espectacular danza final de *El Sombrero de Tres Picos*.

Aunque con algunas diferencias volvió a repetirlo al año siguiente, de lo cual también informó al maestro mediante correspondencia fijada en los siguientes términos:

[...] Querido e ilustre amigo: Como verá usted por el adjunto programa, ayer interpretamos su delicioso “Amor Brujo” con el mismo éxito que el día de su estreno el año pasado; con una enorme afluencia de público y con una mañana deliciosa. Que sea enhorabuena una vez más. Tengo el propósito, que siempre que ejecutemos la obra sea cantada, pues no cabe duda que tiene mayor emoción e interés. [...] ⁹².

No encontramos el programa en la carta pero según la prensa, el orden y las obras que se interpretaron en ese concierto fueron las siguientes:

**Banda Municipal de Madrid.
Concierto ofrecido el día 31 de mayo de 1931.**

- *Danzas húngaras*: a) Allegro, b) Vivace, Brahms,
- Fragmentos de «*Los sobrinos del capitán Grant*», Caballero.
- *La mesonera de Tordesillas*. Pavana. Torroba.
- *Entrada de los dioses en el Walhalli*. Wagner.
- *El amor brujo*. Introducción y escena. En la cueva (la noche). Canción del amor dolido. El aparecido. Danza del terror. El círculo mágico. Romance del pescador. A media noche. Los sortilegios. Danza ritual del fuego. Para ahuyentar los malos espíritus. Escena. Canción del fuego fatuo. Pantomima. Danza del juego de amor. Final. Las campanas del amanecer. Manuel de Falla.

⁹¹ (Sin firma). «A las once y media, transmisión del concierto que ejecutará en el Retiro la Banda Municipal». «RADIO TELEFONÍA. Programa para hoy». *La Libertad*. Madrid, domingo 19 de octubre de 1930. Pág. 9.

⁹² Carta de Villa a Falla fechada en Madrid el día 1 de junio de 1931. Granada. AMF. SIG 7752-011.

Contralto, señorita Vilardell.

- *Tarantela*. Gottschalk⁹³.

Es un programa algo más español que el preparado el año anterior, pero siempre dejando un lugar preeminente en el orden del concierto a la música del maestro Falla.

Este segundo concierto en el que se incluye *El Amor Brujo* también fue radiado por *Unión Radio Madrid*⁹⁴.

2.3. Las transcripciones de Ricardo Villa para la BMM

Sabemos por el epistolario, que Falla conocía particularmente todas las transcripciones de su obra que realizó el maestro Villa, así como las fechas de estreno e interpretación posteriores. Estudiarlas para conocer los procedimientos utilizados en las traslaciones instrumentales, nos servirá para comparar y valorar el conocimiento y sensibilidad con la que se valieron los maestros y directores para mostrar al público, el resultado definitivo de estos trabajos puramente artesanales.

En periodos de tiempo distintos y por evidentes necesidades, los procesos transcriptivos se desarrollan en el tiempo que corresponde casi a una década completa, en el que se darán circunstancias que afectarán a los criterios seguidos en las traslaciones instrumentales. Comenzando en 1919 con la *Vida Breve* y después en 1927 con *El Sombrero de Tres Picos*, se llega a la última transcripción que corresponde a *El Amor Brujo* realizada en 1928.

- *La Vida Breve* (1919)
- *El Sombrero de Tres Picos* (1927)
- *El Amor Brujo* (1928)

2.3.1. *La Vida Breve* (1919)

En abril de 1919, Ricardo Villa terminó de transcribir algunos fragmentos de *La Vida Breve*, consistentes en tres números instrumentales (dos danzas y un intermedio)

⁹³ (Opus Cit). (Sin firma). *El Sol*. Madrid, domingo 31 de mayo de 1931. Pág. 6.

⁹⁴ *Ondas*. «Órgano oficial de Unión Radio y de la unión de radioyentes». Madrid, 30 de mayo de 1931. Pág. 9.

muy característicos por su instrumentación y vivacidad rítmica. De toda la obra transcribió:

- **Número 1. *Danse***
- **Número 2. *Intermede***
- **Número 3. *Danse***

En la portada de la partitura y debajo de los anteriores números, aparece la indicación con letra manuscrita: «Adaptación para la Banda Municipal de Madrid por R. Villa».

2.3.1.1. Partes de transcripción⁹⁵

Según figura en la partitura de Ricardo Villa, *La Vida Breve* se terminó de transcribir en abril de 1919, y se estrenó el domingo 28 de marzo de 1920 a las 11,30 horas en el Parque del Retiro. Falla fue invitado tanto a los ensayos previos como a la ejecución pública de la obra, pero sus numerosas obligaciones le impidieron acudir a la cita, no obstante Ricardo Villa le envió correspondencia anterior y posterior al estreno.

2.3.1.2. Danza número 1. *Allegro rítmico e con brio*

La partitura se terminó de transcribir el día 30 de abril de 1919 y lleva la firma de Ricardo Villa.

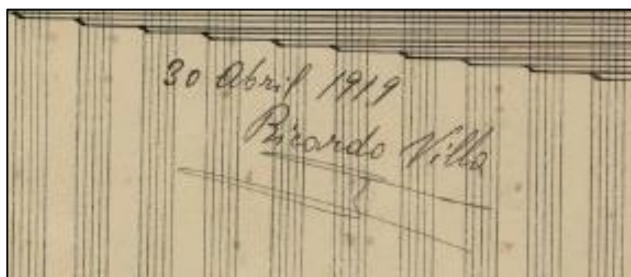


Ilustración 4. Autógrafo con fecha y firma de Ricardo Villa

⁹⁵ Para el seguimiento de los ejemplos que se destacan a partir de ahora, es importante disponer de la partitura original, con la finalidad de poder comprender y contrastar las informaciones que aquí se vierten, en relación a la obra de Manuel de Falla.

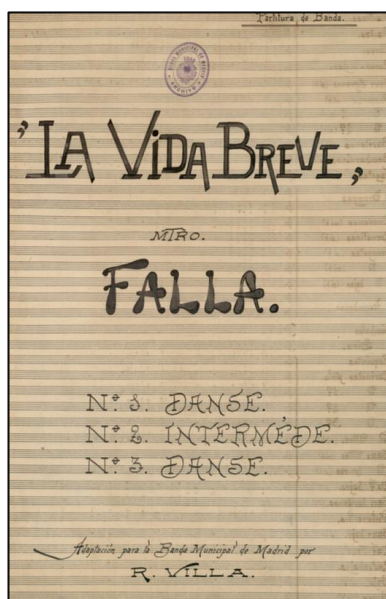


Ilustración 6. Portada de la transcripción de *La Vida Breve*⁹⁶

La plantilla de la orquestación original de Falla estaba compuesta por: 2 flautas, 1 pícolo (opción tercera flauta), 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trombones y 1 tuba, timbales y percusión, arpa, celesta, coro y cuerda. La plantilla que Ricardo Villa concretó para esta transcripción queda como sigue:

Tabla 2. Plantilla utilizada por Villa para la transcripción de *La Vida Breve*

Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para <i>La Vida Breve</i> (1919)
Flautines
Flautas
Oboes
Corno inglés
Saxos sopranos
Fliscorno Mi b
Ídem 1º Si b
Ídem 2os Si b
Barítonos Si b
Bombardinos Si b
Fagotes
Trompas 4
Onóvenes Mi b
Cornetines Si b
Trompetas Si b
Ídem Mi b

⁹⁶ Portada de la transcripción de *La Vida Breve* de Ricardo Villa. ABMM.

Ídem bajas Si b
Trombones
Timbales
Lira (castañuelas, triángulo)
Requintos
Clarinetes prales
Ídem 1os
Ídem 2os
Ídem 3os
Ídem altos Mi b
Saxos altos Mi b
Ídem tenores Si b
Saxos barítonos Mi b
Violonchelos
Saxo bajo Si b
Clarinete pedal Si b
Contrabajos y contrafagot
Bajos Mi b
Bajos Si b
Caja y platos

Una plantilla desmesuradamente grande con un orden en la partitura algo similar al establecido por T. H. Dureau en su tratado, pero con algunas diferencias que ya han sido comentadas anteriormente, y que vienen a confirmar nuestras hipótesis.

Un total de cuarenta líneas (treinta y ocho pentagramas y dos únicas líneas sueltas para la percusión), abarcan todo el potencial sonoro de esta espectacular relación. La tonalidad de la transcripción es la misma de la obra original y del mismo modo que hace Falla cuando no indica armadura alguna para ningún instrumento, dejándolo todo a merced de las alteraciones accidentales, Villa hace lo mismo.

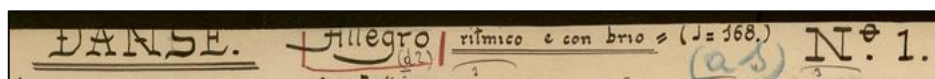


Ilustración 5. Título manuscrito de Villa

Esta danza comienza en el segundo cuadro del segundo acto. Tomando como punto de partida las líneas melódicas valoramos la traslación de los instrumentos de viento madera coincidentes en las dos formaciones, en el que las flautas, oboes y corno inglés comparten las mismas obligaciones desde el principio.



Ilustración 6. Partes temáticas de flautas y pícolo

Hasta aquí no existe diferencia entre unos instrumentos y otros, al igual que los fagotes, pero las dos voces de clarinetes son transcritas también en los saxofones sopranos, que a su vez son duplicados por todos los fliscornos. Los metales realizan una función similar en la banda pues las trompas interpretan la misma parte, así como trompetas y trombones. Los onóvenes duplican a las trompas, y la voz de clarinete bajo corresponde a los bombardinos en Sib. Las diferencias vienen de la mano de la cuerda cuyas traslaciones son siempre más complejas para los vientos, de manera que los violines primeros se ven reflejados en los requintos para la voz superior, y para los clarinetes principales en la segunda voz. Los violines segundos en los clarinetes primeros, segundos y terceros. Las violas en saxofones altos y tenores y violonchelos en los chelos de la banda para la voz superior, y la inferior para clarinetes bajos y saxofones barítonos. Los contrabajos reciben un peso importante pues no solo van a ellos mismos en la banda, sino que se duplican en el saxofón bajo, clarinete pedal, contrafagot y bajos en Mi b y Si b. Esta sería la organización inicial que tiende a repetirse en el transcurso de la transcripción, como iremos viendo detenidamente.

La repetición literal de los ocho primeros compases de esta primera danza, la vemos resumida en una práctica habitual en la partitura, en la que solo aparece la línea melódica de las flautas escrita como guía, y para ahorrar tiempo y tinta solo escribe a mano «como los 7 primeros compases», indicando a copista y director que no es necesario volver a escribir esos compases puesto que repiten los anteriores.

En el número 25 bis (correspondiente al número 1 en la partitura de Villa, pero con un compás adelantado), se mantienen de nuevo las relaciones de flautas, oboes y corno inglés, y la voz de los fagotes permanecen inalterables lo mismo que en trompas y trompetas. La cuerda de violines primeros se transcribe a los requintos y clarinetes primeros, los violines segundos a los clarinetes primeros y segundos, violas a clarinetes altos y saxofones altos, la parte de los chelos se distribuye entre saxofones barítonos, clarinetes bajos y también a los chelos de la banda, manteniendo el *détaché* que Falla les escribió en esta parte.

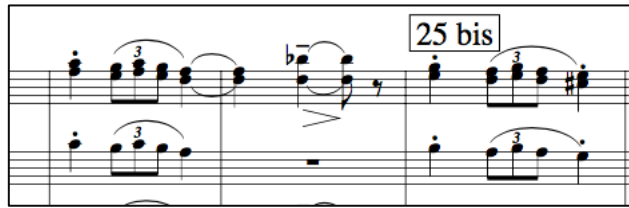


Ilustración 7. Partes de flautas y pícolo (clave de Sol)

Catorce compases antes del número veintiséis de la partitura original que se corresponde con el número dos en la partitura transcrita, se produce un *solo* de clarinetes que en esta ocasión no aparece escrito en los saxofones sopranos, sino en los saxofones altos.

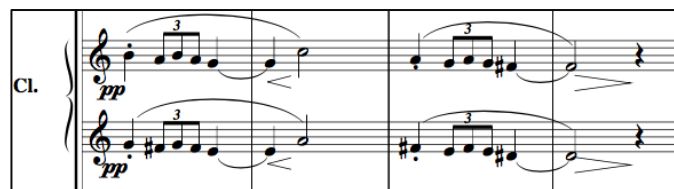


Ilustración 8. Tema expuesto a *solo* por los clarinetes

Los saxofones altos son los que asumen esta traslación en la banda, cuando la mayoría de traslaciones de clarinetes se producen hacia los saxofones sopranos.



Ilustración 9. *Solos* de saxofones altos (clave de sol)

La pedal trinada que se produce simultáneamente a los solos comentados en la parte de los violines, pasa exclusivamente a los clarinetes requintos, y las trompas emulan en lo posible los efectos de las voces gritando «¡Ole!» mediante sonidos tapados con un mordente. Efecto éste que no figura en la partitura original.



Ilustración 10. Efecto de trompas (clave de Sol)

El testigo del trino de violines primeros comentado más arriba, lo retoma el clarinete primero en la partitura original seis compases antes del número veintiséis, pero

en la transcripción es el fagot el que adquiere la función de realizar el mismo trino porque ahora se produce en registro grave.

Los trinos aparecen otra vez al siguiente compás del número veintiséis (dos en la transcripción), y las traslaciones se asemejan a las anteriores al recaer las flautas en sus homónimas de la banda, los oboes también y los fagotes, pero la parte del clarinete pasa a los saxofones sopranos mientras que el trino del clarinete bajo desaparece sin encontrar adjudicatario en la transcripción.

A partir del quinto compás, el coro adquiere un protagonismo específico cuando las voces no admiten duplicación por parte de otros instrumentos y la exposición temática queda en sus manos, de manera que las entradas persisten solas y por tanto necesitan instrumentos que las interpreten.

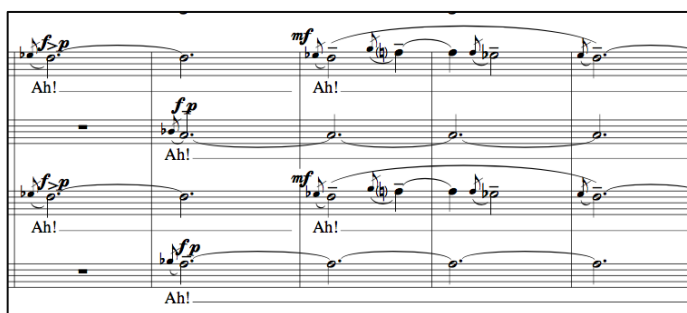


Ilustración 11. Partes de coro (clave de Sol para todos menos el último que es clave de Fa)

Estas entradas corales se trasladan de sopranos a fliscornos en Mi b y Si b, tenores a barítonos en Si b, contraltos a fliscornos segundos en Si b y onóvenes, y bajos a bombardinos en Si b. Toda esta traslación intenta conseguir una homogeneidad tímbrica parecida a la original, pues Villa ha empleado a todos los metales de la familia de los bugles para esta función.

El arpa, a partir de este momento emprende una serie de acordes en blancas que no pasan desapercibidos para el maestro, y se los escribe a los violonchelos en *divisi*.

Original de Falla	Transcripción de Villa ⁹⁷

⁹⁷ La voz superior de los chelos está escrita en clave de Do en 4ª y la inferior en clave de Fa.

La instrumentación cambia en el 27 bis que corresponde al número cuatro en la transcripción, y la cuerda al unísono octavado imprime el carácter de ese momento.



Ilustración 12. Línea de violines primeros (clave de Sol)

La adjudicación de líneas queda reflejada en que los violines primeros y segundos, van directamente a requintos y clarinetes, las violas a saxofones altos, tenores y clarinetes altos, los chelos a ellos mismos y a clarinetes bajos y saxofones barítonos, y por último los contrabajos también a ellos mismos en la banda y a saxofones bajos y clarinete pedal además de contrafagot y tubas en Mi b y Si b.

Los gritos de «¡Ole!» que aparecen escritos en el quinto compás y que al igual que ocurrió anteriormente sobre la entrada del coro, ahora tampoco son doblados por ningún instrumento lo que complica en cierto modo la traslación de esta parte, pues obliga a destacarlos en la transcripción.

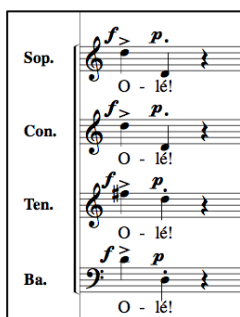


Ilustración 13. Parte coral de la danza

Los gritos de alegría los encontramos traducidos de nuevo en los bugles, pues desde el fliscorno en Mi b, hasta los barítonos en Si b, pasan también por los fliscornos en Si b, implicando la homogeneidad tímbrica que la familia. Además de estos instrumentos, los onóvenes aportan homogeneidad que contribuye al carácter de los efectos.

Tres compases antes del número veintiocho (cinco en la transcripción), vuelve a provocarse una situación similar respecto a la entrada del coro en la que solo es él el protagonista sin que resulte doblado por algún otro instrumento. En este caso —y como en los anteriores— son los bugles los encargados de emular las voces humanas.

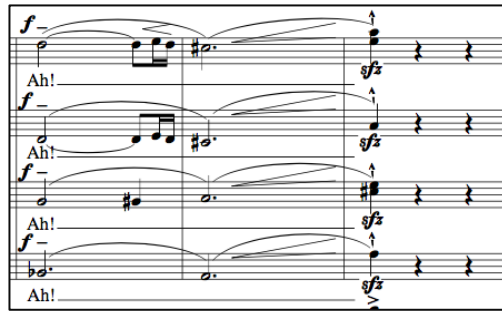
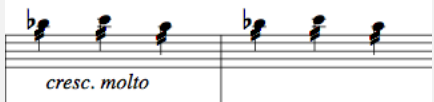



Ilustración 14. Partes de coro (clave de Sol para todos menos el último que es clave de Fa)

Cinco compases antes del número veintinueve, las trompas y chelos se incorporan para duplicar las líneas del coro en la partitura original, en la banda las trompas se transcriben también a las trompas, y los chelos los saxofones tenores y barítonos además naturalmente de los chelos de la banda.

Los *détaché* que llevan escritos violines y violas, en el número veintinueve (seis en la transcripción) aparecen simplificados en la transcripción en figuras de corcheas, dada la dificultad que estas realizaciones suponen para los instrumentos de viento. Aquí, Villa facilitó a ejecución de los pasajes suprimiendo contrariedades interpretativas.

Original de Falla	Transcripción de Villa ⁹⁸
<p>29 <i>gradualmente</i> - - - -</p>  <p><i>cresc. molto</i></p>	 <p><i>sf p subito</i></p>

En el *Calmado Poco meno vivo*, son las flautas las encargadas de realizar un *solo* a dúo mientras resultan acompañadas tan solo por la cuerda en matiz pianísimo y por los timbales.



Ilustración 15. Solo de flautas en el 29 bis

En la transcripción las flautas son también las encargadas de la realización de este solo, con el apoyo de toda la madera y parte de la sección de instrumentos graves⁹⁹.

⁹⁸ Partes resumidas de violines primeros en requintos (pentagrama superior), y clarinetes. Ambos ejemplos (tanto original como transcripción), están escritos en clave de Sol.

⁹⁹ (Número siete en la transcripción). Clarinetes altos, clarinetes bajos y chelos.

El coro (contraltos y tenores, ambos en clave de Sol) protagoniza unas entradas únicas once compases antes de número treinta (ocho en la transcripción).

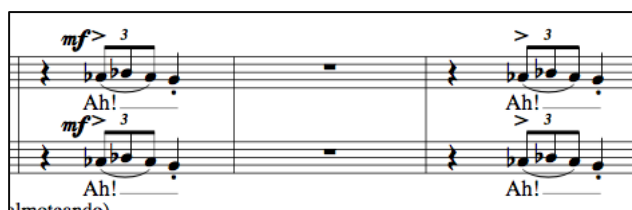


Ilustración 16. Entradas de contraltos y tenores del coro

Para esta traslación, Villa recurre a una mezcla de instrumentos de viento metal que comienzan en los barítonos en Si b, pasando por onóvenes en Mi b, trompetas en Si b, en Mi b y bajas en Si b, e incluso a dos trombones. Ninguna otra sección de la banda duplica esta función coral.

En el número treinta (número ocho en la transcripción), las líneas de flautas se transcriben a las flautas, así como los oboes y el corno inglés que también lo hacen a los mismos en la banda, pero las dos líneas de los fagotes se dividen entre la más grave que queda para los fagotes de la banda, y la más aguda —a octava de la primera y que coincide con la de clarinete bajo—, aparece en los bombardinos. La voz de clarinetes la llevan escrita los saxofones sopranos como en ocasiones anteriores, y la intervención de los metales se reproducen en los mismos instrumentos de la banda.



Ilustración 17. Líneas de flautas y pícolo

La cuerda, y dadas las dificultades de la parte que deben realizar cuando se transcribe literalmente a los instrumentos de viento, la vemos simplificada del mismo modo que en ocasiones anteriores. Pero el coro inicia otra intervención al segundo compás del número treinta, que tampoco coincide con la interpretación simultánea doblada de ningún instrumento, por ello Ricardo Villa no tiene más remedio que implicar a algunos instrumentos para resaltar esa parte fundamental.



Ilustración 18. Partes de coro en el número 30 (clave de Sol para todos menos el último que es clave de Fa)

Para las entradas de sopranos utiliza a los cornetines en Si b doblados por las trompetas en Si b, y para los tenores del coro prepara a las trompetas bajas en Si b y a dos trombones. En el segundo compás en el que entra todo el coro además de los ya comentados, Ricardo Villa añade a barítonos en Si b, bombardinos en Si b, fagotes, onóvenes en Mib, trompetas en Mi b y el resto de trombones.

En el *Poco più animato* en el que el primer oboe a *solo* y el corno inglés conversan tímidamente, se mantienen idénticos en la transcripción.



Ilustración 19. Solos de oboe y corno inglés (ambos en clave de Sol)


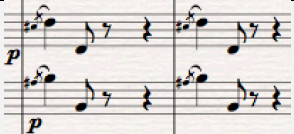
Más adelante son los fagotes, ayudados por el clarinete bajo, los encargados de recibir el testigo del oboe y del corno inglés, aunque en la transcripción observamos algunas modificaciones: los fagotes pasan con la misma función a la banda, pero duplicados por los saxofones altos, mientras que la voz de clarinete bajo la realizan los saxofones tenores.



Ilustración 20. Línea inferior de fagotes (clave de Do en 3ª) y superior de clarinete bajo (clave de Fa)

En el *Sempre animando, ma gradualmente*, los «quejíos» de alegría de los cantaores que, aunque aparecen sin entonación definida en la partitura original, y dada la

importancia por el momento en que figuran escritos, también exige su presencia en la transcripción, y por ese motivo Villa los visualiza en los fliscornos en Mi b, primeros en Si b, barítonos en Si b, y bombardinos en Si b.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁰⁰
	

2.3.1.3. Número 2. *Intermede*

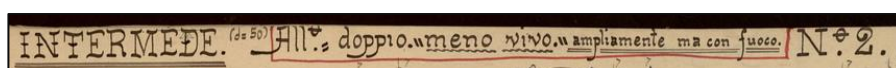


Ilustración 21. Título manuscrito de Villa

La transcripción de esta pieza, comienza unos cuantos compases después del inicio del segundo cuadro intermedio, del primer acto de la obra original, concretamente seis compases después, en el número sesenta, aunque en la transcripción comienzan a numerarse los compases desde cero.

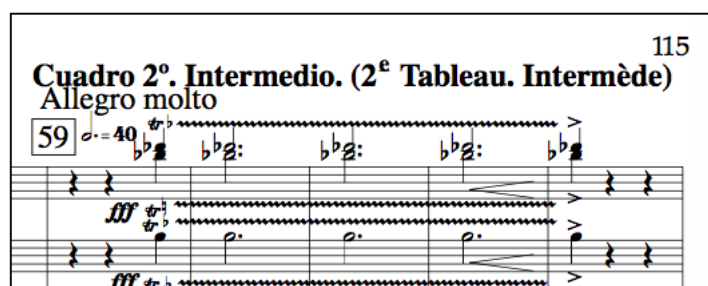


Ilustración 22. La transcripción comienza seis compases después de este inicio

De nuevo el coro protagoniza la entrada de este intermedio y como en momentos parecidos sucedidos anteriormente, la familia de los fliscornos asume casi la total responsabilidad de interpretar esas líneas.

¹⁰⁰ Voz superior de fliscorno en Mi b e inferior de fliscorno en Si b, ambas en clave de Sol.

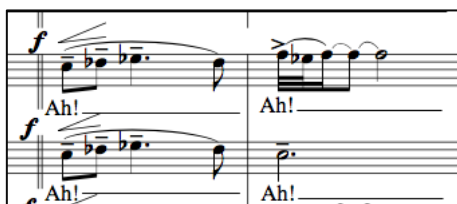


Ilustración 23. Parte del coro en el número sesenta (clave de Sol)

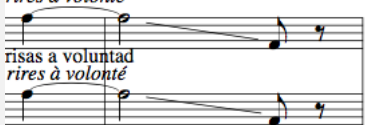

Fliscornos en Mi b, primeros y segundos en Si b, barítonos y bombardinos, por una parte, y por otra los onóvenes, cornetines y trompetas bajas completan las exigencias melódicas de esas partes corales. Unos compases después, llegando al número sesenta y uno (coincidente con el número uno de la transcripción), el coro queda solo con varias entradas en estilo imitativo y contrapuntístico, que repercute directamente en los siguientes instrumentos:



Ilustración 24. Línea melódica de las sopranos (clave de Sol)

Las voces de sopranos la realizan los fliscornos en Mi b, y los fliscornos primeros en Si b con la aportación de los cornetines en Si b. La segunda entrada de los tenores la emulan los bugles barítonos en Si b y los onóvenes en Mi b. La última de las entradas del coro de contraltos y bajos a distancia de octava, va directamente a fliscornos segundos, barítonos en Si b y bombardinos en Si b.

Efectos tan humanos como la risa, que debe realizar el coro a voluntad, dos compases antes del número sesenta y dos, podría haberse obviado, pero sin embargo Ricardo Villa intenta reflejar ese efecto a través de una escala cromática descendente escrita a los fliscornos en Mi b y Si b.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁰¹
<p>risas a voluntad rises à volonté</p> 	

¹⁰¹ Voz superior correspondiente a los fliscornos en Mi b, y la inferior a los fliscornos en Si b, ambos en clave de Sol.

Por otra parte, todas las traslaciones que se suceden en el *Largamente* del número sesenta y dos (número dos en la transcripción), siguen manteniendo los mismos criterios aplicados en la danza anterior, pero con algunas modificaciones. Las flautas, que no intervienen en el tema en la partitura original, son incluidas en la transcripción, y las partes de oboes y corno inglés permanecen invariables realizando la misma función en la transcripción. Los clarinetes se trasladan a los saxofones sopranos, y los fagotes que tampoco interpretan la melodía en la obra original, son incluidos asumiendo la responsabilidad de interpretar la línea del clarinete bajo. Violines primeros y segundos son trasladados a los requintos y clarinetes principales, primeros y segundos; violas a clarinetes altos y saxofones altos y chelos; a saxofones tenores, clarinetes bajos y violonchelos de la banda. Por último, la parte armónica realizada por los contrabajos, no sufre variación alguna en el papel que deben asumir, pero son doblados por los saxofones barítonos y bajos, clarinete pedal, y contrafagot. Lo mismo les ocurre a los instrumentos de viento metal respecto a su función, que no sufren modificación alguna en la transcripción y se trasladan literalmente.

En el número sesenta y tres (tres, en la transcripción), las flautas, así como los oboes y corno inglés mantienen su parte transcrita, pero los clarinetes son traducidos otra vez en los saxofones sopranos doblados por los fliscornos.



Ilustración 25. Líneas de corno inglés y clarinetes ambos en clave de Sol

El fagot primero queda igual en la transcripción, pero doblado por el segundo fagot en la partitura de banda.

La parte de los violines primeros aparece escrita en los requintos; la de las violas en los clarinetes segundos y en los saxofones altos, y por último, la de los chelos en los saxofones tenores y en los chelos de la banda.



Ilustración 26. Línea secundaria de la cuerda (violines en clave de Sol)

En el número sesenta y siete, que coincide con el número siete en la transcripción, las sopranos y las contraltos del coro cantan a dúo sin duplicación instrumental en la partitura original. Ambas voces son escritas en los fliscornos, y duplicadas por los cornetines en Si b.

a lo lejos
au loin

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la la

Atardece
Le jour commence à tomber.

Ilustración 27. Voces de sopranos y contraltos, ambas en clave de Sol

Seis compases después, el oboe, el corno inglés y el clarinete primero realizan un contratema que, pasa íntegro a la banda, excepto la parte del clarinete primero, asignada a los saxofones sopranos.

1º Solo

p *pp*

Ilustración 28. Líneas de oboe y corno inglés en clave de Sol

En el número sesenta y ocho (ocho en la transcripción), las flautas protagonizan la continuación del dúo vocal, dúo por otra parte que no admite modificación y aparece escrito a las flautas en la transcripción.

68 a Tempo

Soli

605 *pp* *poco*

Ilustración 29. Líneas correspondientes a las flautas

Justo en este número, el arpa adquiere especial relevancia por la inclusión de unos arpeggios que la hacen casi imprescindible, por lo que entendemos que haya que buscar sustitución para la escritura en la partitura de banda. Así Villa se la escribe a los chelos divididos y en *pizzicato*.



Ilustración 30. Arpeggios de arpa

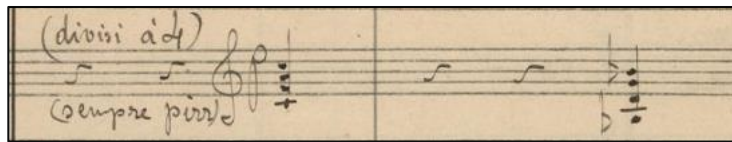


Ilustración 31. Parte de chelos emulando arpegiado del piano

El coro con sopranos y mezzosopranos, hace a dos voces la línea melódica, mientras el resto del coro sustenta la base armónica. Esto sucede en el número setenta y uno (once en la transcripción).

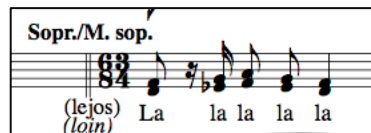


Ilustración 32. Voces de sopranos y mezzosopranos. (Clave de Sol)



En la partitura de banda, estas funciones pasan íntegramente a los fliscornos.

Efectos de simplificación instrumental suelen observarse a veces en las transcripciones de Ricardo Villa, en el que facilita la ejecución abreviando o resumiendo determinados grupos de figuras propios de la cuerda, para la interpretación en los instrumentos de viento. En el siguiente ejemplo los clarinetes simplifican la parte de violines de la orquesta.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁰²

Sin embargo, en ocasiones no reduce la dificultad y la traslada idéntica a la parte correspondiente, como en el siguiente ejemplo, en el que traduce los clarinetes de la banda exactamente igual que los violines de la orquesta

¹⁰² Parte simplificada de clarinetes principales en la banda, procedente de los violines primeros, ambos ejemplos en clave de Sol.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁰³
	

Siguiendo la misma técnica de traslación, Villa sustituye las voces de mujeres por los fliscornos al completo.



Ilustración 33. Voces de sopranos y contraltos en clave de Sol

Esto mismo ocurre particularmente, a partir del cuarto compás del número setenta y ocho (dieciocho en la transcripción), aunque viene sucediéndose de manera habitual, y cuando intervienen los tenores y bajos corales en este pasaje, lo sustituyen los barítonos, bombardinos y onóvenes.


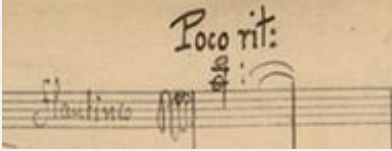
En el número ochenta, que coincide con el número veinte en la partitura de Villa, se suceden las mismas traslaciones de instrumentos con una adición instrumental: las flautas y oboes se mantienen en la transcripción, pero los clarinetes se trasladan a los saxofones sopranos como viene siendo habitual, y la adición a la que nos referimos es la que corresponde a los fagotes, que además de transcribirse también a los fagotes de la banda, los doblan los barítonos y los bombardinos.



Ilustración 34. Líneas de fagotes

Para finalizar este intermedio, cuatro compases antes del final, se producen unos armónicos en la cuerda reforzada por la celesta, que en la transcripción no pueden sucederse del mismo modo al no disponer de cuerda aguda. Para esta traslación, Ricardo Villa se apoya en las flautas y en la lira, pues lo que busca es el efecto brillante que se produce al combinar los armónicos de la cuerda con la intervención de la celesta.

¹⁰³ Línea de violines primeros escrita para los clarinetes principales. (Clave de Sol)

Original de Falla ¹⁰⁴	Transcripción de Villa ¹⁰⁵
	

2.3.1.4. Danza número 3. *Allegrement e Vivo ma non troppo*

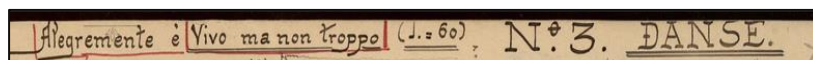


Ilustración 35. Título manuscrito de Villa

Esta tercera y última danza transcrita por Ricardo Villa comienza en el segundo acto y dentro del primer cuadro, pero no lo hace desde el comienzo, sino varios compases después.

ACTO II
Cuadro primero

TELÓN/RIDEAU

Allegrement e vivo, ma non troppo ♩ = 60



Ilustración 36. Parte original de la obra de Falla

Empieza en el número seis de la partitura original que no nos va a coincidir con la numeración de la transcripción, pues vuelve a empezar desde cero yendo por delante de la original con una diferencia de seis números.

Los instrumentos comunes en ambas formaciones como flautas, pícolo, oboes y corno inglés, reciben el mismo tratamiento en la transcripción de los primeros compases, así como las trompas, trompetas, fagotes, y contrabajos. Los violonchelos de la banda transcriben su parte por la de los violines segundos de la orquesta una octava baja, puesto que dispone de varios instrumentos para realizar la parte que les corresponde a aquellos. Los violines primeros son transcritos a los requintos, clarinetes principales y primeros, las violas a los clarinetes segundos y terceros. El resto de

¹⁰⁴ Parte original de la celesta en clave de Sol.

¹⁰⁵ Transcripción de Villa en los flautines. (Clave de Sol).

instrumentos de la plantilla, está dedicado prácticamente a doblar a otros. La parte de los chelos en la orquesta, se traduce en clarinetes altos, saxofones altos y tenores.

Estas partes corresponden al oboe, corno inglés, y clarinetes en La, que verán duplicadas sus voces por varios instrumentos.



Ilustración 37. Partes de oboes, corno inglés y clarinetes originales

Las voces de estos mismos instrumentos son trasladadas a sus homónimos en la banda, pero además toda la sección de clarinetes, así como los saxos sopranos, los fliscornos en Mi b y Si b doblan o duplican esas mismas líneas musicales en la transcripción.

Las voces escritas por Falla a los chelos, se transcriben a los saxofones altos y tenores y a los clarinetes altos.

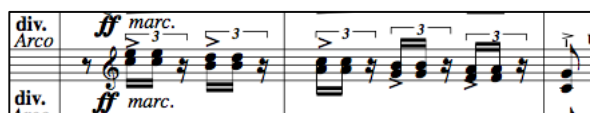


Ilustración 38. Línea correspondiente a los chelos

En la mayoría de los casos, el volumen sonoro es espectacularmente elevado en casi todas las circunstancias, debido a la enorme proporción de instrumentos con la que contaba la Banda Municipal.

La voz correspondiente a los trombones, fagotes, clarinete bajo y contrabajos, es ubicada en los trombones, fagotes, barítonos, bombardinos y contrabajos de cuerda, pero además duplicadas por los saxofones barítonos, saxofón bajo, clarinete pedal contrafagot, bajo en Mi b y bajos en Si b. La percusión es transcrita literalmente.

La parte del arpa no tiene cabida en la transcripción. Villa ignora la función que Falla le escribió y ningún instrumento de la banda lleva escrita la parte que le corresponde.



Ilustración 39. Parte de arpa (ambos pentagramas en clave de Sol)

Podría perfectamente haber asignado a cualquier instrumento, pues dispone de posibilidades tímbricas para ello, aunque no debió entenderlo así.

No ocurre lo mismo con esta escala con efecto de *glissando*, que los violines realizan en el cuarto compás, porque aquí Villa lo escribe a los clarinetes requintos, principales, primeros y segundos.

Original de Falla ¹⁰⁶	Transcripción de Villa



En el compás quinto, que es cuando comienza a dejarse entender más claramente el ritmo de la danza, Falla escribe las semicorcheas a los fagotes y a las violas, reduciendo el color a los timbres de ambos instrumentos. En este caso Ricardo Villa les escribe a los fagotes la misma voz, y la de las violas las pasa a los saxofones altos, pero además las duplica con los clarinetes altos y los saxofones tenores.

Original de Falla ¹⁰⁷	Transcripción de Villa

Las líneas de las trompas en la obra de Falla, también las interpretan las mismas cuatro trompas en la banda, y el arpa, que hasta este mismo momento no había sido tenida en cuenta, pasa a ocupar un lugar principal, acorde con la importancia del motivo, de manera que la transcripción la realizan los violonchelos.

¹⁰⁶ Escala de violines primeros transcrita en los requintos y clarinetes primeros y segundos, ambos en clave de Sol.

¹⁰⁷ Línea de fagotes al unísono con las violas (ejemplo de la izquierda). Transcripción de Villa en fagotes y, además (ejemplo de la derecha por orden descendente) clarinetes altos, saxofones altos, y saxofones tenores, todos en clave de Sol.

Original de Falla ¹⁰⁸	Transcripción de Villa
	

La parte de los chelos la tocan los bombardinos, doblados por el clarinete bajo y el saxofón bajo, y la de los contrabajos de la obra de Falla la tocan los mismos contrabajos en la transcripción que, sin especificar en la partitura, también incluyen al contrafagot, si bien pensamos que este último no participa en los compases preliminares¹⁰⁹.

La conocida melodía asignada a los violines primeros y segundos, es copiada según los cánones establecidos, y escrita a los clarinetes requintos, principales,



Ilustración 40. Melodía de violines I y II.

Clave de Sol

primeros y segundos.

En el compás trece se incorporan las flautas y el oboe primero en una escala ascendente.



Ilustración 41. Escalas de flautas y oboe I. Clave de

Sol

Esta misma escala escrita por Falla es transcrita de la misma forma a las flautas y al oboe primero, pero un pequeño detalle lo hace ligeramente distinto.

Falla deja al pícolo que intervenga en el segundo compás tal y como se aprecia en la imagen anterior, para aplicar color justo en ese momento, pero Villa lo escribe

¹⁰⁸ Partes de arpa (pentagrama superior en clave de Sol e inferior en clave de Fa), transcrita a los chelos de la banda. Ejemplo de chelos en clave de Fa.

¹⁰⁹ Nos referimos a que en la partitura de Villa coinciden compartiendo pentagrama (pentagrama número 36), contrabajos y el contrafagot, pero no encontramos ninguna indicación que pueda aclararnos si ambos tocan lo mismo o si el contrafagot permanece todavía en silencio.

bajo la indicación de *unis flautines*, obligando a que los mismos toquen la escala de las flautas y oboe primero.

En el número siete de ensayo¹¹⁰ Falla confía el delicado tema, a los vientos madera (flautas, flautín, corno inglés y clarinetes) con marcado carácter *dolce*, mientras



Ilustración 42. Partes de flautas y flautín

que Villa, buscando esa misma dulzura se lo escribe a las flautas, flautines, corno inglés, saxofón soprano y barítonos en Si b¹¹¹. Los barítonos enfatizan la línea melódica de las maderas, proporcionando potencial sonoro sin que afecte demasiado a la resolución definitiva del sonido, lo mismo le ocurre al saxofón soprano que colabora en la amplificación sonora sin que su presencia destaque demasiado.

Por su parte las trompetas con sordina que realizan este juego rítmico, no implican



Ilustración 43. Parte de trompetas

cambio alguno en la transcripción salvo el lógico de la tonalidad de afinación del

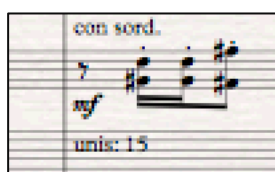


Ilustración 44. Parte de trompetas al unísono con cornetines. Clave de Sol.

instrumento¹¹², y el aumento proporcional de sonido al implicar a los cornetines en Si b doblando a las mencionadas trompetas.

Cuando la melodía cambia de grupo instrumental y por tanto de registro, doce compases antes del número ocho de ensayo en la partitura de Falla, (número dos en la

¹¹⁰ Como decimos, en la partitura de Falla no coinciden las marcas de ensayo con respecto a la transcripción de Ricardo Villa, de tal manera que en Falla aparece numerado como siete, lo que en la transcripción figura como número uno, por lo tanto, esas diferencias se irán manteniendo a lo largo del estudio.

¹¹¹ Recordamos que los barítonos en este caso, son instrumentos de viento-metal muy similares a los bombardinos.

¹¹² Las trompetas en Falla están afinadas en el tono de Do, mientras que, en la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, están afinadas en Si b.

partitura de Villa), éste se la escribe al clarinete bajo, fagotes, violonchelos en *divisi* y contrabajos.



Ilustración 45. Partes de clarinete bajo (arriba) y fagotes, ambos en clave de Fa

En la transcripción, Villa no escatima en duplicaciones y además de transcribir la línea melódica a esos mismos instrumentos de la banda, exceptuando a los violonchelos, se lo escribe también a los bombardinos, al clarinete pedal, al contrafagot y a los bajos (tubas). Como podemos observar la proporción sonora en este caso, es abrumadoramente elevada, manteniendo el criterio que el maestro Villa viene desarrollando en su faceta transcriptiva. Los chelos sin embargo los utiliza como violas en *détaché*.

Original de Falla ¹¹³	Transcripción de Villa
<p>The original score shows two staves for violas in the key of D major. The music consists of chords and intervals, marked <i>pp</i>. The notation includes stems, beams, and note heads.</p>	<p>The transcribed score shows two staves for violas in the key of D major. The music consists of chords and intervals, marked <i>pp</i> and <i>arco</i>. The notation includes stems, beams, and note heads.</p>

Con ciertas diferencias, pero las partes de viola no quedan sin aplicación en la banda al escribirlas a los chelos en registro agudo. Tal vez podría haber obviado esta parte de las violas, pero teniendo posibilidades tímbricas disponibles, optó por dejar a los chelos sin su parte proveniente del original, y encomendarle como decimos la correspondiente a las violas.

Siete compases antes del número ocho de ensayo (dos en la transcripción), los violonchelos ceden su parte a los fagotes en la transcripción, es decir, que Villa interrumpe la línea de los chelos y la traslada a los fagotes de la banda.

¹¹³ Partes de viola de la orquestación original transcritas a los chelos en registro agudo. (Clave de Do en 4ª para violas, y de Sol para los chelos en registro agudo).



Ilustración 46. Parte original de chelos.

Clave de Fa

Estas corcheas las continúan los fagotes mientras los chelos aportan la voz en *divisi* de los mismos chelos.

En el mismo número ocho de ensayo Falla, en un *Tutti* orquestal en matiz *mf*, escribe la línea melódica a las flautas, clarinetes, fagotes, violines primeros y segundos, violas, chelos y contrabajos. Villa traslada todas esas partes a las flautas, saxos sopranos, fliscornos primeros y segundos en Si b, barítonos en Si b, bombardinos en



Ilustración 47. Parte que Falla escribe a las flautas

Si b y fagotes, requintos, *tutti* de clarinetes incluidos los clarinetes altos en Mi b y bajos en Si b, saxos altos y tenores, saxos barítonos, chelos, saxofón bajo, clarinete pedal, contrabajos de cuerda y contrafagot.

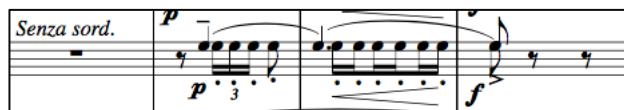


Ilustración 48. Parte de las trompetas escrita por Falla. (Clave de Sol)

Este tipo de llamada rítmica que Falla escribe a las trompetas sin sordina en el quinto compás del número ocho de ensayo (dos en la transcripción), tiene una traducción mucho más densa. Villa se la escribe a los cornetines en Si b, a las trompetas en Si b y a las mismas trompetas en Mi b.



Ilustración 49. Violines primeros y segundos escrito por Falla, ambos en clave de Sol

Los anteriores tresillos de semicorcheas están escritos para los violines en el noveno compás del número ocho en la partitura original, y más adelante para las violas y violonchelos. El hecho de que estén escritos para la cuerda no es nada llamativo por la

dificultad interpretativa, pues no supone demasiado esfuerzo para estos instrumentos, lo llamativo aquí es que Villa lo transcribe literalmente a los clarinetes, sabiendo que en razón al *tempo* de ejecución, entraña mayor dificultad en los vientos, al tener que picarlo con la lengua a la misma velocidad, que se haría cambiado la dirección del arco en la cuerda, resultando mucho más agotador en los primeros que en estos últimos.

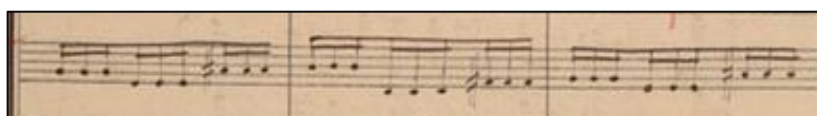


Ilustración 50. Transcripción de Villa a clarinetes principales. (Clave de Sol)

El pasaje reexpositivo que continúa hasta el *Pesante ma con fuoco* es de aplicación todo lo comentado hasta ahora, pues no se producen cambios significativos. Precisamente en el cuarto compás del mencionado *Pesante* y el *ff* que Falla asigna a las trompas, y a toda la cuerda excepto a los contrabajos, tiene una traducción mucho más



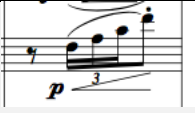



Ilustración 51. Pasaje de Falla escrito a las trompas

ampulosa en la banda, de manera que Villa lo escribe a los trompas, a los oboes, corno inglés, saxofón soprano, fagotes, requintos, clarinetes primeros, segundos y terceros, clarinetes altos, saxos altos, tenores y violonchelos. Toda una masa sonora de enormes proporciones a disposición de la música en cada momento. En el número doce de ensayo (seis en la transcripción), la misma melodía cambia ahora al registro agudo y por lo tanto modifica algunos timbres por los instrumentos que intervienen. En la partitura original lo hacen los mismos instrumentos que comentamos, pero algunos de ellos una octava aguda, al que añadimos la intervención de las flautas y el flautín, sin embargo, en la transcripción además de añadir a las flautas y al flautín, incorpora a los fliscornos segundos y a los barítonos en Si b.

En el *Leggiero e flessibile* (noveno compás después del número doce de ensayo en la parte original y número seis en la transcripción. El compás del que se habla es concretamente el décimo). Falla escribe unos arpeggios en fusas al clarinete segundo que

Villa inmediatamente escribe al saxofón alto, mientras que otro arpeggio de tresillo de semicorcheas escrito por Falla al clarinete bajo, es transcrito al saxofón tenor.

Original de Falla ¹¹⁴	Transcripción de Villa
	
	

En el ejemplo anterior (arriba izquierda) detalle del arpeggio de fusas que Falla escribe al clarinete segundo (clave de Sol), y al lado (arriba derecha) la transcripción de Villa al saxo alto (calve de Sol). En el ejemplo original (izquierda abajo) arpeggio de tresillo de semicorcheas que Falla escribió al clarinete bajo en La¹¹⁵ (clave de Fa) y Villa transcribe al saxofón tenor (derecha abajo clave de Sol).

Por otra parte, en el mismo *Leggiero e flessibile* los violines primeros llevan escritos una especie de línea melódica secundaria junto a las trompas, pero que a diferencia de estas últimas la llevan escrita tremolada.



Ilustración 52. Parte de violines

Villa al no disponer de violines, podría haberla escrito sin trémolo a los clarinetes, pero decide que es mejor dejarla sonar lo

más parecido al original y se la escribe a los violonchelos en el registro agudo en clave de sol, de la misma forma que apreciamos en la partitura original. Debemos precisar que Falla también escribe esta melodía secundaria a los chelos, pero curiosamente sin trémolo en las notas, y esa es precisamente la diferencia que apreciamos. Al finalizar la melodía que comentamos (nueve compases antes del número trece de ensayo en la partitura original, y siete en la transcripción), retoman el testigo de los violines primeros los segundos, en una octava y una cuarta baja, pero con la misma temática sobre

¹¹⁴ Ejemplos originales de clarinetes transcritos en saxofones altos, y original de clarinete bajo transcrito en saxofón tenor.

¹¹⁵ Falla utiliza las afinaciones de Si b y La para el clarinete bajo en la obra original.

trémolos de antes. Villa insiste en volver a escribir esta melodía a los chelos de la banda por la facilidad que poseen estos instrumentos para ejecutar los trémolos de una nota.

En el mismo lugar, Falla a modo de adornos escribe un dibujo en figuras de fusas que repiquetean las castañuelas con la misma forma rítmica.

La llevan escrita los dos clarinetes, y las violas adornadas por las castañuelas.



Ilustración 53. Parte de violas.

(Clave de Do 4ª)

La traducción instrumental para la banda, lleva implícita mucha más masa instrumental y el maestro Villa lo escribe a los barítonos en Si b, a los onóvenes en Mi b, clarinetes terceros y altos en Mi b. Por otra parte, y por razones aparentemente de registro, el arpa original es llevada a la banda por el clarinete bajo durante los compases previos al número trece de ensayo.

En el compás anterior al número trece de ensayo en la parte original (siete en la transcripción), Falla escribe estas combinaciones instrumentales solo en los vientos:



Ilustración 54. Voces de Corno inglés y clarinetes en la obra original

Corno inglés, clarinetes y fagotes¹¹⁶ son los elegidos para interpretar esta melodía con diferente carácter. La interpretación transcriptiva que el maestro Villa realiza para este sencillo pasaje es: fliscorno Mi b, fliscornos primeros y segundos Si b, barítonos en Si b y bombardinos en Si b. Podemos observar la importante diferencia de concepto. Poco o nada tienen que ver los instrumentos originales con los transcritos al no utilizar ni tan siquiera el corno inglés, transcribiendo estas partes a la familia completa de los bugles.

Continuando en el *Allegremente*, número catorce de ensayo (número siete en la transcripción de Villa), el *forte* aparece escrito a toda la madera aguda y a los violines tanto primeros como segundos.

¹¹⁶ Los fagotes no figuran en el ejemplo, pero actúan del mismo modo que corno inglés y clarinetes.



Ilustración 55. Líneas melódicas correspondientes a flautas, flautín y oboes en Falla. (Clave de Sol)

Esas mismas líneas melódicas tienen su traducción bandística en: flautas, flautines, oboes, saxos sopranos, fliscornos Mi b, fliscornos primeros Si b, clarinetes requintos, principales, primeros y segundos.

Al compás trece del mencionado número catorce (número ocho en la partitura transcrita), y cuando la misma melodía la repite en matiz *piano*, la proporción de instrumentos originales y transcritos vuelve a llamarnos de nuevo a atención.



Ilustración 56. Partes de flautín y oboe escritos por Falla

Falla instrumenta este pasaje para flautín, un oboe, corno inglés y dos clarinetes a la octava uno de otro, por su parte Villa escribe estas líneas al flautín, a un oboe, al corno inglés, a los saxofones sopranos, a un barítono, y a los fagotes. En esta ocasión parece que Villa calcula con mayor detenimiento la proporción sonora resultante.

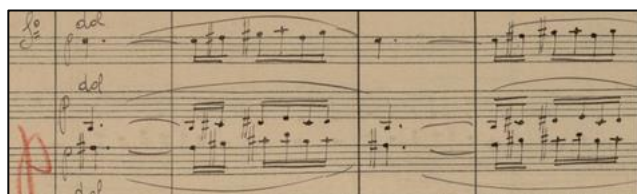


Ilustración 57. Partes transcritas de oboe, corno inglés y saxofón soprano. (Clave de Sol)

En el número quince de ensayo (nueve en la transcripción de Villa), Falla deja escrito solo a los contrabajos una obstinada fórmula rítmica breve a distancia de octava. Ricardo Villa sitúa estas mismas corcheas a una gran cantidad de instrumentos de la banda, tales como saxofón bajo en Si b, clarinete pedal en Si b, contrabajos y contrafagot, bajo en Mi b y bajos en Si b.



Ilustración 58. Parte de contrabajo escrito por Falla

Resulta llamativa la enorme desproporción de sonido existente entre la parte original y la transcripción, máxime aun cuando los contrabajos llevan la parte en *pizzicato*, que disminuye el potencial sonoro de forma considerable. El concepto de gradación de importancia es clamorosamente diferente entre compositor y transcriptor en este caso, para Falla no es más que un simple apoyo rítmico timbrado por el *pizzicato* y para Villa es una base sólida de sostén armónico-rítmico necesaria, tanto como para ser destacada en la forma que lo hace.

Continuando en el mismo número quince de ensayo, las arpas y la celesta realizan unas escalas ascendentes y descendentes a modo de efectos para enfatizar determinados detalles musicales que no tienen traducción en la banda, es decir, que Villa no los considera demasiado relevantes como para encontrarle traducción en la banda.



Ilustración 59. Partes de celesta y arpa primera, todos en clave de Sol

En la partitura de la Banda Municipal de Madrid no aparecen por ninguna parte estos efectos que Falla escribió a la celesta y a las dos arpas, por tanto, consideramos que no solo ya por la falta de medios, pues ninguno de estos instrumentos hasta ese día figuraba en la plantilla de la banda, sino también por considerar menos importante el hecho de trasladar algún efecto similar con cualquiera otro instrumento, de los muchos y diversos que si estaban incluidos en la plantilla de la Banda Municipal.

En el cuarto compás de ese número de ensayo, los efectos aludidos se mitigan en parte por las escalas ascendentes y descendentes que toda la madera aguda realiza en octavas.



Ilustración 60. Partes de flautas, flautín, oboes corno inglés y clarinetes. (Clave de Sol)

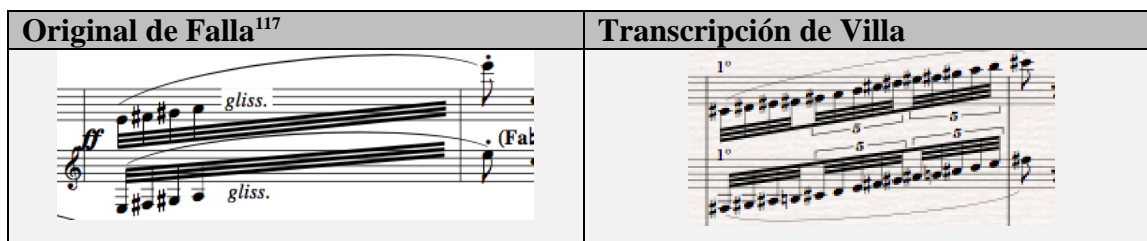
Aquí podemos observar las escalas que Falla escribió a flautas, flautín y oboes respectivamente, en donde contribuyen a potenciar el efecto escalar que tenían escrito las arpas y la celesta. Concretamente esas mismas escalas las llevan escritas además los dos clarinetes de la parte original de Falla, mientras que la versión de Villa conlleva la siguiente traducción sonora: flautines, flautas, saxo soprano, fliscorno en Mi b y fliscornos primeros y segundos en Si b. Un tanto obligado para estos últimos pues la escala descendente del siguiente compás desciende hasta un Fa#3, nota más grave posible (a parte del primer sonido armónico fundamental), que puede emitir este instrumento.



Ilustración 61. Parte de los fliscornos transcritos por Villa. (Clave de Sol)

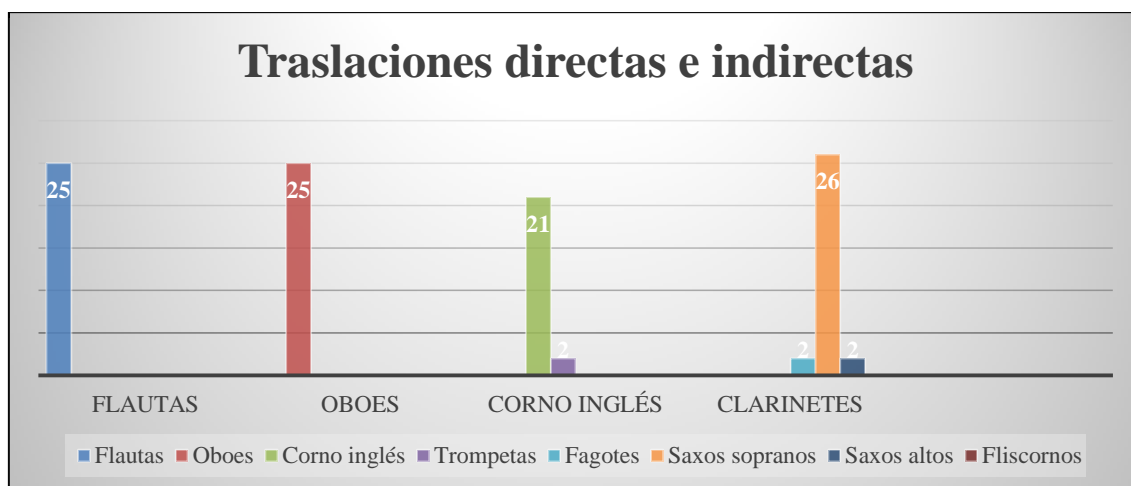
Este fragmento resulta un poco obligado para los fliscornos que, si bien pueden realizarlo, no es menos cierto que se ven algo sobrepasados en ese registro, al tener que obligar en cierta medida el sonido para asegurar la resolución de la escala.

Sin movernos del compás en el que estamos, el arpa se ve ahora transcrita en las voces de los clarinetes requintos y principales en una llamada al interés musical que Villa les concede en este momento, en este caso el efecto de la escala ascendente del arpa, sobresale en mayor medida que en ocasiones anteriores por la desnudez musical del momento.



2.3.1.5. Traslaciones directas, indirectas o variadas

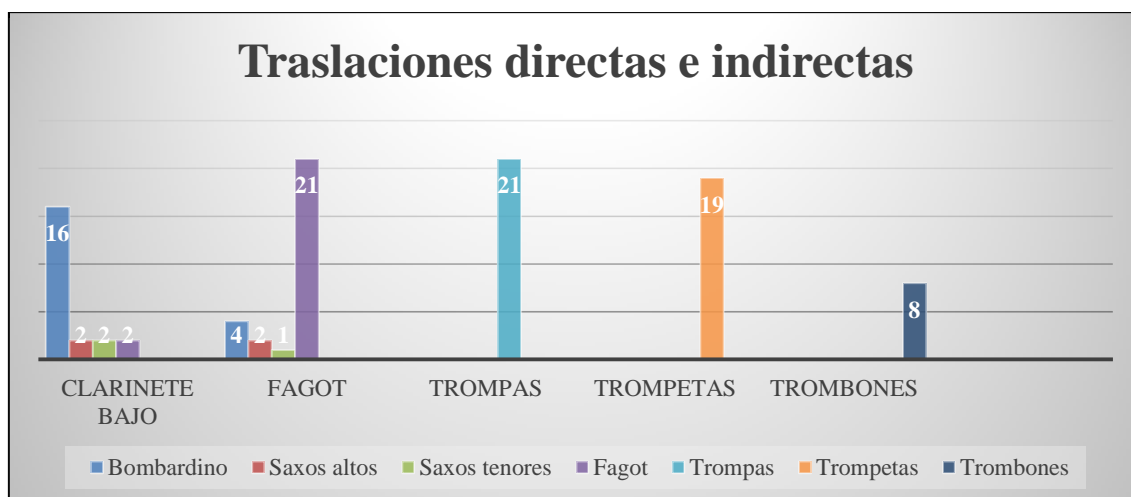
Estos datos están extraídos del análisis de los tres movimientos de una manera aproximada, pues a veces se repiten secciones iguales en las que no contabilizamos las intervenciones o las líneas instrumentales continúan enlazadas entre diferentes sectores. En ocasiones existen compases de espera en las que las intervenciones pueden concebirse como completas o como intermitentes. Lo que nos interesa aquí es valorar la inercia o la tendencia de nuestros estudiados directores, para valorar el uso más o menos frecuente de unos procedimientos instrumentales frente a otros. Establecemos en primero lugar grupos de las maderas con flautas, oboes, corno inglés y clarinetes. Un segundo grupo que contiene clarinete bajo, fagotes, trompas, trompetas y trombones, un tercer grupo con la cuerda de violines primeros y segundos, y violas, y un cuarto y último grupo con la cuerda grave de cellos y contrabajos.



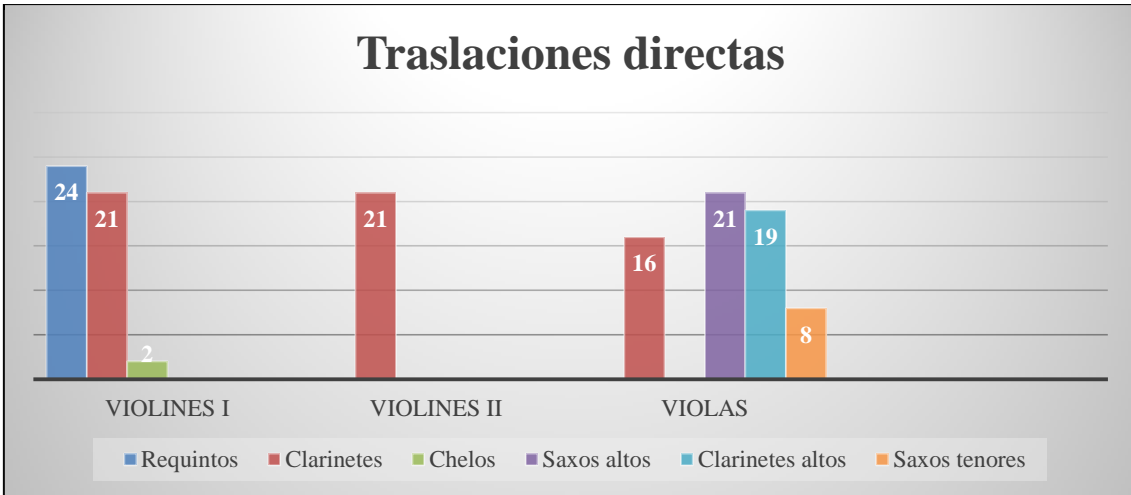
Las flautas en la mayoría de intervenciones suelen transcribirse en las flautas de la banda, lo mismo que los oboes. La parte del corno inglés suele ser transcrita, en pocas

¹¹⁷ Partes originales de arpa en el compás cuarto desde el número quince de ensayo, y al lado la transcripción de Villa en un requinto y en un clarinete principal, todos en clave de Sol.

ocasiones, a las trompetas por una cuestión de color, pero el instrumento más versátil de la orquesta es sin duda el clarinete, que admite numerosas aplicaciones, siendo la transcripción a los saxofones sopranos la preferida de Ricardo. A veces se apoya en los saxofones altos y en alguna ocasión puntual, en los fagotes.



El clarinete bajo de la orquesta no tiene traducción directa en el clarinete bajo de la banda adoptando otras funciones distintas de manera que el bombardino es el que hace las funciones de aquel. A veces los saxofones altos, los tenores y el fagot reciben algunas traslaciones esporádicas. El fagot sufrirá diferencias de trato entre este estudio transcriptorio y los siguientes, debido al cambio de concepto de Ricardo Villa tal y como veremos más adelante, pero aquí el fagot recibe la mayoría de las traslaciones con apoyos de los bombardinos, en menor medida de saxofones altos y menos aún de los tenores. Los metales por su parte no admiten modificaciones y tanto trompas, trompetas y trombones reciben el mismo tratamiento en la obra original que en la transcripción.



Los violines primeros transcriben dando preeminencia a los requintos quienes soportan la mayoría de las traslaciones, ayudados muy de cerca por los clarinetes principales y/o primeros. La aportación de los chelos en la transcripción de los violines primeros a la banda obedece exclusivamente a cuestiones de articulación, en las que Villa prefiere bajar alguna octava, pero transcribir el efecto producido por los arcos. Los segundos violines se traducen en los clarinetes segundo o terceros y las violas asumen un abanico de opciones de traslación bastante importante, destacando los saxofones altos y los clarinetes altos, en los que los clarinetes terceros suelen asumir responsabilidades en algunas ocasiones. Por último, los saxofones tenores absorben ciertos pasajes de carácter más grave de las violas que Villa les escribe con cierta frecuencia.



Los chelos de la orquesta llevan una especie de acompañamiento permanente en las intervenciones transcritas a la banda, en la que los clarinetes bajos asumen un papel importante por convertirse en una especie de sombra permanente. Villa les escribe su parte en la banda, duplicada con frecuencia por los saxofones barítonos, en menor medida por los saxofones tenores y menos por los saxofones altos. A los contrabajos de la orquesta les ocurre más o menos lo mismo que a los chelos, es decir, llevan acompañamiento de refuerzo sonoro casi permanente, reflejado en el saxofón bajo, y en el clarinete pedal, además también hay que añadir a las tubas de la banda, y en algunas partes al contrafagot.

La percusión no admite modificaciones entre la obra original y la transcripción, de manera que todo cuanto viene reflejado en la partitura de Falla, se reproduce en la transcripción de Villa. Cuando la parte que llevan escrita las arpas y la celesta, no coincide con alguna de las voces de otros instrumentos de la orquesta, suelen quedar sin asignar a ningún instrumento de la banda incluidos *glissandos*, aunque en ocasiones (y dependiendo de la importancia del pasaje), sean los requintos y clarinetes principales los encargados de realizar estos efectos en la banda.

2.3.2. *El Sombrero de Tres Picos* (1927)



Ilustración 62. Portada de la transcripción de Ricardo Villa¹¹⁸

La plantilla preparada por Manuel de Falla para la orquesta relacionada desde el orden mismo de la partitura es la siguiente: flautas (pícolo), oboe, corno inglés, dos clarinetes, fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, timbales, percusión, celesta, arpa y cuerda.

¹¹⁸ Portada de la transcripción de Ricardo Villa. ABMM.

Si bien no hubo modificaciones en la plantilla de la Banda Municipal de Madrid, apreciamos algunas diferencias que afectan a la organización interna en la partitura, diferencias que el maestro Villa realizó para transcribir *El Sombrero de Tres Picos*. Relacionada desde arriba, los instrumentos quedan ordenados como sigue:

Tabla 3. Plantilla usada por Villa para *El Sombrero de Tres Picos*

Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para <i>El Sombrero de Tres Picos</i> (1927) Danza de los vecinos (Seguidillas)
Flautas primeras
Flautas segundas
Oboes
Corno inglés
Saxos sopranos
Fliscorno Mi b
Ídem primeros Si b
Ídem segundos Si b
Onóvenes Mi b
Barítonos Si b
Bombardinos Si b
Fagotes
Trompas 1-2
Trompas 3-4
Trompetas en Do (cuatro)
Lira
Timbales
Requintos
Clarinetes primeros
Clarinetes segundos
Clarinetes terceros
Clarinetes altos Mi b
Saxos altos Mi b
Saxos tenores Si b
Ídem barítonos Mi b
Clarinetes bajos
Violonchelos
Saxo bajo Si b
Bajos Mi b
Bajos Si b
Contrafagot, contrabajos y clarinete pedal

Evidenciamos la adaptación que el maestro Villa tuvo que hacer en la colocación y optimización de algunas familias instrumentales. Observamos cómo el Onoven en Mi b lo sitúa junto a los barítonos y bombardinos cuya similitud tímbrica, tesitura y función

musical es más común y parecida a la de estos últimos. Respecto a la optimización, observamos la equiparación y actualización de la familia de las trompetas, pues pocas son las transcripciones de orquesta que lleven escrita música para tanta variedad y tonos de afinación. También ha modificado los cornetines en Si b, pues su función es muy similar a la de las trompetas en su mismo tono. Desaparecen igualmente los clarinetes principales como tales, siendo absorbidos por los primeros de forma que la función la acomoda a éstos, estableciendo un paralelismo más lógico entre los clarinetes de la banda y los violines de la orquesta al no haber tantas divisiones entre ellos.

No incluye a los trombones (recordemos que Falla no les escribe parte alguna hasta la danza final) hasta la danza final.

Por las indicaciones manuscritas realizadas en la partitura transcrita por Villa, podemos suponer que olvidó un detalle importante y fue el anotar las marcas numéricas de ensayo tan necesarias como prácticas para el montaje y concertación de las obras musicales. Existe una indicación a lápiz de color azul aclarando los números de ensayo, que no coincide con la caligrafía del maestro Villa. Por tanto, tomaremos esta referencia para referirnos a las diferentes parcelaciones de la transcripción.

La tonalidad de la obra original no se modifica en la transcripción y Villa la mantiene en la primera danza. En la *Danza del Molinero* tampoco la modifica, pero la manera de anotarla difiere en parte, pues no coloca en la armadura las alteraciones propias y solo deja las alteraciones accidentales, con una salvedad escrita para el corno inglés¹¹⁹. Para la *Danza final* tampoco hay cambio de tonalidad, pero si Falla no escribe armadura para ninguno de los instrumentos de la orquesta ya sean transpositores o no, en la transcripción Ricardo Villa solo escribe la armadura a los instrumentos transpositores, de manera que las alteraciones de los instrumentos en Do, solo aparecen como alteraciones accidentales.



Ilustración 63. Firma de Ricardo Villa

¹¹⁹ Pensamos que es posible que Ricardo Villa pensara escribirlas todas y después de haber anotado la primera al corno inglés, decidiera no hacerlo.

Ricardo Villa terminó de transcribir *El Sombrero de Tres Picos* en septiembre de 1927.

2.3.2.1. Partes de transcripción

Danza de los vecinos. (Seguidillas)

Ricardo Villa escribe los instrumentos con sus correspondientes armaduras en el tono original de Re Mayor para los instrumentos de afinación en Do. No hay por tanto modificación en la tonalidad transcrita, a pesar de que a los instrumentos transpositores les suponga llevar unas armaduras muy cargadas de alteraciones, concretamente cinco sostenidos (Si Mayor) para los instrumentos afinados en Mi b, y cuatro sostenidos (Mi Mayor) para los afinados en Si b.

Los dos requintos de la banda toman la responsabilidad de emular a los violines primeros en la melodía de comienzo.



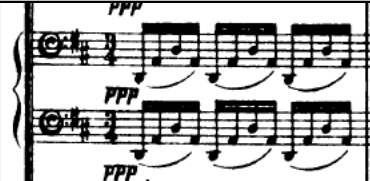
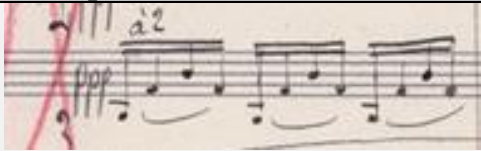
Ilustración 64. Comienzo de la danza de los vecinos

Deja en manos de tan solo dos requintos la importante voz del comienzo, porque los clarinetes primeros y segundos pasan a interpretar las voces de violines segundos.



Ilustración. 65. Transcripción de Villa en las voces de Requintos. (Clave de Sol)

En los primeros compases, las blancas con puntillo que Falla les escribe a los fagotes, son trasladadas a los bombardinos, mientras que aquellos pasan a desempeñar la duplicación de los violonchelos que a su vez repiten su parte original, es decir, que los chelos de la banda tocan la parte correspondiente a los chelos de la orquesta, y los fagotes doblan estos arpegios rítmicos.

Original de Falla ¹²⁰	Transcripción de Villa
	

La otra blanca con puntillo escrita para la trompa primera, está anotada en la transcripción para la trompa primera de la banda. Los clarinetes altos doblan a los chelos, así como los clarinetes bajos, y los clarinetes terceros realizan la parte de las violas. Los contrabajos de la parte original son doblados por el saxofón bajo, contrafagot, contrabajos y clarinete pedal.



Villa escribe a las flautas segundas una pincelada inventada por él, de modo que comienzan a aparecer indicaciones propias en la transcripción, que no se encuentran en la partitura original.



Ilustración 66. Flautas primeras y debajo las segundas. Transcripción de Villa¹²¹

En el compás séptimo sucede lo mismo que comentamos respecto a las segundas flautas.

Cuatro compases antes del número dos de ensayo aparece una escala ascendente escrita para la flauta primera, y que dobla la celesta. Como la Banda Municipal carece de este instrumento, Villa le escribe estas notas a la lira. (Ambos en clave de Sol).

Original de Falla	Transcripción de Villa
	

¹²⁰ Arpeggios de semicorcheas de los chelos en *divisi*, transcritos a chelos y fagotes (ejemplo de la derecha también en clave de Fa).

¹²¹ Voz de las flautas segundas que no figuran en la partitura original de Falla. (Clave de Sol).

En el número cuatro de ensayo, la voz alternante entre los clarinetes de Falla, es entendida como un breve diálogo entre los dos fliscornos de la banda.



Ilustración 67. Voces de clarinetes en Falla

La traducción sonora en la Banda Municipal es llevada a los fliscornos de la siguiente forma:



Ilustración 68. Voces de fliscornos transcritos por Villa en clave de Sol

Esta voz que Falla duplica en la celesta en registro grave con el clarinete primero, es transcrita



Ilustración 69. Voz de la celesta en clave de Fa

por el maestro Villa al corno inglés, aunque su efecto se produce una octava más aguda de lo escrito para la celesta, por lo que pensamos que lo que se buscaba era incluir variedad tímbrica en el fragmento.

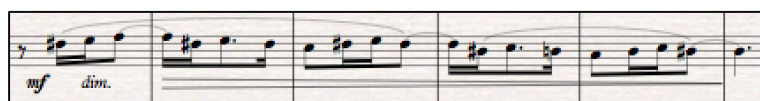


Ilustración 70. Voz del corno inglés. (Clave de Sol)

Llegando al número cinco de ensayo, solo intervienen violonchelos y contrabajos en estas repetidas notas ascendentes. Villa no entiende que deban quedar escritos de la misma forma, y duplica estas líneas en los fagotes, que se encuentran en este momento en silencio.



Ilustración 71. Líneas de celos y contrabajos

Tenemos otro ejemplo de adición sonora en el que disponiendo de los mismos instrumentos opta por incluir otros nuevos para incrementar el potencial sonoro.

En el número siete, y por la poca sonoridad instrumental que Falla crea al escribir la melodía que solo afecta a la flauta y al fagot, obliga Villa a tener que escribirles a también a la flauta y al fagot esa misma función.



Ilustración 72. Solo de flauta doblado por el fagot. (Clave de Sol)



En este mismo pasaje el arpa (tercer compás y siguientes del número siete de ensayo), adquiere un protagonismo secundario pero necesario, al realizar unos arpeggios llamativos por la comentada sencillez instrumental crea da por Falla.



Ilustración 73. Arpegio del arpa. (Clave de Sol arriba, y Fa abajo)

Por ese mismo motivo no debería quedar sin traducción y Ricardo Villa decide que deben emularla los saxofones barítonos para el registro grave, y el alto en el registro medio.

Los arpeggios que siguen durante varios compases en el arpa, pasan ahora en el número nueve a la voz de los fagotes, incluidos los *glissandi* ascendentes a modo de efectos. Éstos son escritos con medida rítmica teniendo en cuenta la nota de comienzo y la final para tratar de cuadrar el efecto.

Original de Falla ¹²²	Transcripción de Villa
	

¹²² Parte del arpa y a la derecha la traducción de Villa en el Fagot, ambos en clave de Fa.

No son exactamente iguales, ni siquiera parecidos pero entendemos que lo que Villa pretendía era recrear el efecto producido por el arpa, sin importar demasiado las notas de la escala, porque si nos fijamos observamos que la última nota del arpa (Si 3, clave de Fa) coincide con la tercera parte del compás y además acentuada, no ocurre lo mismo con la traducción en la que la coincidencia con la tercera parte es un Fa 3, siendo el Si 3 una nota que carece de acento por el momento en que se produce.

En el número diez de ensayo encontramos un solo que Falla escribe al flautín, y que Villa decide escribir también al flautín de la banda.



Ilustración 74. Parte de flautín escrito por Falla. (Clave de Sol)

Cinco compases antes del número diez de ensayo, el clarinete segundo en La de la parte original, retoma la melodía que ejecuta la flauta.

Original de Falla ¹²³	Transcripción de Villa


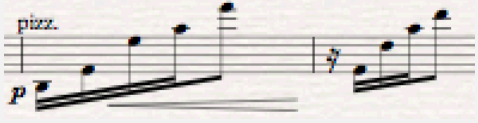
Villa lo escribe al saxofón soprano como otra posibilidad más, de variedad de opciones en la elección de instrumentos. Como en esos compases aparece también la celesta acompañando a la flauta y al mencionado clarinete, (saxofón soprano en Villa) aportando color, la Lira retorna en sustitución de la primera.

Original de Falla ¹²⁴	Transcripción de Villa

¹²³ Parte del clarinete en La y a la derecha la traducción de villa en el saxofón soprano en versión de la Banda Municipal, ambos instrumentos escritos en clave de Sol.

¹²⁴ Parte de la celesta (claves de Sol arriba y Fa abajo), y a la derecha la traducción de villa en la Lira. (Clave de Sol).

Los arpeggios del arpa que siguen en el número once, son traducidos esta vez por el *pizzicato* de los chelos. (Ejemplo escrito en clave de Fa).

Original de Falla	Transcripción de Villa
	

Como dato significativo destacar que en la reexposición temática que se produce en el número catorce de ensayo, y si recordamos que en el compás tercero del comienzo el maestro Villa inventó unos compases a la flauta segunda que no figuran en el original, debemos insistir nuevamente en ese detalle que vuelve a reproducirse en los mismos términos, es decir, la flauta segunda lleva escrita en dos ocasiones una melodía que no aparece explícitamente escrita en la partitura original.

En los últimos compases y una vez que el solo de flauta ha terminado, Falla le escribe la melodía al clarinete en La que Villa interpreta que debe realizarla el saxofón soprano (*Liberamente, con fantasía*), con el oboe y además el fliscorno agudo en Mi b.



Ilustración 75. Solo de clarinete en los compases finales en clave de Sol

Toda una combinación tímbrica para traducir un simple clarinete que Falla entendió en solitario, idea que Villa no compartió pero que sí mantuvo y quizá por primera vez en la que los fagotes de Falla tocan lo mismo en la banda.



Ilustración 76. Parte de fagot. (Clave de Sol)

El breve solo de fagot poco antes de finalizar la danza de los vecinos, es traducido por Villa del mismo modo en los fagotes de la banda.

Por último, la flauta en registro grave y en matiz *ppp* que Falla creó para finalizar, encuentra la traducción en las flautas también, pero en el número de cuatro instrumentos.

Danza del Molinero. Farruca. Plantilla

Poco que añadir en el comienzo de esta danza donde el impresionante solo de trompa, hace la función de llamada inconfundible que tiene el reflejo en la trompa primera de la Banda Municipal.



Ilustración 77. Solo de trompa en el comienzo de la danza del molinero

Lo mismo ocurre con el significativo solo de corno inglés que le sucede, en el que únicamente podría sustituirse con otro corno inglés.



Ilustración 78. Fragmento de Corno Inglés

Continuando en el *Moderato assai, molto rítmico e pesante* (número dos de ensayo), toda la sección de clarinetes sustituye a la cuerda en registro medio-grave, así como los saxofones altos, tenores y barítonos además de los fagotes que como viene siendo habitual en Villa no realizan la parte original, sino que doblan a los violonchelos. Lo llamativo aquí es la introducción del saxofón soprano que realiza la voz más aguda de los violines primeros, porque su peculiar sonido difiere del conjunto de maderas graves pues en cierta manera, a veces el timbre se asemeja más a un oboe dejando sobresalir su colorido sobre el resto del conjunto de su propia familia. En este pasaje el saxofón soprano ha de ser introducido con sutileza para evitar otorgarle un protagonismo que en este momento no le corresponde.



Ilustración 79. Saxofón soprano, transcripción Villa. (Clave de Sol)

En el compás segundo después del número tres de ensayo, el oboe describe una melodía inconfundible ante la que Villa sucumbe de manera inmediata, y en la transcripción también se la escribe al oboe solo.

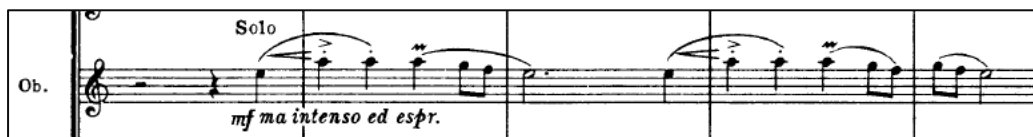
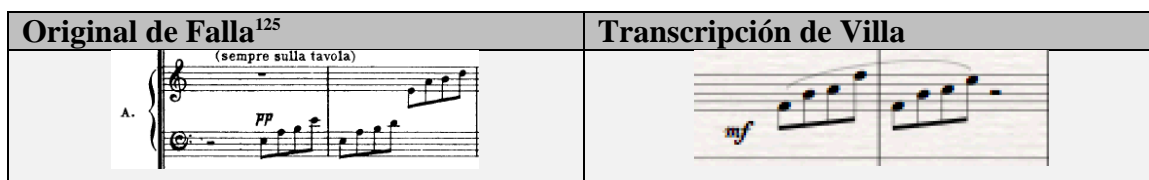


Ilustración 80. Solo de Oboe escrito por Falla

En estos compases el arpa retoma una serie de arpeggios que, por su oportunidad, resultan imprescindibles al transcribirlos necesariamente en la versión para banda.



En la misma octava, Villa entiende que el mejor traductor del efecto arpa, es el saxofón tenor para las notas en registro grave en clave de Fa, y para las agudas en clave de Sol opta por el saxofón soprano.

En el segundo compás del número ocho de ensayo, las semicorcheas en octavas, que Falla escribe a los clarinetes y al piano, son asignadas al saxofón soprano y fliscorno primero para las voces agudas, y bombardino primero en Si b y saxofones tenores para la octava grave.



Ilustración 81. Líneas de clarinetes. (Clave de Sol)

En el número diez de ensayo *Ancora piú vivo, ma in tempo* la incorporación de las maderas en la orquesta, llevan a Villa a ocupar un verdadero *Tutti* en la banda que en matiz *ff* nos puede hacer una idea del potencial dinámico que en ese momento alcanza la Banda Municipal de Madrid, máxime cuando en el mismo final se alcanza la gradación de *fff*.

¹²⁵ Parte del arpa, y a la derecha la transcripción de villa en la voz de saxofón tenor en las notas graves, y para el saxo soprano (que no figuran en el ejemplo) en las agudas en clave de Sol.

Danza Final. Jota. Plantilla

Tabla 4. Relación instrumental para la Danza final

Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para <i>El Sombrero de Tres Picos</i> (1927) Danza Final (Jota)
Flautas
Flautines
Oboe
Corno inglés
Saxos sopranos
Fliscorno Mi b
Ídem primeros Si b
Ídem segundos Si b
Onóvenes Mi b
Barítonos Si b
Bombardinos Si b
Fagotes
Trompas 1-2
Trompas 3-4
Trompetas en Do (cuatro)
Trombones 1-2
Trombones 3-4
Timbales. Lira
Requintos
Clarinetes primeros
Clarinetes segundos
Clarinetes terceros
Clarinetes altos Mi b
Saxos altos Mi b
Saxos tenores Si b
Ídem barítonos Mi b
Clarinetes bajos
Violonchelos
Saxo bajo Si b y bajo Mi b
Bajos Si b
Contrafagot, contrabajos y clarinete pedal
Tambor, bombo y platos

A través de la comparación entre la tabla 5 y la 4, advertimos que Villa incluye para este número a los trombones, y amplía la percusión lo mismo que aparece en la versión original. Mantiene la tonalidad al igual que en los números anteriores, pero indica las armaduras correspondientes a los instrumentos transpositores.

La densidad sonora que posee esta danza la hace muy apropiada para la banda, y el maestro Villa conociendo esa cualidad tratará de sacarle el mayor rendimiento

dinámico posible. Para ello comienza traduciendo casi de manera escolástica todo instrumento común en un orgánico y otro. Las trompetas a las trompetas, los fagotes a los fagotes y toda la cuerda grave del principio, a toda la familia de los clarinetes excepto los requintos y clarinetes primeros, y toda la familia de los saxofones de registro medio-grave, tubas y cuerda grave.

La introducción de las flautas en los compases previos al número uno de ensayo, son copiadas literalmente y traducidas a la partitura de banda del mismo modo que lo hiciera Falla. Visualmente se aprecia una concentración de figuración que se traduce en un aumento considerable de la intensidad.

Transcurrido el primero de los *tuttis* y llegados al número dos de ensayo, las flautas junto con el fagot retoman un protagonismo especial, que Villa refleja en la traducción bandística en los mismos términos.



Ilustración 82. Fragmento de flauta y flautín. (Clave de Sol)

En esta ocasión no se producen cambios en los fagotes como en ocasiones anteriores, y en la banda lo interpretan los mismos instrumentos.

El oboe de la parte original no entra hasta cuatro compases antes del número tres de ensayo en la siguiente forma:



Ilustración.83. Línea de oboes.

(Clave de Sol)

Sin embargo, Ricardo Villa no lo entiende así y anticipa la entrada en dos compases, a modo de apoyo en el anterior

crescendo, y lo mismo hace con la voz de fliscorno que sin estar explícitamente escrita, la anota en la partitura.



Ilustración 84. Voz anticipada del oboe en dos compases. Transcripción de Villa. (Clave de Sol)

Este recurso tan peculiar de contribuir a la realización de un *crescendo* anticipando entradas instrumentales, es muy típico de algunos compositores o directores de orquesta o banda. Suponía disminuir esfuerzo en la carga dinámica con la progresiva incorporación de diferentes instrumentos, del mismo modo que en los *diminuendo*, se retiraban gradualmente para descargar potencial sonoro.

En el número tres de ensayo, las traslaciones instrumentales vuelven a retomar un carácter mucho más escolástico todavía en el que los instrumentos originales encuentran su símil en la transcripción. La impresión que dan estos compases es de una pulcritud elevada, en la que cada instrumento tiene su representación establecida según los cánones establecidos. Flautas a las flautas, oboes y corno inglés a sus homónimos, clarinetes a los saxos sopranos y fliscornos, trompas a las trompas, percusión a la percusión y cuerda a toda la madera comprendida entre clarinetes de la banda y saxofones, con ayudas de chelos y contrabajos además de tubas.

A excepción de la especie de *glissando* de piano y arpa, que no parece encontrar traducción, todo queda representado en la partitura de banda.



Ilustración 85. Ejemplo del piano en el número tres de ensayo

Al quedar disimulado en cierta manera por el efecto del resto de instrumentos, no aparece tampoco en los tres compases siguientes, de manera que estos cuatro compases en total quedan sin la inclusión implícita del piano y del arpa.

Todo lo dicho respecto a la esquematización instrumental, permanece invariable en el número cuatro de ensayo, a excepción de la ausencia de la voz tremolada de los clarinetes que queda sin representación hasta el séptimo compás, y lo hace a través del saxofón soprano y de los fliscornos. Esta entrada no figura en el original y es otra acción similar a la ocurrida anteriormente respecto a la incorporación progresiva en los crescendos.

Las llamadas de trompas y trompetas escritas por Falla, son reproducidas del mismo modo.



Ilustración 86. Llamadas de trompas en clave de Sol

Ocho compases antes de la llegada al número cinco de ensayo en la voz de violines primeros, destaca la melodía en registro agudo que tiene su respuesta traducida en los clarinetes primeros, todo a pesar de que la tesitura aguda llega a un extremo que podríamos catalogar según los tratados como de «poco aconsejable» en estos últimos instrumentos.

Original de Falla ¹²⁶	Transcripción de Villa

En el número cinco de ensayo la flauta primera junto con oboes, corno inglés, clarinetes y fagotes retoman el mismo motivo melódico del que hablamos en el ejemplo anterior, y que Villa modifica considerablemente al reformar la voz de los fagotes, obligándoles a realizar los trinos de blanca de chelos y contrabajos del original, introduce saxos sopranos, fliscornos, onóvenes, barítonos y bombardinos.



Ilustración 87. Voces de oboe, corno y clarinetes en el número cinco de ensayo. Todos en clave de Sol

En esta ocasión la desproporción tímbrica y dinámica es mayor que en otros ejemplos anteriores, por eso resulta llamativo la cantidad y variedad instrumental a la que el maestro Villa recurre para transcribir este pasaje.

¹²⁶ Melodía que Falla escribe a los violines primeros y que Villa traduce directamente en los clarinetes primeros, a pesar de llegar a un registro extremo y un tanto forzado en los referidos instrumentos. (Ambos en clave de Sol).

Al llegar al número seis de ensayo y desde cuatro compases antes, los *glissandi* del piano y del arpa no se traducen en la banda, por lo tanto, quedan sin reproducción los seisillos de semicorcheas que Falla les escribió solo a los clarinetes.



Ilustración 88. Línea de clarinetes. (Clave de Sol)

Están representados en las voces de fliscornos en Mi b y fliscornos primeros en Si b.

En este caso la uniformidad tímbrica puede estar justificada al decidir como sustitutos de los clarinetes, a dos instrumentos de la misma familia.

Para tener una idea aproximada del concepto proporcional de la dinámica que el maestro Villa aplicaba, en muchos de los ejemplos musicales cuando traduce de la orquesta a la banda, podemos tomar como referencia el siguiente ejemplo en el número siete de ensayo donde tenemos otra muestra clarificadora de este principio peculiar.



Ilustración 89. Ostinato de los violines segundos. (Clave de Sol)

Falla solo escribe este comienzo del ostinato a los violines segundos, para pasar después a retomar el testigo, los primeros. Villa escribe esa misma línea a los clarinetes terceros, a los clarinetes altos, y a los saxofones tenores, y en el tercer compás que es cuando comienzan los primeros violines y callan los segundos, Villa entiende que esta voz deben realizarla los clarinetes primeros, segundos y saxofones altos. Por tanto, el aumento dinámico es más que evidente.

El motivo que a partir del segundo compás del número ocho aparece escrito para flautas, oboes y corno inglés, en la parte original, además de estos



Ilustración 90. Línea de flautas. (Clave de Sol)

instrumentos Villa en la transcripción, introduce a los saxofones sopranos en octavas y a un fliscorno segundo en Si b.

Una vez más los fagotes no interpretan su parte, sino que duplican la de los violonchelos.

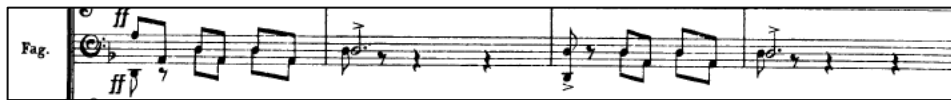


Ilustración 91. Parte de los fagotes en el número ocho



Ilustración 92. Parte de los celos que doblan los fagotes en la transcripción

Una tendencia constante en escribir a los fagotes las partes de violoncelos, es la que tiene el maestro Villa de manera casi permanente y salvo *solos* muy puntuales suele modificarles esta proclividad. Es cierto que la plantilla de la Banda Municipal tiene sustitutos instrumentales en muy elevado número, pero prefiere cambiar la voz de los fagotes y situarla en otros atriles.

El número nueve de ensayo *Animato assai* transcurre con pocos cambios, de manera que la parte de las cuatro trompas se transcriben literalmente sin adiciones instrumentales.



Ilustración 93. Voces a cuatro trompas. (Clave de Sol)

Justo en el tercer compás, los violines primeros realizan una melodía en semicorcheas de la siguiente forma:



Ilustración 94. Línea melódica de violines

La traducción en la banda viene dada por los requintos por una cuestión pensamos que más bien de tesitura, porque de otro modo los clarinetes tendrían un pasaje demasiado obligado en el registro agudo.



Ilustración 95. Parte escrita a los requintos en la transcripción. (Clave de Sol)

El objetivo aquí de no sobrepasar la tesitura considerada cómoda del clarinete, obliga a Villa a escribir este fragmento a los clarinetes requintos en Mi b, pues para ellos no resulta demasiado complicado realizar con éxito el fragmento.

En el compás anterior al número diez de ensayo, los clarinetes en la obra de Falla describen una escala de cinco y seisillo en semicorcheas.



Ilustración 96. Escala escrita por Falla a los clarinetes

Villa en la transcripción, no lo ve del mismo modo y esa misma escala la escribe para que la interpreten los saxofones sopranos y el fliscorno agudo en Mi b.



Ilustración 97. Partes de saxo soprano y fliscorno Mi b. (Clave de Sol)

Muchos de los *glissandos* que aparecen en la partitura original, bien del piano o del arpa, no son siempre considerados de la misma forma cuando se transcriben, debido principalmente al momento en que éstos se producen destacando por la especial relevancia que adquieren. En el compás anterior al número diez, el piano lleva uno de ellos y en este caso Villa estima que debe reproducirse en la banda, y a pesar de no ser nada fácil, se lo escribe a un solo clarinete primero.

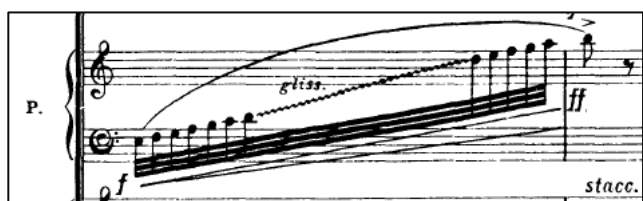


Ilustración 98. Glissando del piano



Ilustración 99. transcripción del glissando al clarinete primero. (Clave de Sol)

La tesitura en la que se produce el *glissando* es apropiada para el clarinete sin demasiados esfuerzos para ejecutarla, por ese motivo se lo escribió a él.

Inciendo en el número diez de ensayo, y cuando Falla escribe el tema solo a las flautas, flautín y oboes, Villa añade además al fliscorno primero como apoyo a estas voces, y solo dos compases después cuando Falla incorpora al clarinete, Villa lo traduce con la incorporación, además del saxofón soprano y del fliscorno agudo en Mi b.



Ilustración 100. Líneas de flautas, pícolo y oboes.
(Clave de Sol)



Voces de flautas, pícolo y oboes que Villa transcribe literalmente, pero con el fliscorno primero añadido, duplicando la voz de oboe por tesitura.

El detalle que Falla indica a los oboes en forma de escala que continúa después en el flautín, en los dos compases anteriores al número once de ensayo, permanece invariable en la transcripción.

Original de Falla ¹²⁷	Transcripción de Villa



¹²⁷ Dos compases antes del número diez de ensayo, en las voces de oboe y pícolo. Ambos ejemplos en clave de Sol.

Al segundo compás del número once, el piano se incorpora en intervalo de dos octavas para aportar colorido a la orquestación. Ese mismo colorido Villa lo emula con la lira que si bien no tienen mucho que ver tímbricamente con el piano, al menos incorpora variedad en el pasaje.

Original de Falla ¹²⁸	Transcripción de Villa
	

La lira realmente suena en la octava intermedia respecto a lo que el piano lleva escrito, pero por su peculiar timbre, sobresale auditivamente en la interpretación aportando riqueza y variedad en el pasaje.

Avanzando en la transcripción llegamos al número trece de ensayo, y observamos el arpeggio escrito por Falla al arpa.

Original de Falla ¹²⁹	Transcripción de Villa
	

En cualquier otro momento de la obra, Villa habría dejado pasar compases de este tipo, pero por algún motivo relacionado con la escasez instrumental y el matiz del momento, decide que el instrumento más apropiado para hacer el cambio sonoro es el bombardino (tal vez fuera por la calidad artística del instrumentista). Instrumento que debe forzar en cierta manera la realización de este arpeggio por lo distante de sus intervalos y por lo agudo de su final. Hasta la llegada al número catorce el arpeggio se repite en el arpa al igual que Villa lo escribe repetidamente para el bombardino. Precisamente desde el número catorce hasta el dieciséis, la práctica totalidad del orgánico bandístico está a pleno rendimiento sin que ninguno de los instrumentos

¹²⁸ Compás segundo del número once. A la izquierda el piano, y a la derecha el defecto transcrito de la lira. Todos los ejemplos en clave de Sol.

¹²⁹ Parte de arpa arpegiada a la izquierda, y a la derecha la traducción de Villa en el bombardino.

descanse ni un solo compás. La dinámica desarrollada durante estos pasajes nos puede hacer una idea del volumen sonoro que una banda como esta puede llegar alcanzar.

Desde el número dieciséis de ensayo y hasta el dieciocho, las trompas transcritas por Villa difieren de las originales, porque opta por duplicar las voces de las dos primeras trompas en las dos segundas, de manera que cuatro trompas tocan lo que Falla escribió para dos. Dadas las posibilidades instrumentales de la Banda Municipal, Villa prefirió dividir las voces de las mencionadas trompas y dejar el segundo atril en manos de onóvenes, bombardinos e incluso fliscornos dependiendo de la tesitura.

Seis compases antes del número diecisiete de ensayo, precisamente se produce uno de los pocos momentos en los que Villa modifica en cierta manera, la escritura original de las trompas. Las primeras son llevadas estrictamente a los atriles primeros de la banda (trompas primera y segunda), pero duplicados también por los segundos atriles (tercera y cuarta trompa), mientras las voces en octava que Falla les escribió a las trompas segundas (tercera y cuarta), Villa (como decimos más arriba), las escribe a los fliscornos segundos, onóvenes y bombardinos.



Ilustración 101. Partes de trompas escritas por Falla. (Clave de Sol)

Villa desdobra a las trompas para darle mayor fuerza sonora a la voz del segundo atril pues se lo escribe a seis instrumentos en total.

En este caso los glisandos de piano y arpa escritos en el compás anterior al número veinte, que sirve como enlace entre secciones, no tienen reproducción transcrita.

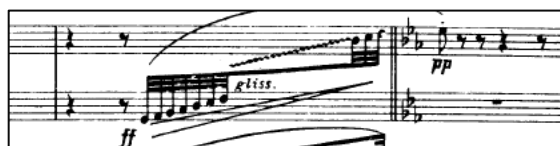

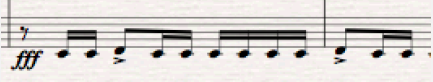


Ilustración 102. Glissando del piano en el compás anterior al número veinte

Villa entiende que este efecto viene mitigado en parte por las escalas ascendentes en figura de fusas como grupos de valoración especial, que la partitura original lleva escritas a los chelos, y violines segundos. Por eso solo transcribe los primeros en los fagotes, y saxofones, y violines segundos en clarinetes primeros, segundos y terceros.

Llegando al número veintidós, los violines segundos repiten el tema rítmico en corcheas y semicorcheas, doblados por las trompas primera y segunda, pero la transcripción no refleja los cambios de la misma manera, y procede a introducir al saxofón soprano en registro grave.

Original de Falla ¹³⁰	Transcripción de Villa
	

Además del ejemplo del saxofón soprano en registro grave, también lleva esta voz transcrita a los saxofones altos, tenores y barítonos. Llama la atención la escritura al saxofón soprano tan grave que, aunque esté dentro de un registro considerado relativamente cómodo no es menos cierto que si no se posee la elevada habilidad y dominio del instrumento, puede resultar a veces algo brusco e incómodo.

En similares circunstancias a las antedichas, exceptuando a las trompas que no intervienen ahora en el número veintitrés de ensayo, la voz de violines segundos es transcrita no ya a los saxofones sopranos, sino a los clarinetes terceros, a los clarinetes altos y a los saxofones tenores. Caprichosa o no, la adecuación instrumental de un parecido pasaje en el que se transcribe al mismo instrumento, no deja de sorprendernos por las diferentes y variadas posibilidades que el orgánico de la Banda Municipal de Madrid proporcionaba. Esto nos hace pensar que Villa no seguía los principios habituales en la transcripción, sino que se basaba en un criterio propio dependiente de situaciones peculiares, sopesadas y basadas en la percepción particular y en las múltiples posibilidades que una plantilla como la madrileña le proveía.

¹³⁰ Voz de los violines segundos que Villa transcribe en los saxofones sopranos. (Ambos ejemplos en clave de Sol).



Ilustración 103. Voz de arpa. (Clave de Fa abajo)

En el tercer compás del número veintitrés de ensayo, el arpa lleva escritos unos acentos que Villa decide no dejar pasar, y se los traduce a los chelos en *pizzicato*.

Siguiendo con la particular forma de entender el proceso transcriptivo el maestro Villa, introduce al corno inglés cuatro compases antes de la llegada al número veinticuatro, junto al saxofón soprano. El corno inglés no aparece en estos compases en el original, por eso resulta llamativo que incluya un instrumento coincidente en ambas plantillas y que como decimos Falla no incluye. Como apoyo dinámico en el *crescendo* es posible, pero disponía de otros muchos recursos tímbricos para solucionar esa progresión dinámica.



Ilustración 104. Corno Inglés transcrito por Villa. (Clave de Sol)

Tenemos otro caso de aportación personal en el que, habiendo un instrumento común con unas especificidades tímbricas tan propias, éste se utiliza de forma diferente al original, modificando a propósito el resultado tímbrico definitivo. Aquí el concepto transcriptivo alcanza una dimensión diferente, alejada de los principios básicos que los maestros dejaron grabados en los tratados musicales. Una visión personal, original, cuestionable, y quizá caprichosa podría ser la que el maestro Villa sopesó en cada momento, anteponiendo la gran paleta tímbrica de la BMM, a las directrices expuestas en los tratados más revisados y utilizados por otros directores contemporáneos suyos. Su criterio transcriptivo podría estar respaldado por el perfecto funcionamiento que la máquina sinfónica le proporcionaba en cada obra, en cada pasaje... pusiera el fragmento en la voz que lo pusiera, sonaba, y además sonaba perfectamente anclado, fundido, ensamblado. Por eso no era tarea demasiado trascendente, preocuparse por dónde o con qué instrumentos debía combinar pues la dimensión transcriptiva adquiere aquí un carácter distinto casi personal y único, motivado en su mayor parte por la gran maquinaria sonora puesta a su disposición.

Llegado al número treinta de ensayo, hay pocos detalles llamativos que reseñar, y las trompas transcritas continúan tocando literalmente lo que el original indica, sin que de momento Villa haya pensado en duplicar ninguna de las voces.



Ilustración 105. Partes de trompas en el número treinta. (Clave de Sol)

Los *glissandos* que aparecen en el segundo y siguientes compases pares, en el piano y arpa no son transcritos, pero no ocurre así con la percusión, que en la voz del xilófono y en toda la percusión en general tiene una traducción literal.



Ilustración 106. Líneas originales de percusión

Ésta línea de percusión completa es fielmente copiada en sus homónimos en la banda, incluido el xilófono que no había aparecido hasta ahora.

En el número treinta y tres el piano lleva escrito un dibujo arpegiado descendente, con una figuración que ningún otro instrumento lleva en la partitura.





Ilustración 107. Pasaje escrito al piano

Villa entiende que esta célula no es tan importante como para transcribirla, dado todo lo que sucede musicalmente hablando en ese y en los siguientes compases, y no lo asigna a nadie.

Un detalle a favor de los instrumentistas de viento, viene cuatro compases antes del número treinta y tres de ensayo, cuando vemos que un dibujo en semicorcheas escrito a los violines en *détaché* es traducido de manera articulada para los vientos, caso

poco frecuente en las transcripciones de Villa, quien suele dejar a los instrumentistas la suerte resolutive de algunas anotaciones interpretativas.

Original de Falla ¹³¹	Transcripción de Villa
	

No es nada frecuente esta disposición tan favorecedora, al menos desde lo que venimos viendo hasta aquí, y por eso la tenemos en cuenta. Dado el *tempo* al que se realiza estos pasajes, aumenta considerablemente la dificultad técnica en los instrumentos de viento madera, al tener que digitar cada nota a golpe de lengua. Con la sola aplicación de *ligado* para picar cada dos notas, facilita sobre manera la realización de fragmentos como estos, sin afectar prácticamente en nada en el resultado transcriptivo.

En el número treinta y cinco aparecen los trombones y la tuba con desmesurada bravura, en una incuestionable y apropiadísima entrada.



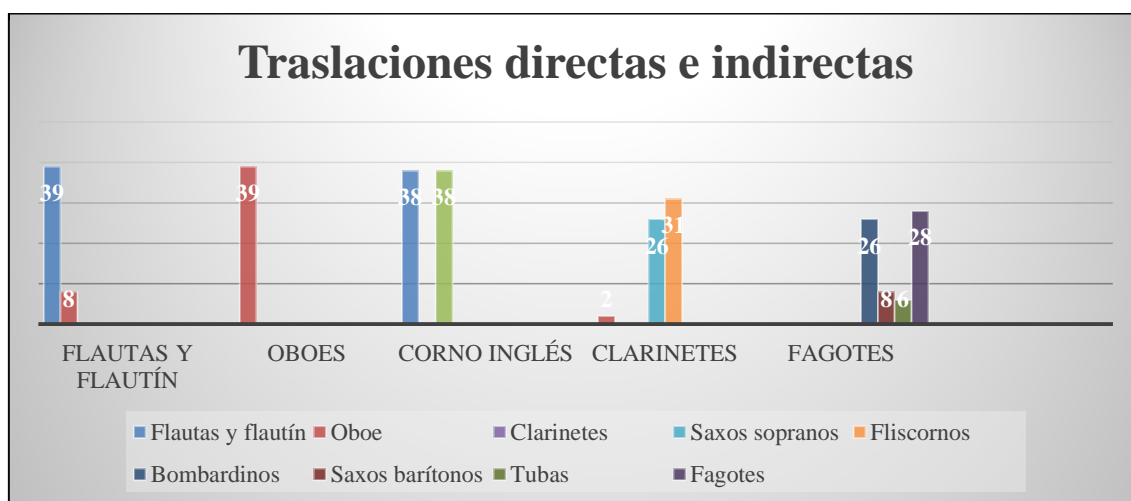
Ilustración 108. Líneas de trombones y tuba.
(Claves de Do en 4ª arriba y Fa en 4ª abajo)

En la transcripción del pasaje, Villa lo escribe a los mismos instrumentos que Falla, y desde la entrada hasta el final no se modifican lo más mínimo.

Podríamos incidir en el aspecto tan metódico y pulcro con el que el maestro Villa realizaba sus transcripciones, pues no hemos observado ni una sola errata en toda la partitura, sesenta y cinco páginas de música manuscrita sin un solo error es cuando menos llamativo, demuestra el grado de concentración y atención que ponía en cada uno de sus trabajos. Trabajo realizado a pluma en el que debía transportar y anotar los instrumentos transpositores cargados de alteraciones propias o accidentales, y no existe ni una sola duda, ni tan siquiera en las indicaciones dinámicas. Un verdadero ejemplo de meticulosidad, digno del perfeccionismo exclusivo de los mejores artesanos llevados al plano musical.

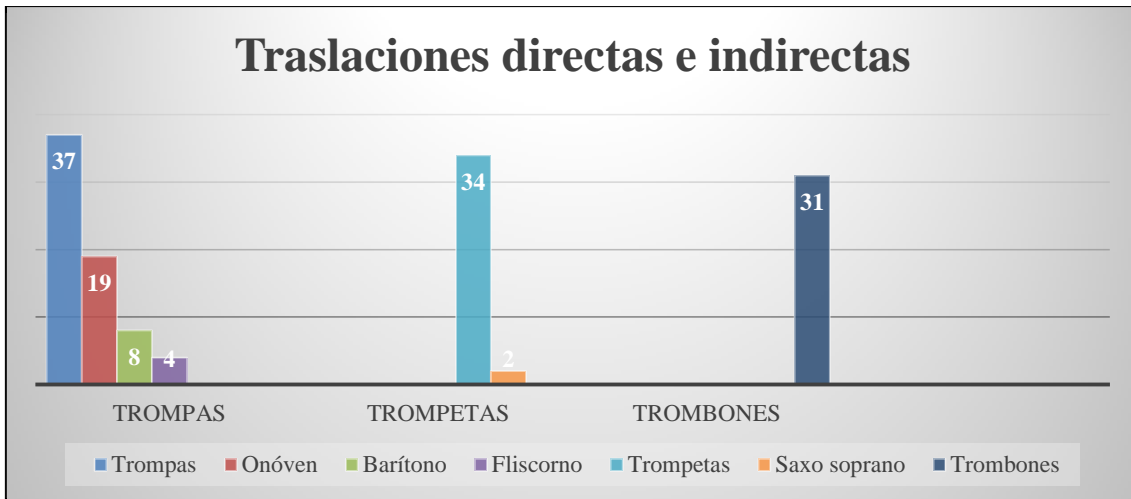
¹³¹ Parte de los violines a la izquierda transcrita a los clarinetes primeros, segundos y terceros con la articulación modificada para facilitar la ejecución. (Todos en clave de Sol).

2.3.2.2. Traslaciones directas, indirectas o variadas

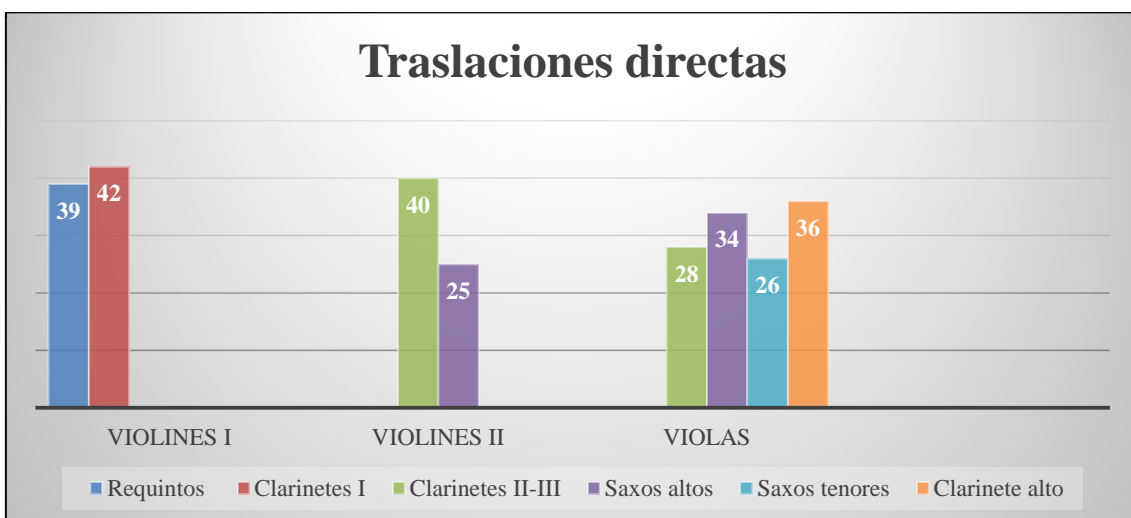


Las flautas y el flautín no suelen modificarse en la transcripción, pero a veces los oboes pasan a reforzarlas, abandonando la interpretación de su parte en la partitura original. Villa los utiliza para fortalecer determinados pasajes exclusivos de flautas que quedarían sumergidos en la masa sonora de la banda. El oboe y el corno inglés mantienen la misma intervención que en la partitura de Falla.

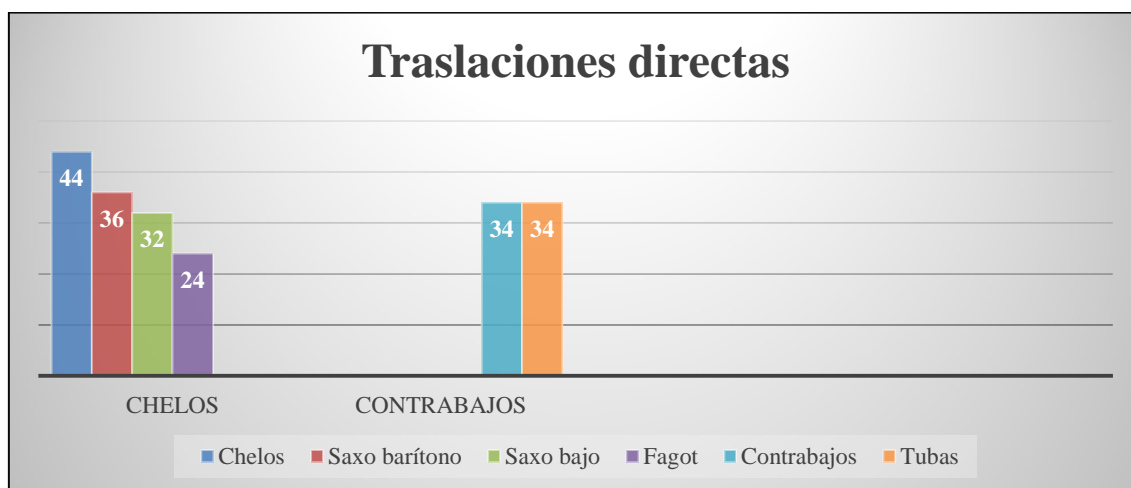
Como venimos observando en la mayoría de traslaciones de los clarinetes de la orquesta, éstos admiten numerosas combinaciones hacia otros instrumentos distintos en la banda. Villa, por ejemplo, les asigna otra función completamente diferente y prefiere escribirle las partes preferentemente a los fliscornos y a los saxofones sopranos. En ocasiones muy puntuales adereza las intervenciones con el oboe a modo de aporte de color. Los Fagotes reparten su trabajo entre ellos mismos, acompañados en muchas ocasiones por los bombardinos quienes a veces, asumen la responsabilidad de interpretar las partes de aquellos. Villa muestra una cierta predilección por trasladar las partes de los fagotes a los bombardinos, pues como veremos más adelante, suele situar a los fagotes como duplicadores de los chelos.



A pesar de que las trompas reciben una traslación directa prácticamente constante, los onóvenes suelen aportar cuerpo y sonoridad a estas partes muy frecuentemente, de manera que Villa los suele utilizar como apoyo sobretodo en momentos de intensidad destacada. Algo parecido le ocurre a los barítonos de metal que suelen actuar acompañando a las trompas. Ambos instrumentos desempeñan una función en la banda a modo de comodín, pues refuerzan tanto a las maderas cuando lo necesitan como a los metales menos brillantes. El caso del fliscorno apoyando a las trompas es muy ocasional y solo obedece a cuestiones de colorido tímbrico. Las trompetas siguen la tónica de transcripción directa desde la orquesta a la banda, y en algunas contadas ocasiones hemos apreciado el apoyo del saxofón soprano a determinados momentos no demasiado significativos.



Los violines primeros se mueven entre los clarinetes primeros y los requintos para reforzar en incluso asumir, las líneas que resulten demasiado agudas para los clarinetes. Los violines segundos distribuyen su labor entre los clarinetes segundos y los saxofones altos, mientras que las violas trasladan su responsabilidad a los clarinetes altos y saxofones altos —cuando éstos últimos no destinan su tiempo a los violines segundos—, los clarinetes terceros, y en no pocas ocasiones a los saxofones tenores¹³².



Villa dispone de varias opciones para duplicar a los chelos y a veces los utiliza coincidiendo con sus homónimos en la banda. Por ejemplo, el saxofón barítono está «obligado» a tocar la parte de aquellos junto con el saxofón bajo, solo que en algunas ocasiones descansa en las entradas. Antes decíamos que Villa tiene un concepto personal del fagot en la banda, que no asume la misma función que lleva asignada en la orquesta, y es porque prefiere situarlos como ayuda de los chelos mientras dispone de bombardinos, barítonos u onóvenes para realizar las partes de fagotes. Los contrabajos siempre tocan doblados por las tubas en Si b, y a veces la otra tuba en Mi b con el saxofón bajo, sumando el apoyo intermitente del clarinete pedal y del contrafagot.

La percusión, recibe el mismo tratamiento en la transcripción y por tanto pasa a desempeñarse por los mismos instrumentos. Respecto al arpa o la celesta, si la parte que éstos desempeñan no la lleva escrita algún otro instrumento en la obra original, que suele verse reflejada en la transcripción mediante traslaciones habituales, entonces Villa transcribe dependiendo del registro en que se halle escrita el arpa; así encontramos

¹³² Los saxofones tenores suelen transcribir a los chelos normalmente, pero debido que Villa disponía de una considerable plantilla llena de recursos instrumentales, prefirió destinar la mayoría de ocasiones el sonido de estos instrumentos a apoyar las partes de viola.

arpeggios escritos en los fagotes, clarinetes, e incluso saxofones, y si el rol escrito por Falla no es demasiado importante suele quedar sin asignación instrumental en la transcripción.

2.3.3. *El Amor Brujo* (1928)

En la contraportada de la partitura aparece la indicación «Adaptación completa para la Banda Municipal de Madrid por Ricardo Villa», la adaptación es de la obra completa. Los números transcritos que aparecen en la portada son: Introducción y escena. En la cueva. Canción del amor dolido. Danza del terror. El círculo mágico; romance del pescador. A media noche; los sortilegios. Danza ritual del fuego para ahuyentar los malos espíritus. Escena. Canción del fuego fatuo. Pantomima. Danza del juego del amor. Final, las campanas del amanecer. El primer intento de interpretación en público de *El Amor Brujo* por parte de la BMM fue el 2 de mayo de 1929 cuando se cumplía el veinte aniversario de fundación de la Banda Municipal, pero por diversas circunstancias entre las que se encuentra la imposibilidad de que Falla pudiera asistir, Ricardo Villa decide aplazar el estreno hasta el año siguiente, momento que aprovecha para incluir a una mezzosoprano en el papel de la cantaora, y una arpa que pasó a formar parte de la plantilla de la banda a partir de ese momento. El estreno se realizó el día 19 de octubre de 1930 a las 11:30 horas en el Parque del Retiro madrileño con Pilar Vilardell como cantaora solista.



Ilustración 109. Portada de la transcripción de Ricardo Villa para la BMM¹³³

¹³³ Portada de la transcripción de *El Amor Brujo* de Ricardo Villa para la BMM. Archivo BMM.

La tonalidad original de la obra, al igual que en las transcripciones anteriores, no se modifica ni tan siquiera con la idea de facilitar la ejecución a determinados instrumentos afinados en Si b o Mi b. El hecho añadido de que la parte de la solista se hiciera cantada, obligó a Ricardo Villa a mantenerla, sin embargo, las armaduras sí aparecen anotadas junto a las claves, mientras que Falla no lo hace en la partitura original, dejando las alteraciones accidentales colocadas delante de cada nota afectada, tal y como se acostumbraba a escribir en las partes de trompa. Esto hizo que en la transcripción aparecieran armaduras referentes a Re M para los instrumentos afinados en Si b, y La M para los afinados en Mi b, es decir, para casi todos los instrumentos transpositores. Las trompas y las trompetas aparecen sin armadura.

Observamos anotaciones posteriores relativas a la intervención puntual del arpa cuya parte no aparece escrita en la partitura, pues como sabemos la partitura se terminó de transcribir en 1928, y el arpa como instrumento perteneciente a la plantilla no se incorporó hasta dos años después, es decir, en 1930¹³⁴. Solo es una referencia en la partitura sobre las entradas del instrumento sin que conste su parte, que entendemos se escribió con posterioridad como *particella* individual, entre otras cosas porque Villa no dejó espacio en la partitura para que ésta se pudiera escribir.

Respecto a la organización de la plantilla instrumental, Villa modifica el orden de colocación de los mismos en la partitura y no escribe aquellos que considera que deben permanecer en silencio, así como que divide las familias instrumentales para parecerse lo más posible a la versión original. Por ello indicaremos la plantilla que elige para cada número siempre que se produzca algún cambio destacable.

El orgánico elegido por Falla para la obra original por orden establecido en la partitura y comenzando desde arriba queda como sigue: Flauta, pÍcolo, oboe, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, timbales, piano y cuerda completa.

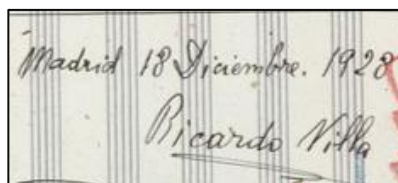


Ilustración 110. Rúbrica de Ricardo Villa

¹³⁴ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 3 de octubre de 1930. Granada. AMF. SIG 7752-009.

Ricardo Villa terminó de transcribir *El Amor Brujo*, el día 18 de diciembre de 1928.

Introducción y escena. Plantilla

Tabla 5. Relación instrumental para *El Amor Brujo*

Banda Municipal de Madrid plantilla <i>Amor Brujo</i>. Introducción y escena.
Flautines
Flautas
Oboes
Saxos sopranos
Fliscorno Mi b
Fliscorno 1º Si b
Fliscorno 2º Si b
Onóvenes
Barítonos
Bombardinos Si b
Fagotes
Trompas 1ª y 3ª
Trompas 2ª y 4ª
Trompetas Si b (4)
Timbal
Requintos
Clarinetes 1º
Clarinetes 2º
Clarinetes 3º
Clarinetes altos
Saxos altos
Saxos tenores
Saxos barítonos
Clarinetes bajos
Violonchelos
Saxo bajo
Bajo Mi b
Bajos Si b
Contrabajos
Contrafagot y clarinete pedal

En la transcripción vemos que no aparecen los trombones en partitura, al igual que en la original, y también notamos que el tono de afinación de las trompetas de la banda ha cambiado de Do, que estaba en *El Sombrero de Tres Picos*, a Si b que están ahora, lo mismo que el tono original de las trompetas de Falla.

2.3.3.1. Partes de transcripción: *Introducción y escena.*

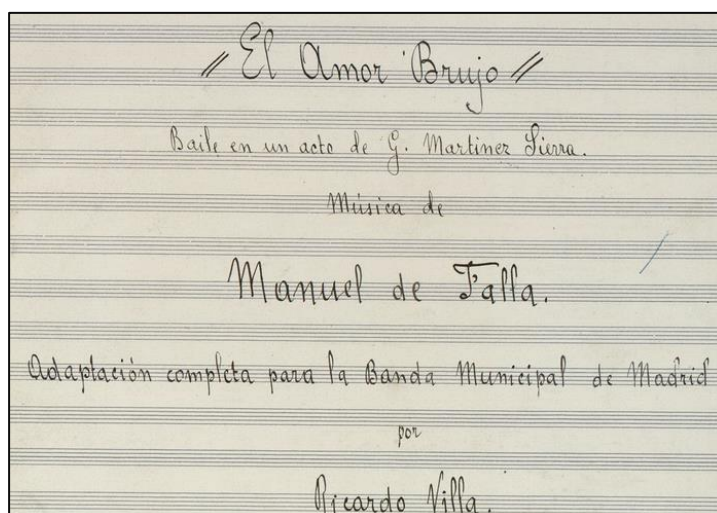


Ilustración 111. Contraportada de la transcripción de Ricardo Villa para la BMM

La entrada del tema principal que Falla escribe a los tres instrumentos del ejemplo siguiente, además de la primera trompeta con sordina y del piano, se traduce en flautines, flautas, oboes, fliscornos Mi b, trompetas primeras con sordina, y requinto primero. Por tanto, esta voz se duplica por los fliscornos y por los requintos.

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Piccolo, and Oboe. The tempo is marked "Allegro furioso ma non troppo vivo. (♩ = 182)". The time signature is 4/4. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The flute part starts with a dynamic marking of *ff*. The piccolo and oboe parts also start with *ff*. The music consists of a series of eighth notes and quarter notes, with a melodic line that is repeated across the three staves.

Ilustración 112. Entrada de Flauta, Pícolo y Oboe

Vemos que el piano es un instrumento importante dentro de la orquestación de Falla, y como sabemos, en este momento no tendrá transcripción específica en el arpa pues la banda no contaría todavía con ella hasta dos años después de realizar este trabajo.

En un estudio anterior, realizamos una tabla comparativa para conocer la distribución que Villa establece en los primeros compases.

Tabla 6. Comparativa entre instrumentos originales y transcritos¹³⁵

Plantilla original	Transcripción R. Villa
Flauta, pÍcolo, oboe (1)	Flauta (2), pÍcolo (2), oboe (2+1), requintos Mi b (1)
Clarinetes en La (2)	Saxo soprano (2), fliscorno 1º (2) y 2º (2) Si b
Fagot (1)	Bombardinos Si b (2)
Trompas en Fa (2)	Trompas en Fa (4), onóvenes (2) y barÍtonos (2)
Trompetas Si b (2)	Trompetas Si b (4)
Timbales	Timbales
Piano	Arpa
Violines primeros	Requintos Mi b (2), clarinetes 1º
Violines segundos	Clarinetes 2º, saxos altos (2)
Violas	Clarinetes 3º, clarinetes altos (2), saxos tenores (2)
Violonchelos y contrabajos	Violonchelos (4), contrabajos (3), fagotes (2)
Realizan una funci3n rÍtmico-arm3nica nueva que no figura en el original.	Saxos barÍtonos (2), saxo bajo (1), contrafagot (1), clarinete bajo (2), clarinete pedal (1), bajos Mi b (1), bajos Si b (4)


En la tabla precedente observamos la relaci3n distributiva de los atriles de una formaci3n a otra, pero lo m1s llamativo aquÍ es lo comentado en el 3ltimo recuadro en el que dice que determinados instrumentos «realizan una funci3n rÍtmico-arm3nica nueva que no figura en el original». Villa, en funci3n de determinados razonamientos personales que desconocemos, decide escribir una f3rmula nueva a modo de asignaci3n musical a determinados instrumentos. Estas aportaciones personales suelen ser frecuentes entre los transcritores que, para facilitar la interpretaci3n de determinados pasajes en algunos instrumentos, crean o modifican estructuras originales. En este sentido el artÍculo de GarcÍa Mesas dice lo siguiente:

Existe una gran masa de instrumentos graves a la que no se le asigna fragmento alguno de la obra original, sorprendentemente se modifica y crea uno especÍficamente para ellos. AquÍ ni tan siquiera podemos hablar de

¹³⁵ GARCÍA MESAS, Juan Antonio. *El Amor Brujo para banda: las transcripciones de Ricardo Villa González (1877-1935) y Joan Lamote de Grignon (1872-1949)*. Publicado en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de la Música y la Danza (INAEM) y el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada 2016.

transcripción, sino más bien de creación *ex profeso* para justificar la implicación de determinados instrumentos de la banda¹³⁶.

Modificaciones y aportaciones respecto al original

Fórmula creada por R. Villa	Instrumentos que la realizan
	Saxos barítonos (2), saxo bajo (1), contrafagot (1), clarinete bajo (2), clarinete pedal (1), bajos Mi b (1), bajos Si b (4)

El sonido real de este ejemplo suena dos octavas por debajo de lo escrito, es decir, que ese Fa#4 (primera nota) equivale al Mi2, justamente el mismo con el que empiezan chelos y fagot, y la tercera nota Si3, equivale al La1 coincidente con los contrabajos (sonido real), si bien ellos la realizan de pasada en una escala ascendente de fusas y aquí Villa emplea las semicorcheas, por ello hablamos de enfatizar más que de repetir. La justificación que podría avalar esta práctica, estaría como comentamos, en enfatizar efectos en un intento simultáneo de reducir dificultad de digitación en algunos instrumentos. Aquí prevalece la acción antes que la intención, el resultado antes que la duda por el aparente criterio de que “todos debían tocar”, y que apreciamos en repetidas ocasiones. Esta praxis no perjudica en absoluto a la interpretación, pero tampoco aporta más que efecto enfático en el *forte* de la tercera parte del compás, que cubierto por los demás instrumentos de la banda, disimula la parte. Ese, creemos era el criterio buscado por el transcriptor y así lo consiguió al pasar totalmente desapercibido a oídos de cualquier espectador¹³⁷.

Esta adición variada no interfiere en la audición de la obra ni es fácil descubrirlo, es el efecto sonoro el que destaca fusionado con el resto de instrumentos y voces, pasando desapercibido para cualquier oído considerado normal.

Las otras bases armónicas que tienen como imagen a los chelos, contrabajos y fagotes, (éstos últimos con una pequeña variación), tienen diferentes receptores:

¹³⁶ (Opus Cit). GARCIA MESAS, Juan Antonio.

¹³⁷ *Ibidem*. GARCÍA MESAS.



Ilustración 113. Líneas de chelos y contrabajos

Estas líneas son llevadas por Villa a los chelos de la banda, a los contrabajos, pero además duplicados por fagotes —que doblan a los chelos—, y bombardinos que llevan transcrita la parte de los fagotes.

En la Cueva

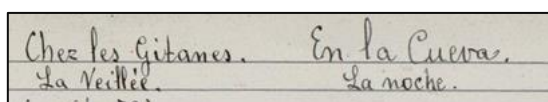




Ilustración 114. Título manuscrito de Villa

Aquí se producen mayores diferencias de traslación instrumental: por un lado, la entrada de las trompas segunda y cuarta en registro grave, es modificada y llevada a los bombardinos.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹³⁸
<p>1. Corni in Fa. 2.</p> 	

En la entrada del fagot en el quinto compás, Villa lo deja del mismo modo que el original, y en la entrada posterior del clarinete con un mordente en *forte*, también deja al clarinete, pero con la indicación de «(Clarinete 1º a defecto)», dando protagonismo al corno inglés en la nota más grave de este instrumento, un Si natural, es decir, que esa entrada la debe tocar el corno inglés y si no fuera posible entonces lo haría en su defecto el clarinete primero.

¹³⁸ Transcripción de trompa segunda a los bombardinos en clave de Fa en 4ª.

Original de Falla ¹³⁹	Transcripción de Villa ¹⁴⁰

El peculiar timbre sombrío del corno en el registro grave, puede haber sido el motivo por el que Villa decidió usarlo como sustituto del clarinete.

La trompa primera lleva escrita una especie de llamada con sonidos tapados, que se transcribe literalmente a la banda.

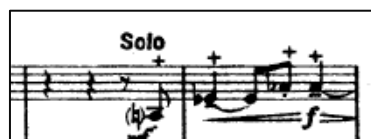


Ilustración 115. Solo de trompa con sonidos tapados¹⁴¹

En el número dos de ensayo, la llamada de trompeta primera con sordina escrita por Falla, tiene como destinatario en la transcripción a la misma trompeta con sordina.



Ilustración 116. Parte de trompeta con sordina. (Clave de Sol)

Hay determinadas traslaciones instrumentales que aparecen invariables como las precedentes, guardando o intentado guardar un paralelismo singular entre los numerosos instrumentos comunes, que no siempre se cumple como vemos a continuación.

Original de Falla ¹⁴²	Transcripción de Villa ¹⁴³

Villa modifica e intercambia las funciones, de manera que la parte aguda de los violines primeros que debía ser para los clarinetes, es transcrita a las flautas y flautines. Curiosamente las blancas con puntillo de las flautas y pícolo aludidas en el ejemplo

¹³⁹ Parte de clarinete en La, transcrito por Villa el corno inglés ambos en clave de Sol.

¹⁴⁰ Parte transcrita del clarinete primero, al corno inglés.

¹⁴¹ Los sonidos tapados son los indicados con una cruz encima o debajo de las notas, y se realizan tapando parcialmente el pabellón del instrumento con la mano derecha. Ejemplo en clave de Sol.

¹⁴² Cinco compases antes del número tres de ensayo, las flautas y pícolo varían entre original y transcripción. En la parte transcrita por Villa aparece arriba la flauta y debajo el flautín. (Clave de Sol).

¹⁴³ Transcripción de las líneas de violines a las flautas.

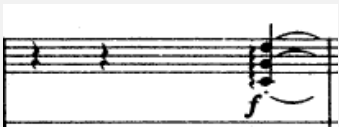
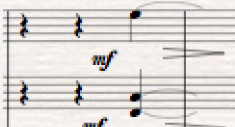
anterior (ejemplo de la izquierda) se las escribe a los requintos, la parte de los fagotes la realizan las tubas, la voz del clarinete segundo se traduce en los bombardinos, mientras que aquellos en esta ocasión doblan a los contrabajos en *frulatti*.

Llegando al número tres de ensayo, el oboe interpreta una conocida melodía que Villa transcribe literalmente al mismo oboe.



Ilustración 117. Melodía del oboe

A partir del tercer compás del número tres, el piano lleva unos arpeggios en la mano derecha (clave de Sol), que aparecen transcritos en la partitura a los fliscornos Mi b y Si b (clave de Sol)¹⁴⁴. En realidad, parece que busca la homogeneidad sonora por haber involucrado a instrumentos de la misma familia.

Original de Falla	Transcripción de Villa
	

Canción del amor dolido

Para esta danza, Villa ha realizado una modificación en el orden y en la intervención de los instrumentos en la partitura, cosa que hasta ahora no habíamos encontrado en las instrumentaciones de los diferentes trabajos transcriptivos.

Tabla 7. Plantilla para *Canción del Amor Dolido*

<p align="center">Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para la <i>Canción del amor dolido</i></p>
<p align="center">Flautas 4</p>

¹⁴⁴ En la partitura de Villa hay una indicación manuscrita con color azul encima de los dos pentagramas de fliscornos, que alude al «arpa» con la indicación de *Flis: tacet*, aclarando que esa acción de los fliscornos queda en manos exclusivas del arpa, que sabemos se adquirió con posterioridad a la primera interpretación de este trabajo transcriptivo.

Oboe
Fagotes
Bombardinos
Trompas
Timbal
Fliscorno 1º en defecto de voz
Voz
Saxos altos
Saxos tenores
Saxos barítonos
Saxo bajo
Requintos 4
Clarinetes primeros 4
Clarinetes segundos 8
Clarinetes terceros 4
Clarinetes altos
Clarinetes bajos
Chelos 4
Contrabajos 3
Clarinete pedal
Bajo Mi b
Bajos Si b
Contrafagot

Esta organización nos aporta importante información sobre el instrumental que se utiliza para esta danza. Vemos que se ha decidido por no anotar instrumentos que no son necesarios, e incluso el orden de colocación de los mismos en la partitura, ha sido modificado, aunque esto suponga añadir una dificultad de lectura para el director. En esta organización aparecen agrupados los saxofones y los clarinetes por familias y otro dato importante es el número de instrumentos que interpretan cada atril en los clarinetes y en la cuerda.

Pensando en que la obra se pudiera interpretar sin solista (aunque vimos más arriba que Villa comentó a Falla en una carta, que siempre sería interpretada con cantante), escribe la parte correspondiente de la voz a un instrumento cantante, debe ser un instrumento cuyas características sonoras faciliten la emisión y limpieza de ejecución, y elige al fliscorno en Si b, —que aunque en principio no debe doblar a la cantante— si debe quedar escrito para que este instrumento pueda realizar la parte correspondiente, cuando no sea posible la intervención de la mezzosoprano.

La sutileza de este número musical, requiere menor peso de masa instrumental para facilitar la impresión de movimiento tenue y ligero, por eso Villa elimina la instrumentación innecesaria.



Ilustración 118. Parte de oboe

El genuino solo de oboe del quinto y sexto compás del principio tampoco lo modifica en la transcripción, y lo hace el oboe en la parte de banda.

Los procedimientos de traslación permanecen casi invariables y las flautas se transcriben a las flautas, las trompas a las trompas, y la cuerda aguda a los clarinetes y la grave a las tubas, pero el piano que en este número tiene una significación especial, se traslada a la familia de los saxofones de manera íntegra.



Ilustración 119. Parte del piano, que Villa escribe a los saxofones

El grupo de saxofones absorbe toda la parte completa del piano para garantizar homogeneidad tímbrica, aunque poco tengan que ver los timbres de los saxofones con el piano¹⁴⁵.





Ilustración 120. Parte del piano transcrita a los saxofones¹⁴⁶

¹⁴⁵ En la partitura de Villa sobre el pentagrama de los saxofones altos hay una indicación escrita a lápiz de color azul en la que puede leerse: *arpa*, y debajo de ésta hay otra indicación a lápiz normal que dice: *saxofones tacet*. Deducimos que Villa les escribió la parte correspondiente del piano, pero que en el momento en que se incorporó el arpa éstos debían permanecer en silencio, de ahí todas las indicaciones manuscritas en la partitura.

¹⁴⁶ Desde arriba: saxofones altos, tenores, barítonos y bajo, todos en clave de Sol.

La misma intervención variada del piano en la letra B, es ligeramente modificada porque los insistentes arpeggios en negras del piano, que se transforman en simples negras sin mordentes para simular el efecto del piano.

Original de Falla ¹⁴⁷	Transcripción de Villa
	

Las trompas transcriben literalmente las líneas desde la versión original sin duplicaciones que desde los compases tres y cuatro vienen repitiéndose.



Ilustración 121. Línea de trompa primera. (Clave de Sol)

La distribución de los instrumentos permanece invariable salvo que al llegar a la letra D, la voz de fagot de la parte original se coloca en la pauta de los bombardinos, mientras aquellos permanecen en silencio durante algunos compases.

En este caso los fagotes podrían haber realizado su parte literalmente, pero siguiendo la tónica en el proceso



Ilustración 122. Parte de fagotes. (Clave de Fa)


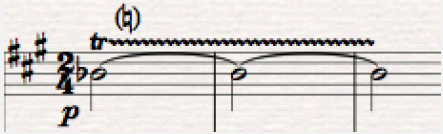
transcriptivo de Villa, vemos que manifiesta una reiterada tendencia de predilección por trasladar las voces de los fagotes a los bombardinos.

El aparecido

Aquí volvemos a encontrar la misma organización de la partitura que había al principio, y lo primero que nos llama la atención es el instrumento elegido para sustituir el trino que Falla puso al clarinete en La desde los primeros compases. Se trata del

¹⁴⁷ Parte del piano arpegiado que Villa transcribe para la familia completa de los saxofones excepto el saxofón soprano. (Todos los ejemplos están en clave de Sol).

fliscorno en Mi b, que dadas las características propias del viento metal, enfatiza un elemento pedal que en matiz *piano* ocupa un lugar claramente secundario, pues su sonido siempre llamará la atención algo más que si fuera de viento madera. La voz trinada de las violas en octava baja, la transcribe a los clarinetes terceros.

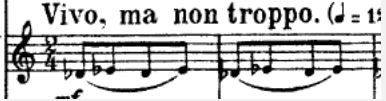
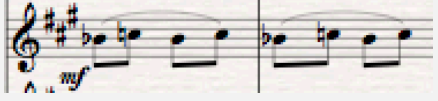
Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁴⁸
	

El característico solo de trompeta con sordina en La, de la obra original de Falla, pasa a la partitura de banda a la misma trompeta con sordina, aunque el tono de afinación de esta última sea el de Si b.



Ilustración 123. Voz de trompeta en La

Las corcheas que Falla les escribe a la mano derecha del piano, aparecen escritas en los saxofones altos en la banda.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁴⁹
	

En el número cinco de ensayo donde nos encontramos un pasaje a modo de puente o transición, Falla escribe una serie de efectos entre los que destacamos unos *glissandos* del piano y escalas diatónico-cromáticas en varios instrumentos. En principio Villa transcribe literalmente las flautas a las flautas de la banda, y toda la cuerda la lleva a la sección de clarinetes sin incluir ni saxofones ni bugles, pero el piano tiene que trasladarlo a un instrumento que emule el efecto de manera similar en la banda, pues aquí como en partes anteriores, desempeña una importante función que necesita obligatoriamente traducción instrumental. El elegido para estos *glissandos* es el

¹⁴⁸ Transcripción del trino de clarinete en La al fliscorno en Mi b, ambos en clave de Sol.

¹⁴⁹ Parte del piano transcrita por Villa a los saxofones altos.

clarinete principal *solo*, pues de esa manera podrá cuadrar rítmicamente estos grupos irregulares de figuras.



Ilustración 124. *Glissandi* del piano escritos al clarinete¹⁵⁰

Danza del terror

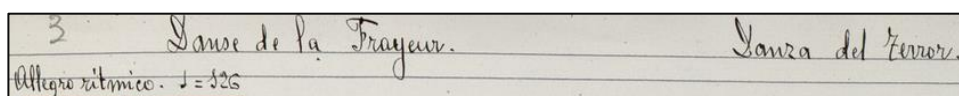


Ilustración 125. Título manuscrito de Villa

Lo más significativo del comienzo, está en la entrada de la trompeta (y la flauta) y del oboe en el quinto y sexto compás respectivamente introduciendo el tema, cuyas traslaciones no sufren modificación en la transcripción, y aparecen idénticas en ambas partituras.

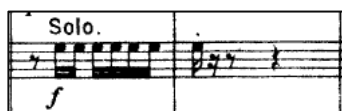


Ilustración 126. Entrada de la trompeta con sordina

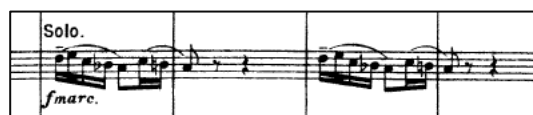

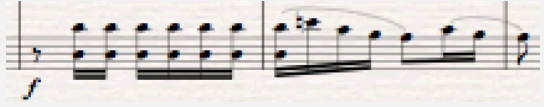


Ilustración 127. Entrada del oboe en el compás sexto

Las octavas del piano, de la misma forma que vienen escritas (ejemplo siguiente) Villa no las escribe a ningún instrumento, pero para no dejar pasar ese efecto busca una imitación similar escribiendo en dos octavas la misma línea de voz de la trompeta en los saxofones sopranos.

Original de Falla ¹⁵¹	Transcripción de Villa
	

¹⁵⁰ Encima de la parte de clarinete de la partitura transcrita (clave de Sol), también aparece una indicación a lápiz de color azul con la aclaración de: *Arpa*. Indica que estos efectos en lugar de hacerlos el clarinete, debe realizarlos el arpa.

¹⁵¹ Parte del piano a la izquierda y su transcripción en los saxofones sopranos. (Clave de Sol).

Después del primer compás de la entrada anterior, (cuatro compases antes del número ocho), se incorporan el clarinete primero y el oboe en la parte original para finalizar la frase, mientras que en la transcripción se mantiene el oboe y se añade el fliscornito en Mi b para duplicar la voz del clarinete, que ya hemos comentado en el ejemplo anterior y que realizan también los saxofones sopranos.

En el número ocho, el clarinete segundo en la partitura de Falla lleva escrito un juego rítmico arpegiado que no transcribe a los clarinetes, sino al barítono 1º en Si b.



Ilustración 128. Parte de clarinete segundo (clave de Sol) transcrita al barítono en Si b

La continuación de esa misma línea melódica que retoma el clarinete primero, no se transcribe bajo el mismo criterio que el seguido para que el clarinete segundo vaya a los barítonos, sino que dependiendo del registro en que se encuentra, lo lleva al primero o al fliscorno en Si b, por tanto, intervienen dos instrumentos diferentes como receptores de una sola unidad tímbrica.

Debido a la dificultad de interpretación de la parte del clarinete segundo, en la obra original, y a consecuencia de la tesitura del registro, hace que Villa tenga que rectificar la decisión inicial de ubicar esas notas en los barítonos, y se decide por el fliscorno segundo para realizar el trino de la parte de arriba de los siguientes compases.



Ilustración 129. Voz del clarinete segundo



En la posterior ilustración observamos una división bastante compleja para la ejecución de una sola voz de clarinete, que transcribe en fliscornos, onóvenes y barítonos.



Ilustración 130. De arriba a abajo, fliscornos, onóvenes y barítonos. (Clave de Sol)

Si nos fijamos en los trinos que Villa escribe a los fliscornos apreciamos que son de extrema dificultad de digitación. El primero de ellos se ejecuta batiendo (trinando), primer y segundo pistón (o cilindros) para el Mi natural, y el segundo pistón solo para el Fa sostenido, en este caso en concreto no existe especial complicación, pero no ocurre así para los dos siguientes. El segundo trino se realiza con los pistones segundo y tercero accionados simultáneamente para el Mi b, pero para trinar con el Fa natural implica accionar solamente el primer pistón, de manera que el ejemplo resultaría cuando menos, complicado, al tener que batir los cilindros segundo y tercero contra el primero. Difícil es también el último de ellos pues para sonar el Do sostenido implica accionar los tres pistones o cilindros al mismo tiempo, y para trinar el Re natural se hace usando los pistones primero y tercero. Levantando el segundo pistón se consigue realizar con menor complicación, pero no hay que olvidar el registro en el que lo llevan escritos, que, aunque posible, siempre resulta complicado por la octava grave en la que está escrita.

Entre los números ocho y once, las fusas de flautas y violines primeros en Falla, aparecen transcritas a las flautas y las de los violines a los requintos y clarinetes primeros.

Original de Falla	Transcripción de Villa ¹⁵²
	

Esta misma figuración se va repitiendo de manera constante, pero cuatro compases antes del número nueve de ensayo, comienza a modular en progresiones ascendentes, de manera que llega a un registro demasiado obligado para el clarinete, es

¹⁵² Transcripción en las voces de requintos (arriba) y clarinetes primeros. Todos en clave de Sol.

entonces cuando Villa deja solo a las flautas y a los requintos hasta la culminación de ese nombrado número nueve.



Ilustración 131. Líneas de requintos (arriba) y clarinetes primeros 5 compases antes del número 9

Las semicorcheas de la mano derecha del piano, que comienzan en el número ocho, no pasan desapercibidas en la transcripción y Villa las alterna entre saxofones altos y tenores.



Ilustración 132. Línea de la mano derecha del piano. Clave de Sol

Esta alternancia entre los dos grupos de saxofones resulta un tanto peculiar por la manera de distribuir las tareas interpretativas.



Ilustración 133. Partes de piano transcritas a saxos altos (arriba) y tenores. (Clave de Sol)


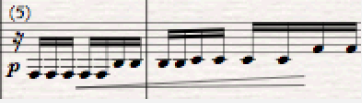
En el número diez de ensayo la llamada de trompeta se transcribe también a la trompeta de la banda, pero sufre duplicación porque Villa añade además al fliscorno en Mi b y al fliscorno segundo en Si b, éste último una octava grave de la primera. El «añadido» refuerza, pero también modifica dinámicamente la idea original.

Original de Falla ¹⁵³	Transcripción de Villa



¹⁵³ Llamada de trompeta en el ejemplo de la izquierda y a la derecha el añadido duplicado en octava baja del fliscorno. (Clave de Sol).

Sin embargo, la misma llamada de trompeta repetida en el número once de ensayo, no se traduce de la misma forma que en los casos anteriores, prefiere otra visión diferente a pesar de producirse en circunstancias muy similares. En este caso Villa decide no asignar a los fliscornos, e incluye a las cuatro trompetas con sordina al unísono, con lo que el sonido resultante queda reforzado por cuatro.

En el mismo número once, las violas llevan escritas unas semicorcheas repetidas, que para un instrumento de arco no supone demasiado esfuerzo pues se consigue variando la dirección del mismo, pero no ocurre lo mismo si lo transcribe a algunos instrumentos de viento, pues esa misma repetición de sonidos se consigue mediante golpes de lengua que sumados a un *tempo* rápido, puede incrementar la dificultad.

Original de Falla ¹⁵⁴	Transcripción de Villa
	

En el quinto compás después del número once de ensayo comprobamos de nuevo el reparto de la actividad musical de un solo instrumento, en dos diferentes. Nos referimos a la parte del clarinete que, tal y como vimos más arriba, Villa vuelve a asignarla a dos instrumentos como a los onóvenes y a los barítonos en función de la tesitura y de la función señalada, que son como ya sabemos instrumentos de viento metal.

Original de Falla ¹⁵⁵	Transcripción de Villa
	



Dos instrumentos en la transcripción que sustituyen a uno solo en la obra original, pero que como decimos más arriba, los trinos siempre resultarán más complejos de ejecutar en un instrumento de viento metal que en uno de viento madera,

¹⁵⁴ Violas a la izquierda (clave de Do en 3ª), y la transcripción a la derecha en los clarinetes terceros. (Clave de Sol). Obsérvese el detalle entre paréntesis del número 5, relativo a la cantidad de instrumentistas que debían tocarlo.

¹⁵⁵ Línea del clarinete a la izquierda, y a la derecha la implicación de dos instrumentos en la transcripción, arriba los onóvenes y debajo los barítonos, todos en clave de Sol.

dependiendo naturalmente de la combinación de cilindros que se haga en cada momento.

Precisar que todos los elementos rítmicos en arpeggios del piano que se producen en los compases previos y siguientes al número doce de ensayo, se transcriben a los saxofones altos y a los tenores en otro ejemplo de reparto de tareas.

Original de Falla ¹⁵⁶	Transcripción de Villa
	

En estos compases, la voz superior del piano retoma un protagonismo algo más destacado, que en otros momentos de la obra por eso el maestro los transcribe.

En el número doce, el diseño del piano varía sobre los dibujos precedentes, y apreciamos una especie de modificación a propósito para facilitar la ejecución de los instrumentos de viento, nos referimos a este dibujo:



Ilustración 134. Parte del piano en el número doce

Si observamos la parte de la mano derecha (pentagrama superior), encontraremos similitud respecto a la transcripción, pero también hay algunas diferencias que conviene valorar.



Ilustración 135. Partes transcritas a los saxos altos y tenores. (Clave de Sol)

De haber visto primero la transcripción sin la parte original, no habríamos podido reconocer fácilmente la procedencia de este pasaje, pero incluso contrastando

¹⁵⁶ Ejemplo de la mano derecha del piano, que en la transcripción lo ejecutan los saxofones altos (pentagrama superior) y los tenores. (Clave de Sol).

escrituras, nos sorprende el criterio seguido respecto a la traducción de las semicorcheas graves de cada segunda parte del compás, pues se las escribe al saxofón tenor, pero cada dos compases, retira una de ellas sin que podamos encontrarle justificación más allá del descanso respiratorio para el instrumentista.

Acercándonos ya al número trece de ensayo, los clarinetes de Falla alternan esa especie de célula rítmica arpegiada descendente a modo de puente, en secuencias de dos compases.



Ilustración 136. Secuencia alternante de los clarinetes. (Clave de Sol)

La tonalidad de afinación de ambos clarinetes de la parte original es Si b, por lo que la transferencia a los clarinetes de la banda habría sido inmejorable, pero parece que todo planteamiento transcriptivo estuviera bajo la premisa de la modificación. En tal caso las dos líneas se trasforman en dos instrumentos similares por ser de la misma familia, pero diferentes, pues hablamos del barítono como sustituto para el clarinete primero, y del bombardino para el clarinete segundo. No hay diferencia de octavas entre ambos clarinetes, con la única exigencia del necesario descanso entre ellos. Ese mismo descanso a que nos referimos es el que se produce en la transcripción al enlazar un interviniente con otro, pero con la diferencia de que lo realizan dos instrumentos diferentes, cuando podía haberlo escrito a una pareja de instrumentos iguales, porque la banda posee en plantilla al menos dos bombardinos y dos barítonos.



Ilustración 137. Transcripción al bombardino (voz inferior, clave de Fa) y al barítono (clave de sol)

Aunque estén escritos en diferente clave, el sonido real no supone variación entre ambos, pues en los barítonos el sonido real se produce una octava baja de lo escrito; además, bombardino y barítono son instrumentos transpositores, por tanto, ambos suenan en la misma octava. También intervienen en la transcripción duplicando,

los clarinetes segundos y terceros a ellos mismos, y cuatro compases antes del número catorce, los barítonos son reemplazados por los fliscornos en Sib.

En el número catorce, de nuevo el piano es considerado importante para transcribirlo a la banda con esa simplificación melódica en corcheas.



Ilustración 138. Parte del piano

Y para esta ocasión decide escribirlo en la parte del fliscorno segundo.



Ilustración 139. Transcripción al fliscorno en clave de Sol

El tema del número catorce es escrito por Falla a las flautas y a las trompetas con sordina. En esta ocasión hay total coincidencia en la elección de los instrumentos transcritos para la plantilla de la banda, y las flautas se reflejan en ellas mismas y las dos trompetas con sordina también aparecen en la partitura de banda.

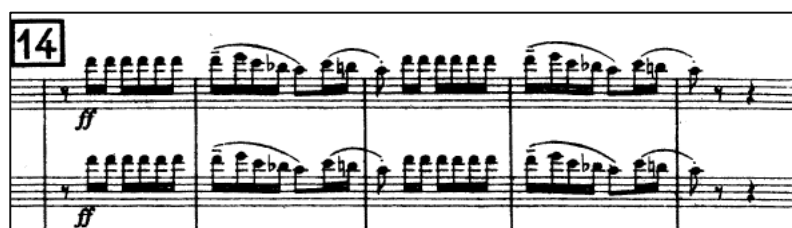




Ilustración 140. Partes de flautas y flautín en clave de Sol

En los compases dos y cuatro se incorporan oboes, clarinete primero y fagotes en la obra de Falla, pero en la transcripción los oboes van transcritos a los oboes, el clarinete primero a los saxofones sopranos y los fagotes a los fagotes de la banda, hay pues una evidente traslación directa de instrumentos salvo la adición del saxofón tenor que duplica a los fagotes.

La repetición motívica producida en el número quince una octava alta en el piano, hace que tenga que dejar al fliscorno en favor de los oboes.

Original de Falla ¹⁵⁷	Transcripción de Villa
	

Realmente sobra la octava baja del segundo oboe, pero se entremezcla por el dibujo que hace Falla en las semicorcheas en octava del arranque motivico. Como los oboes están realizando este dibujo, dejan su parte original a favor de los saxofones sopranos, de manera que la parte íntegra de aquellos hasta el número dieciséis, pasa a estos últimos.



ilustración 141. Entrada del clarinete

Esta entrada del clarinete primero escrita en los cuatro compases anteriores al número dieciséis, es entendida de otro modo y Villa la escribe al fliscorno en Mi b.

El trino y la posterior resolución con septillos de los violines primeros antes del número dieciséis, la llevan escrita los requintos en la transcripción.

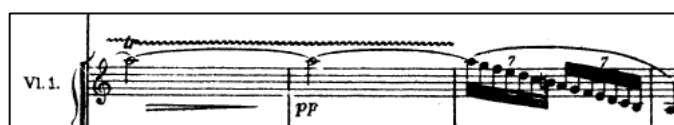


Ilustración 142. Parte de los violines primeros

¹⁵⁷ Parte del piano que resulta transcrito en los dos oboes. (Clave de Sol).

En el *forte* del número dieciséis, Falla solo escribe el tema a los violines primeros y segundos, sin embargo, la traducción supera con creces la gradación dinámica, pues pone en funcionamiento a la práctica totalidad de las maderas del orgánico bandístico.

Comenzando desde arriba en la partitura, se lo escribe a los saxofones sopranos, requintos, clarinetes primeros, segundos y terceros, y además a los saxofones altos



Ilustración 143. Partes de cuerda aguda.

(Clave de Sol)

y tenores. Con todo este arsenal de instrumentos ejecutando este *forte*, nos puede dar una idea de la desproporción dinámica existente entre original y transcripción.

Los clarinetes en la partitura original que retoman el tema a modo de refuerzo temático en el número diecisiete, se traducen no en sus homónimos bandísticos, sino en los fliscornos primero y segundo respectivamente, entre otras cuestiones por el registro relativamente cómodo en el que están expresados los clarinetes.



Ilustración 144. Clarinetes originales en Si b

Modificaciones instrumentales a pesar de disponer de elementos coincidentes, son las que se producen en el número dieciocho de ensayo entre flautas, pícolo y oboes.

Original de Falla ¹⁵⁸	Transcripción de Villa

Observamos que ha escrito el mismo ejemplo motivico a los tres instrumentos (flautas, flautines y oboes) descartando el aporte tímbrico del oboe en las intervenciones

¹⁵⁸ Partitura original de Falla con Pícolo, Flauta y Oboe, y la transcripción de Ricardo Villa que por orden de partitura transcribe a Flautas, Pícolos y oboes, todos en clave de Sol.

alternas, pues ocasiona un colorido momentáneo que enriquece la variedad instrumental. Villa compensa esa alternancia con los fliscornos y los onóvenes.

El tema simplificado de los violines primeros en el número dieciocho, se transcribe directamente a los clarinetes primeros en la banda.

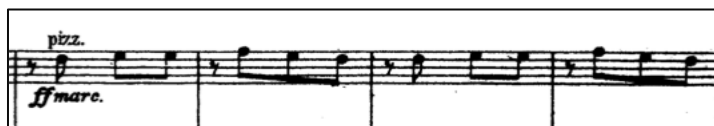


Ilustración 145. Tema de violines primeros transcrito a clarinetes primeros. (Clave de Sol)

En el compás anterior al número veinte, flautas, y violines primeros y segundos interpretan el tema ligeramente variado, que en la versión para banda se presenta con algunas diferencias.

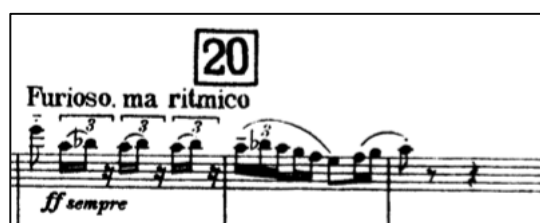




Ilustración 146. Tema en flautas y violines primeros y segundos. (Clave de Sol)

Estas diferencias son menores por cuanto las flautas interpretan su parte y los violines pasan a transcribirse a los clarinetes primeros, segundos y terceros.

El *glissando* del piano antes de finalizar la danza, es priorizado por la importancia sonora que ese efecto produce en la obra y por el momento en concreto. Antes de que la Banda Municipal tuviera la incorporación del arpa, Ricardo Villa escribió el efecto dividido en dos instrumentos empezando por el primer fagot enlazando con la flauta para finalizarlo.

Original de Falla ¹⁵⁹	Transcripción de Villa ¹⁶⁰
	

El Círculo Mágico

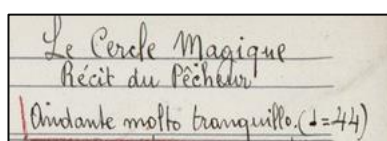


Ilustración 147. Título manuscrito por Villa

De nuevo nos encontramos con la difícil encomienda del piano, además impregnado con ese misticismo imperante del comienzo, que complica el carácter para el instrumento encargado de transmitir ese ambiente



Ilustración 148. Comienzo del piano en el *Círculo Mágico*

Villa considera, que el mejor instrumento capaz de asemejarse al piano transmitiendo esa aureola mística, es el corno inglés, y le escribe la parte correspondiente a la mano derecha con mordentes de octava incluidos.

¹⁵⁹ *Glissando* del piano que Villa escribe primero al fagot (ejemplo inferior en clave de Fa), enlazándolo con la flauta (ejemplo superior en clave de Sol).

¹⁶⁰ La lectura del *glissando* comienza en el ejemplo inferior con el fagot en clave de Fa en 4ª y continuando con el ejemplo superior para flauta en clave de Sol. Ambos ejemplos enlazan en la última nota del fagot (La4) que es la primera de la flauta.



Ilustración 149. Transcripción al corno inglés¹⁶¹

Debido a la personalidad tímbrica que adquieren las trompetas en Si b con sordina en la parte original, son transcritas del mismo modo a las trompetas con sordina de la banda.



Ilustración 150. Círculo Mágico, entrada de trompetas

El reiterado doblaje de Villa de los violonchelos por los fagotes, perdura incluso en momentos en que los chelos tocan con sordina y en matiz *pianísimo*. Eso ocurre cuatro compases antes del número veintidós de ensayo, en el que los dos fagotes de la banda aparecen doblando a los chelos.

Original de Falla ¹⁶²	Transcripción de Villa

Los chelos de la banda (cuatro compases antes del número veintidós), también interpretan estos diseños, pero además Villa incorpora a los clarinetes bajos, es decir, que además de los chelos de la banda tocando con sordina, son ayudados por los clarinetes bajos y además por los dos fagotes. A los clarinetes bajos en la partitura transcrita y entre paréntesis, les aparece la indicación de «como con sordina». La indicación obedece más a una intención de carácter que a una realidad sonora, pues es sabido que los clarinetes no utilizan sordina por las características propias del instrumento. La incorporación de los fagotes amplifica sutilmente el color sonoro del

¹⁶¹ En la partitura de Villa aparece una indicación a lápiz azul con la información de *Arpa*, es decir, que este fragmento correspondería al arpa a partir de su incorporación a la plantilla. (Ejemplo en clave de Sol).

¹⁶² Violonchelos con sordina y a la derecha la voz duplicada en los fagotes de la banda también en clave de Fa.

pasaje original de los chelos, y lo mismo ocurre con los clarinetes bajos, adicionados a los chelos.


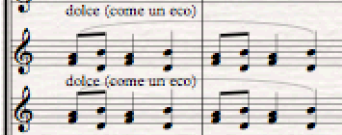
La entrada de la trompa en el número veintidós se transcribe a la trompa primera con sordina en la banda, pero observando la partitura y viendo toda la madera que toca en esos compases, nos cuesta pensar que la trompa se pudiera escuchar con claridad.



Ilustración 151. Recreación de la parte de trompa y su acompañamiento

Para poder comparar lo que comentamos, hemos creado una partitura en el ejemplo anterior unificando los instrumentos que intervienen en ese momento, descartando los que permanecen en silencio. Por orden desde arriba: fagotes (clave de Fa y Do en 4^a), trompa solista, requintos, clarinetes primeros, segundos terceros, clarinetes altos, clarinetes bajos (clave de Sol) y violonchelos (clave de Fa y de Do en 4^a). Como puede apreciarse (en el ejemplo anterior) existe una aparente desproporción sonora, pues deja a una sola trompa con sordina frente a todo un arsenal sonoro que por muy cuidadosos que fueran a la hora de acompañar al solista, siempre tendrían mucha más sonoridad que la única trompa cantante.

En el número veintitrés aparece una entrada de las flautas primera y segunda con la indicación *dolce (come un eco)*, en matiz pianísimo en la parte original, y son transcritas a sus homónimas en la banda, pero además les incorpora a los oboes. Por su parte el corno inglés continúa imitando la voz superior del piano.

Original de Falla ¹⁶³	Transcripción de Villa
	

En un pasaje tan delicado dinámicamente hablando, y con la intención de potenciar el sonido para asegurar la audición en lugares abiertos, a pesar de la diferencia de timbre entre ellos, Villa añade a los dos oboes para reforzar a las dos flautas.

A Media Noche. Los Sortilegios.

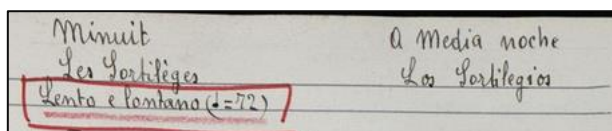


Ilustración 152. Título manuscrito de Ricardo Villa

Al no disponer de medios para realizar los armónicos de los violines primeros, les escribe a las flautas esas pedales agudas, de manera que la parte de éstas las tiene que escribir a otros instrumentos.



Ilustración 153. Violines primeros

Debido a la imposibilidad física de mantener el sonido permanentemente en las flautas, por la necesidad de respirar, Villa alterna los dos atriles de flautas primeras y segundas durante los doce compases que dura esta breve área temática.

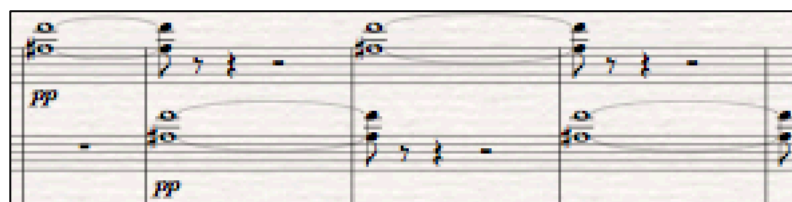


Ilustración 154. Transcripción a los dos atriles de flautas en clave de Sol

¹⁶³ Ambas voces de flautas a la izquierda y a la derecha, las dos flautas en el pentagrama superior y los dos oboes en el pentagrama inferior en la transcripción.

Un recurso muy usado por los más afamados compositores, arreglistas y transcriptores de la historia, es el de enlazar los vientos mediante un punto de unión entre ellos, en el que la música escrita para los primeros no finaliza antes de que los que relevan a estos hayan empezado a tocar. Con esas breves y ligeras simultaneidades sonoras se consigue evitar los «escalones» por ausencia de sonido entre entradas y salidas instrumentales.

El Re4 escrito en los violines primeros comentado ilustrado más arriba, es trasladado a la sección de los fliscornos de la banda alternando entre ellos las entradas al igual que las flautas. Llama la atención la indicación escrita de *con sordina*¹⁶⁴.





Ilustración 155. Sección de fliscornos en la transcripción. (Clave de Sol)

Aquí tenemos la familia completa de los fliscornos comenzando desde arriba por el afinado en Mi b, que realiza la voz de las violas, lo mismo que el pentagrama inferior de los fliscornos primeros. El tercer pentagrama correspondiente a los fliscornos segundos, alternan entre ellos para equilibrar las voces que interpretan, estos sí, la voz baja de los violines primeros.

Las semicorcheas de las flautas se transcriben directamente a ellas, las que lleva escritas el clarinete primero de la partitura de Falla van al atril del saxofón barítono, y las del piano de la mano derecha, a los clarinetes primeros y segundos. Ni que decir tiene que los armónicos de los chelos escritos por Falla después de la barra de repetición (*Piú mosso*), Villa los transcribe literalmente a los violonchelos de la banda. Precisamente en este punto observamos otra aportación personal del maestro Villa, consistente en activar a las trompetas y a los timbales, que no aparece en la parte original.

¹⁶⁴ En general la familia de los bugles desde el fliscorno, bombardinos, barítonos, etc., hasta los más graves como las tubas, no suelen utilizar la sordina de manera habitual, aunque claro está, puntualizamos lo de «manera habitual» porque en la Banda Municipal es muy posible que, si hubiera este tipo de sordinas para los fliscornos, al estar indicado en la partitura.

Original de Falla ¹⁶⁵	Transcripción de Villa
	

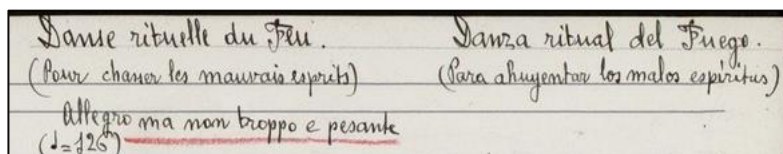


Ilustración 156. Anotación manuscrita de Villa al comienzo de la danza ritual del fuego

Danza Ritual del Fuego

Observando la transcripción vemos que Villa modifica el número de ejecutantes de la sección de clarinetes, inclinando el número hacia un atril u otro, dependiendo del número musical que se trate. La partitura en la danza ritual del fuego queda del siguiente modo:

Tabla 8. Relación instrumental para la *danza del fuego*

Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para la <i>Danza Ritual del Fuego</i>
Flautas
Flautines
Oboe
Saxofones sopranos
Fliscorno Mi b
Fliscornos primeros Si b
Fliscornos segundos Si b
Onóvenes Mi b
Barítonos
Bombardinos
Fagotes
Trompas 1 y 3
Trompas 2 y 4
Trompetas 4
Timbal
Requintos

¹⁶⁵ Parte de la mano izquierda del piano (ejemplo de la izquierda) y transcripción de Villa en trompetas alternas (ejemplo de la derecha pentagrama superior en clave de Sol), y timbales en clave de Fa en el pentagrama inferior.

Clarinetes primeros (6)
Clarinetes segundos (6)
Clarinetes terceros (4)
Clarinetes altos
Saxos altos
Saxos tenores
Saxos barítonos
Clarinetes bajos
Chelos
Saxofón bajo
Bajo Mi b
Bajos Si b
Contrabajos

Al margen de las determinaciones para concretar tanto los instrumentos intervinientes como el número de ellos, sorprende la frescura con la que modifica el orden de colocación de éstos en la partitura, pues es sabido que a cualquier director de orquesta o banda le supone un inconveniente variar la ubicación de los mismos en la partitura.

Las partes de trompa en la partitura original solo llevan una negra en la primera parte del primer compás, en la transcripción por el contrario son totalmente diferentes.

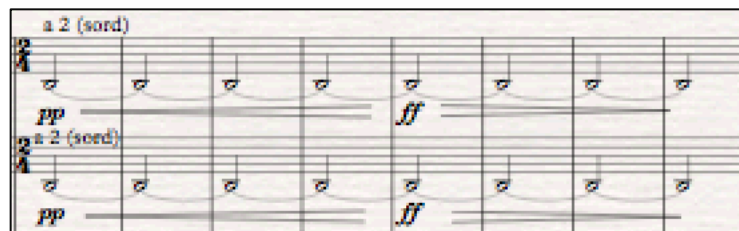


Ilustración 157. Partes de las trompas en el comienzo de la danza. (Clave de Sol)

Modificación del transcriptor que cambia las directrices transcriptivas mantenidas hasta ahora, pues como venimos viendo las partes de trompa son de las que solían transcribirse literalmente de la orquesta a la banda, y en esta ocasión no se produce.

El trino inicial de las violas es transcrito a los clarinetes terceros, (cuatro ejecutantes), a los clarinetes altos (suponemos que dos ejecutantes) y los saxofones tenores (dos ejecutantes), pero la irrupción del clarinete en el quinto compás en la parte original para enfatizar el efecto progresivo de acumulación de tensión, es asignado para

otro instrumento distinto y lo transcribe a los dos bombardinos, con ayuda enfática en los barítonos en un solo compás.

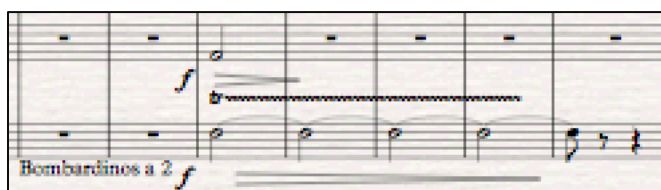


Ilustración 158. Barítono arriba (Clave de Sol) y bombardinos abajo (clave de Fa)

El barítono en clave de Sol sirve de apoyo en el punto culminante creado en el quinto compás, imitando el sonido tapado de la trompa. En ese mismo compás, los chelos llevan una negra en *pizzicato* que Villa traslada a los saxofones barítonos, al saxofón bajo y también a los chelos.

Ocho compases antes del número veinticuatro, algunos instrumentos retoman la función equivalente de la orquesta, como es el caso de las trompas modificadas al principio, pero de nuevo algunos la modifican como es el caso de los fagotes. Estos duplican a los violonchelos o la voz grave del piano.



Ilustración 159. Parte de fagotes doblando a los chelos. (Clave de Fa)

Los trinos breves del clarinete segundo en la partitura original los sigue haciendo el bombardino en defecto durante todo el fragmento.

Por su parte, la entrada tan característica del oboe en el número veinticuatro de ensayo, hace que existan pocas posibilidades de traslación diferente, y recae en él mismo.

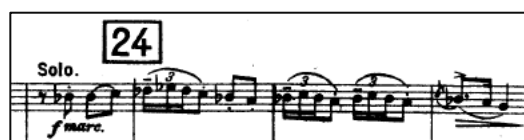


Ilustración 160. Solo de oboe en la *Danza del Fuego*

El maestro se lo escribe también al oboe de la banda en los mismos términos, sin embargo, en el segmento conclusivo de la frase en la que Falla incorpora al clarinete primero en apoyo del oboe, genera otra secuencia de instrumentos diferentes en la

transcripción, de manera que el clarinete original da lugar a la aparición del primer saxofón soprano, y del fliscorno primero.



Ilustración 161. Segmento conclusivo del oboe (arriba) y clarinete (abajo)

En la repetición temática del número veinticinco y con la incorporación de la flauta y violines primeros y segundos, también se incluye a las flautas (en plural), a los requintos, a los clarinetes primeros y también a los segundos, el refuerzo dinámico es evidente.

Las semicorcheas arpegiadas del piano en orden descendente, no encuentran traducción a ningún instrumento hasta la incorporación del arpa dos años después de la finalización de la transcripción. Estos arpeggios aparecen escritos en un pentagrama (pentagrama doce) sin asignación instrumental con la indicación a lápiz de color azul de *arpa*.

De muy similares características es la imitación de reexposición del número veintiséis, que Falla modifica en disposición de entradas instrumentales, pero incluyendo casi los mismos instrumentos que sin embargo no tienen el mismo tratamiento en la transcripción. Villa no modifica sustancialmente los instrumentos empleados, sino que organiza otra distribución diferente, de manera que la entrada en *tutti* de las trompas en la introducción no aparece hasta el clímax del quinto compás en la transcripción. El trino del clarinete segundo lo realiza el bombardino primero, y el de las violas, clarinetes terceros, clarinetes altos, y saxofones. La incorporación de los contrabajos es exactamente la misma que en la obra original.

En el *fortissimo* producido en el compás diecisiete del número veintiséis en la obra original, Villa pone en funcionamiento la casi totalidad de la plantilla, tratando de elevar la dinámica.



Ilustración 162. *Forte* de las trompas. (Clave de Sol)

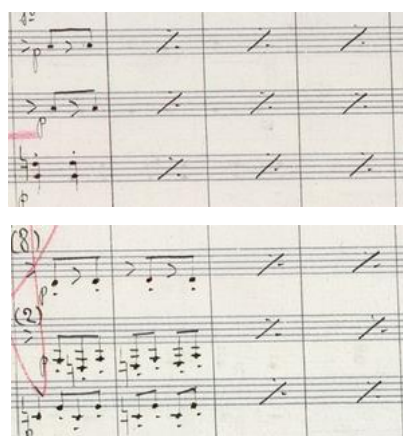
El motivo de las trompas y de los violines primeros, se transcribe a las trompas y a los clarinetes, pero además lo doblan los saxofones sopranos, los requintos y los saxofones altos, mientras que el aspecto enfático-rítmico de las corcheas lo realiza todo un amplio grupo de instrumentos comenzando desde arriba en la partitura por onóvenes, barítonos, clarinetes segundos, terceros y clarinetes altos, saxofones tenores y chelos. La base rítmica sobre negras que en la partitura original la llevan escrita violonchelos y contrabajos además del piano, se la escribe a bombardinos, saxofones barítonos, clarinetes bajos, saxofón bajo, bajo (tuba) en Mi b, bajos Si b y contrabajos.

Dieciséis compases antes del número veintisiete de ensayo, las flautas retoman el motivo en un *piano* sorpresivo en el que cabía esperar una amplificación dinámica, que en este caso no se produce.



Ilustración 163. Motivo escrito a las flautas

Villa deja a las flautas realizando este fragmento, frente a todo el sostén rítmico que se produce en ese mismo instante, transcrito a: onóvenes, barítonos (clave de Sol), bombardinos (clave de Fa), clarinetes segundos, terceros, altos, saxofones barítonos, clarinetes bajos (clave de Sol), chelos (clave de Fa), saxofón bajo (clave de Sol), bajo Mi b, contrabajos y contrafagot con clarinete pedal (clave de Fa). Apreciamos una desproporción entre las flautas que compiten en dinámica contra todos los instrumentos antedichos, que por muy *piano* que puedan tocar su parte, siempre sonarán mucho más que aquellas sobretodo en el registro en el que están escritas.



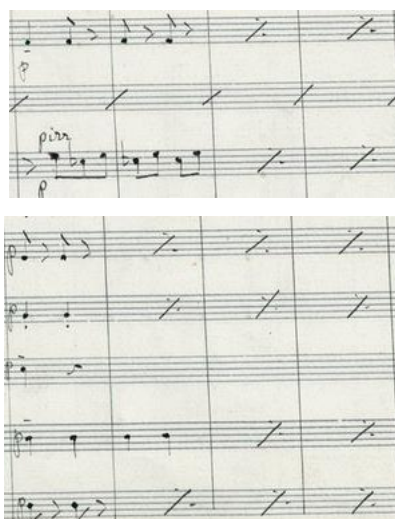


Ilustración 164. Partes que acompañan a las flautas¹⁶⁶

Tras el *forte* entre *crescendos* del número veintisiete, en el que Villa de nuevo pone en funcionamiento todo el potencial de la banda en un perfecto *tutti*, llegamos a una entrada del oboe.

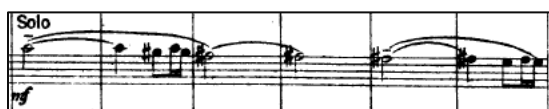


Ilustración 165. Solo de oboe después del número veintisiete

Esta entrada tan característica del oboe difícilmente podría transcribirse a otro instrumento que no fuera el propio oboe, y Ricardo Villa le transcribe el solo a uno de ellos, que tiene que hacerse oír compitiendo con media plantilla que asume partes rítmicas. Fliscornos segundos, barítono primero, bombardino segundo, fagotes, requintos, clarinetes primeros (4), segundos (7), terceros (5)¹⁶⁷, clarinetes altos, clarinetes bajos, chelos, saxofón bajo, bajo Mi b, contrabajos y contrafagot y/o clarinete pedal¹⁶⁸. Todos estos instrumentos deben tocar muy *piano* para que el oboe (que a pesar

¹⁶⁶ Hemos preparado especialmente este ejemplo evitando situar los pentagramas de instrumentos que no participan, dejando solo a aquellos que actúan por orden descendente de la partitura de Ricardo Villa. Desde arriba: onóvenes, barítonos, bombardinos, clarinetes segundos, terceros, altos, saxofones barítonos, clarinetes bajos, chelos, saxofón bajo, bajo Mi b, contrabajos y contrafagot con clarinete pedal. El tercer pentagrama comenzando desde abajo corresponde a las tubas en Si b, que no se mencionan por no llevar música escrita durante esos compases.

¹⁶⁷ Los paréntesis con números corresponden a la cantidad de ejecutantes de cada grupo. Este paréntesis figura en la partitura en numerosas ocasiones durante la obra y en el pentagrama correspondiente, de manera que observamos que el maestro modifica constantemente el número de ejecutantes, dependiendo de la sección en la que se encuentre transcribiendo.

¹⁶⁸ Aclaramos que en la partitura no especifica si se trata de unos de los dos instrumentos o de ambos.

de sus propiedades acústicas que le confieren la capacidad de «filtrar» su sonido entre el resto), pueda hacerse escuchar frente a esta enorme masa sonora.

Al noveno compás del número veintiocho, se produce una situación similar a la comentada más arriba, en este caso en la parte original el oboe cede la finalización de la frase al clarinete.

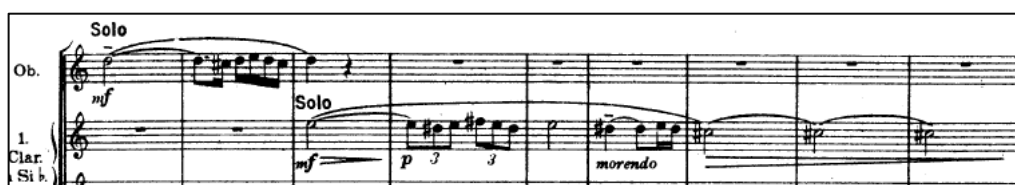


Ilustración 166. Solos de oboe y clarinete

En la transcripción el oboe reproduce el mismo fragmento que en la parte original, pero el clarinete lo traduce en el saxofón soprano cuyo defecto lo realiza el fliscorno primero solo¹⁶⁹.

Cuatro compases antes de veintinueve, Falla escribe unas blancas trinadas al clarinete segundo y a las violas, que en la transcripción aparecen escritas en los clarinetes terceros, clarinetes altos y en los saxofones tenores. Esa misma blanca se repite dos compases antes del número comentado, pero esta vez escritas solamente en las violas, traducidas esta vez en los mismos instrumentos de antes.



Ilustración 167. Trino del clarinete. (Clave de Sol)

En el mismo número veintinueve, el trino es ahora solo del clarinete segundo, pero Villa lo escribe al bombardino.

A partir del número treinta, se produce la reexposición temática sin ninguna modificación y nos acercamos a la coda final.

Cuatro compases antes del número treinta y cuatro, los dibujos melódicos que circundan al Sol sostenido de la flauta



Ilustración 168. Línea melódica de flauta

¹⁶⁹ En la partitura manuscrita observamos enmiendas y tachaduras posteriores a la transcripción, que no tenemos en cuenta por entender que éstas son realizadas por directores que le siguieron en el cargo, y que por tanto no tienen incidencia en el criterio transcripcivo del maestro Villa.

primera y violines primeros, son transcritos a las flautas, a los requintos y apoyados por los clarinetes primeros que se incorporan en el segundo compás del ejemplo.

En el *Vivo, ma giusto*, la entrada de los metales en *fortissimo* con trompas y trompetas no son modificadas, ni tan siquiera amplificadas en la transcripción.



Ilustración169. Entrada de trompas y trompetas todos en clave de sol

No suele ser habitual en Villa carecer de refuerzos dinámicos disponiendo de ellos, pero en esta ocasión no añade ni onóvenes ni barítonos ni bombardinos.

El piano dibuja la melodía octavada en semicorcheas que, si bien podía haberse obviado porque aparece en los metales, decide anotarla a los chelos de la banda de la siguiente manera.

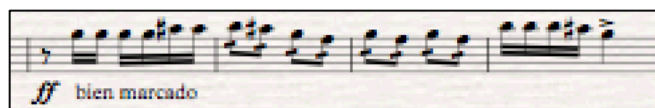


Ilustración 170. Defecto del piano transcrito a los chelos. (Clave de Fa)

Esta danza termina en un completo *tutti* con matiz en *fortissimo* que nos hace suponer el nivel de sonoridad alcanzado con una masa sonora como esta.

Escena

Poco se modifican aquí los parámetros en esta breve escena, en la que el oboe adquiere el protagonismo junto a la flauta, acompañados con base armónica en la cuerda. Los dos primeros solistas no sufren modificación en la transcripción, y la cuerda se sustituye por la madera con el apoyo de los violonchelos de la banda.



Ilustración 171. Solo característico del oboe

Canción del Fuego Fatuo



Ilustración 172. Título manuscrito de Villa

La colocación de los instrumentos en la partitura vuelve a modificarse quedando de la siguiente forma:

Tabla 9. Relación instrumental para la *Canción del fuego fatuo*


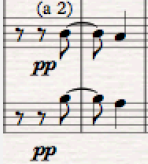
Plantilla de la Banda Municipal de Madrid para la <i>Canción del Fuego Fatuo</i>
Flautas (2)
Fagot 1º
Ídem 2º
Trompa 1ª
Ídem 2ª
Fliscorno 1º (a defecto de voz)
Voz
Saxofones sopranos
Ídem altos
Ídem tenores
Ídem barítonos
Ídem bajo
Primer clarinete 1º
Requintos
Segundo clarinete primero
Clarinetes primeros (6)
Primer clarinete 2º
Clarinetes 2º y 3º (7)
Clarinetes altos
Violonchelos primeros
Violonchelos segundos
Bajo Mi b
Bajos Si b
Contrabajos
Contrafagot y clarinete pedal

Para esta danza Falla divide a la cuerda de manera excepcional, por ello Villa crea una plantilla acomodada a la estructura original, al dividir en dos atriles los clarinetes primeros y los segundos. El primer clarinete primero ejecuta la voz del primer violín solo, la segunda voz de éstos se la escribe a los requintos, el segundo clarinete primero realiza la primera voz del violín segundo y los seis clarinetes primeros interpretan la segunda línea de violines segundos. El primer clarinete segundo toca la voz de viola sola, y la segunda voz la escribe a los siete clarinetes segundos y terceros. La parte de piano pasa, al igual que en la *Canción del Amor Dolido* a los saxofones, situados en el centro de la partitura, lugar en el que Falla escribe el piano.

Para interpretar la obra sin cantante el defecto lo lleva escrito de nuevo el fliscorno.

Debido a la peculiar ordenación de los instrumentos en la partitura, y para evitar confundirse con algunos de ellos, Villa en esta ocasión escribe al comienzo de cada pentagrama y en cada página, el nombre del instrumento correspondiente.

Villa, haciendo uso una vez más de su ingenio transcriptorio y como norma casi general en este número, traslada las voces de los clarinetes originales a los fagotes.

Original de Falla ¹⁷⁰	Transcripción de Villa
	

La entrada de las dos trompas en el número treinta y siete, se traduce del mismo modo para la banda.

En el número treinta y ocho Villa introduce algunas modificaciones en el total de clarinetes por grupo y atril, de manera que en el pentagrama de primer clarinete pone la indicación «*tacet los 2 primeros clarinetes*¹⁷¹». En el pentagrama de segundo clarinete primero aparece la indicación entre paréntesis de (4), haciendo referencia al número de ejecutantes de este atril. Igual ocurre en el siguiente pentagrama de 6 clarinetes primeros que también pone entre paréntesis (4), y lo mismo sucede para el primer

¹⁷⁰ Partes de flauta y clarinete primero en La a la izquierda, y la transcripción en flautas y fagot a la derecha.

¹⁷¹ Al no disponer de las particellas es difícil conocer con exactitud el resultado final de estas observaciones.

clarinete segundo (4), pero no así en el de siete clarinetes segundos y terceros, en el que pone un paréntesis de tan solo dos ejecutantes (2). Toda la *Canción del Fuego Fatuo*, discurre transcrita conforme a los criterios comentados.

Pantomima

Observamos en la partitura que Villa modifica el número de ejecutantes en la sección de clarinetes, y para los clarinetes primeros indica entre paréntesis el número cuatro, para los segundos el número seis, y para los terceros también seis ejecutantes.

En este número aparecen fragmentos creados por el transcriptor que no se encuentran en la obra original, referidos a los efectos de Falla de imitación de la guitarra. La voz arpegiada del clarinete segundo no aparece en la transcripción, así como la de las violas, y por el contrario los clarinetes de la banda realizan unos tresillos de semicorcheas que no se encuentran en el original.



Ilustración 173. Arpeggio del clarinete segundo

Realmente no se trata de ningún pasaje extremadamente difícil o complicado como para no transcribirlo, pero prefirió modificar el original y aportar unos efectos similares a los compuestos por Falla.

Elementos creados por Villa que no aparecen en el original	
	Voz de clarinetes segundos (arriba) y terceros. (Clave de Sol).
	Voz de bombardinos en Si b (arriba) y fagotes. Ambos en clave de Fa.

El arpeggio del piano, y al igual que en situaciones anteriores, no se transcribe a ningún instrumento.

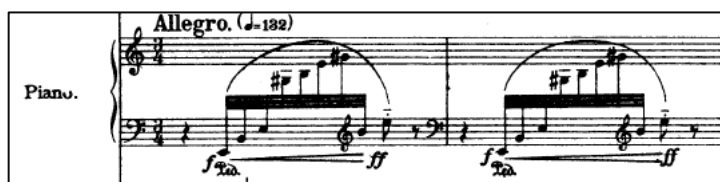


Ilustración 174. Arpeggio escrito al piano

La voz tremolada de las violas, aunque lo realice una sola, la interpretan en la banda los clarinetes altos.



Ilustración 175. Función tremolada de la primera viola

Toda esta introducción se mantiene en los mismos términos instrumentales mencionados, hasta la llegada al número cuarenta y tres de ensayo, en el que vuelve a modificar la cantidad de ejecutantes en la sección de los clarinetes: seis clarinetes primeros, seis segundos y cuatro terceros. Los saxofones altos indica que toca solo el primero, igual que los tenores y el barítono, pero autoriza a tocar a dos clarinetes bajos.

Las voces de la flauta primera y de fagot como únicos vientos, son escritas a los mismos instrumentos de la banda.



Ilustración 176. Voces de flauta (arriba, clave de Sol) y fagot clave de Fa



En el *Andantino tranquillo* las flautas alternadas se transcriben a solo dos flautas también, los violines primeros tremolando la base rítmica pasan a los clarinetes primeros, y cuando dejan paso a los violines segundos, en la transcripción pasan a los clarinetes segundos. La voz superior del piano con los mordentes arpegiados, pasa a los saxofones tenores.

La voz cantante y expresiva del chelo, y como no podía ser de otra forma, es escrita al violonchelo *soli* de la banda.



Ilustración 177. Melodía expresiva del violonchelo

En el séptimo compás de la partitura original, los clarinetes retoman el testigo de las flautas de forma igualmente alternada, pero el maestro Villa no lo entiende de la misma manera, y esa alternancia pasa transcrita a los fagotes.

Original de Falla ¹⁷²	Transcripción de Villa
	

Antes de llegar al número cuarenta y cuatro las entradas de las trompas quedan iguales en la transcripción, tal y como viene siendo habitual respecto a estos instrumentos por el maestro Villa.

En el «casi» *tutti* del cuarenta y cuatro, Falla deja sin intervenir en los primeros compases a las segundas flautas (que alternan con las primeras), y al clarinete segundo que se incorpora en el quinto compás, alternando con el primero. También apreciamos esta alternancia entre los violines primeros y los segundos. Villa conceptúa esta dualidad en las flautas y en los clarinetes primeros y segundos como receptores de los violines, pero la función de trémolo de los clarinetes originales no encuentra alternancia alguna, y somete a los saxofones sopranos a una realización continua.



Ilustración 178. Trémolo del clarinete transcrito a los saxofones sopranos. Clave de Sol

La partitura original de Falla alterna a los dos clarinetes en secciones de cuatro compases.



Ilustración 179. Trémolos alternos de clarinetes en la parte original de Falla. (Clave de Sol)

¹⁷² Voz del clarinete primero a la izquierda, transcrita por Villa al fagot primero a la derecha. (Clave de Fa).

La voz de los fagotes de la banda pasa como en la mayoría de los casos a duplicar a los chelos originales, y la voz de los fagotes originales la realizan los barítonos de metal.

En el cuarto compás, Falla retoma de nuevo la melodía en los violines primeros en octava aguda, y en las violas a una octava inferior frente a toda la orquesta, pero Villa tiene que equilibrar esas voces con el resto del orgánico bandístico, mucho mayor que el de la orquesta, y los violines primeros los traslada a los requintos y a todos los clarinetes primeros, mientras que la voz de las violas, tiene un apoyo muy más elevado poniendo en funcionamiento a los clarinetes terceros, clarinetes altos, saxofones altos y saxofones tenores. Debemos incidir en que la voz de las trompetas es transcrita también a las mismas en la banda, pero duplicadas entre ellas, es decir, dos trompetas primeras y dos segundas.

En el *Molto tranquillo* en compás 6/8 el *solo* de oboe a modo de lamento, es transcrito al oboe de la banda con la indicación de *solo*.



Ilustración 180. Solo de oboe

Como siempre y en casos muy similares en el que los solos son tan significativos, se mantienen sin cambios en la transcripción.

En el cuarenta y cinco el primer violín repite de nuevo la melodía a modo de conclusión.



Ilustración 181. Melodía a solo del violín

En la banda, los clarinetes se encontrarían algo forzados por la tesitura en la que se desenvuelve esta línea melódica, y por eso el maestro Villa no se la escribe a ellos, sino que lo hace al primer requinto solo, cuya nota más aguda será un Re#7 (con dos líneas adicionales y un espacio por encima del pentagrama, enarmónico del Fa#7 de las flautas del ejemplo). A modo de precaución se lo escribe también en defecto de requinto a las flautas. La entrada posterior de la trompa y la última de la trompeta, son transcritas a los mismos instrumentos en la banda.

Danza del Juego del Amor

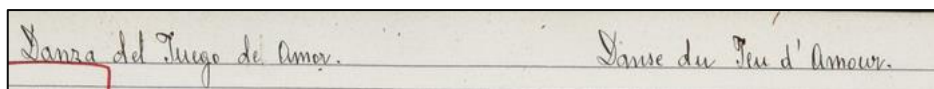


Ilustración 182. Título manuscrito de Ricardo Villa

La dificultad transcriptiva del piano, y la importancia que adquiere en los primeros compases de esta danza a nivel rítmico, obligan a Villa a sopesar una traducción modificada que sea posible de realizar en los vientos o en las cuerdas.

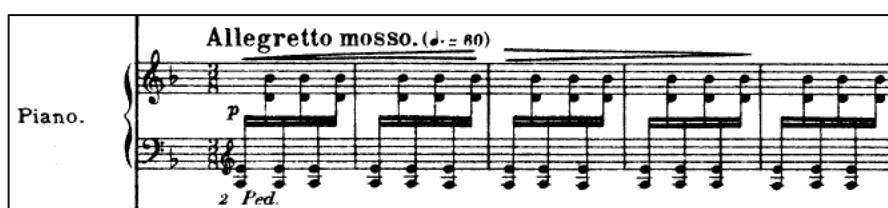


Ilustración 183. Parte del piano

Se inclina por las cuerdas y modifica sustancialmente la parte del piano dividida en dos, que simultaneadas simulan la escritura de Falla.



Ilustración 184. Transcripción a los chelos primeros y segundos de la banda

De esta forma se modifica el original para hacer posible una apreciación sonora similar, a la que el piano de Falla realiza en ese momento introductorio. Al estar los violonchelos ocupados en esta realización, la parte correspondiente a estos la tocan los fagotes y clarinetes altos para los chelos primeros, y saxofones barítonos para la línea correspondiente a los chelos segundos.

La melodía de la viola sola en el quinto compás, pasa directamente al saxofón alto (en defecto escrito también al saxofón soprano).



Ilustración 185. Melodía de viola sola

En el número cuarenta y seis, la pedal de trompa aparece transcrita a la trompa, y la parte de los violines primeros pasa a los requintos y cuatro clarinetes primeros. Villa vuelve a modificar en el número cuarenta y seis, la cantidad de ejecutantes por atril en los clarinetes, quedando distribuidos de la siguiente forma: clarinetes primeros (4), clarinetes segundos (6) y clarinetes terceros (6). Y en el cuarenta y ocho, donde tiene la entrada de la voz cantante, en la transcripción esa voz solo la lleva escrita la trompa que en este caso ya no es notación pequeña como hace Falla para sustituir a la cantante, sino en notación real.



Ilustración 186. Defecto de trompa en sustitución de la voz en el original de Falla

En este mismo número, Villa vuelve a modificar los ejecutantes para cada atril de los clarinetes¹⁷³.

La alternancia de las flautas se sigue manteniendo del mismo modo que el original, y la voz de trompa continúa haciendo lo propio.

En el número cincuenta cambia el tono y la voz principal se traslada al oboe, que en la transcripción resulta ser idéntica.



Ilustración 187. Voz de oboe

En el número cincuenta y uno, la trompa comparte con el oboe la frase *cantabile* de cuatro compases divididos en dos de ellos para cada instrumento.

Original de Falla ¹⁷⁴	Transcripción de Villa

¹⁷³ Seis clarinetes primeros, seis segundos y cuatro terceros.

¹⁷⁴ Original de Falla para el oboe, a la izquierda, y transcripción para el fliscorno a la derecha, ambos en clave de Sol.

Pero Ricardo Villa le escribe a la trompa los dos primeros compases de la frase, y no hace lo mismo con el oboe que la termina, sino que incluye al fliscorno primero en Si b para finalizar esos dos compases conclusivos.

El piano del número cincuenta y dos ya no lo transcribe a los chelos, lo hace ahora a los clarinetes primeros, pero solo ocupa a dos de ellos.



Ilustración 188. Transcripción del piano a los clarinetes primeros

En el quinto compás, el clarinete primero interpreta un arpeggio en corcheas que Villa entiende ideal para el fliscorno en Si b, y se los escribe a este. Procede pues a modificar nuevamente la línea instrumental coincidente en ambos conjuntos, introduciendo otro instrumento diferente creando diversidad tímbrica que busca *ex profeso*.

No modifica la alternancia entre flautas y oboe, mientras que el fagot se afana en duplicar a los chelos al menos hasta el número cincuenta y cinco. En toda esta sección apreciamos cambios en la cantidad de ejecutantes en el grupo de clarinetes¹⁷⁵.

En la especie de reexposición modificada del cincuenta y cinco, el piano pasa a ser emulado por los chelos y el tema que se hace oír por el oboe en el quinto compás, se desplaza al mismo oboe de la banda.



Ilustración 189. Solo de oboe

En el cincuenta y siete el tema lo retoman el chelo y el oboe que tampoco sufren modificación en la versión para banda, pero en el cincuenta y ocho el mismo tema ahora de viola y chelo solos, no lo trata del mismo modo, y altera la traslación instrumental en

¹⁷⁵ Cuatro compases antes del cincuenta y cinco indica entre paréntesis y en abreviatura, cuatro clarinetes segundos, y cuatro terceros. En el mismo número comentado aparece otro paréntesis en los primeros advierte el número cuatro, y al compás quinto del cincuenta y cinco, deja los clarinetes en dos primeros, dos segundos y dos terceros.

los chelos, doblados por saxos sopranos, altos y tenores, incluyendo además a los chelos y al saxofón bajo.

El inconfundible timbre del corno inglés hace su aparición en el número sesenta en el *Poco meno mosso*, que no encuentra mejor candidato en la banda que el propio corno inglés.

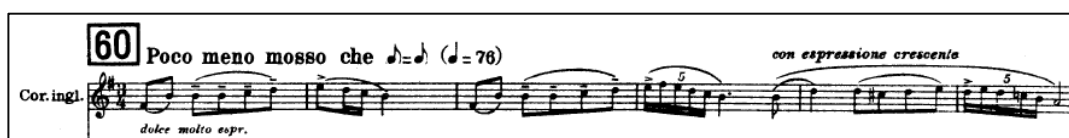


Ilustración 190. Solo de Corno Inglés

La sección melódica de graves que Falla escribe a contrabajos, chelos y violas en el número sesenta y uno, tiene una traslación instrumental demasiado desproporcionada en la plantilla de la Banda Municipal.



La parte de los instrumentos comentados se trasladan a los clarinetes altos, a los saxos altos, tenores, barítonos y bajo, a los violonchelos, al bajo en Mi b y Si b, a los contrabajos, y además al clarinete pedal y al contrafagot. Todo un enorme grupo instrumental puesto a su servicio, frente a bombardinos, barítonos y onóvenes y fliscornos junto con trompas, que hacían el resto de líneas musicales¹⁷⁶.

Las Campanas del Amanecer

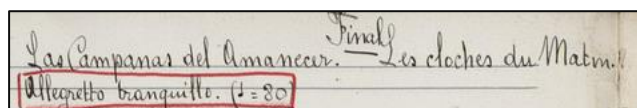


Ilustración 191. Título manuscrito de Ricardo Villa

¹⁷⁶ En la partitura manuscrita de Ricardo Villa aparece escrito a lápiz una apreciación sin autoría —pero que pertenece a alguno de los directores que le sucedieron en el cargo— que dice lo siguiente: «Tacet por falta de instrumentos. Descompensado». Los instrumentos aparecen rodeados con un círculo.

Empieza el número sin apenas interrupción con la modificación del número de clarinetes disponibles por atril, incluidos los requintos. Un primer y único requinto para la imitación de la voz superior del piano, y otros tres requintos más para la voz tenida de los violines primeros. Dos clarinetes primeros que emulan la voz inferior del piano, seguidos de seis clarinetes segundos que interpretan las dos voces de los violines primeros, pero en el *divisi* del segundo pentagrama, y ocho clarinetes terceros que se encargan de realizar la parte correspondiente a los violines segundos¹⁷⁷. Las trompas interpretan su parte del mismo modo que los fagotes duplican a los chelos tal y como viene siendo habitual, y los clarinetes son transcritos a los saxofones sopranos. Las flautas, el flautín y los oboes realizan las mismas funciones en la parte original y en la transcripción, mientras las partes de violas en *divisi*, van transcritas a los clarinetes altos, la segunda línea de violines primeros la tocan los clarinetes segundos.

En el cambio de tonalidad del número sesenta y cinco, el primer requinto continúa transcribiendo literalmente la línea superior del piano, mientras que los seisillos de la mano izquierda Villa los escribe a los clarinetes primeros que esta vez lo son seis ejecutantes.

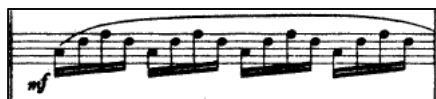


Ilustración 192. Clarinete segundo. (Clave de Sol)

Esta voz del clarinete segundo de la partitura de Falla, la transcribe Villa a los saxofones sopranos alternando, y a los fliscornos también

alternando entre ellos.


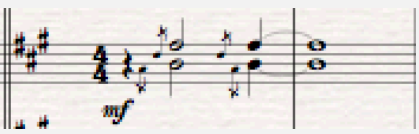
La entrada de la voz cantante (en el segundo compás del número sesenta y cinco de la partitura original), la lleva escrita en su defecto el violonchelo en notación más reducida, Villa no lo entiende igual y se la escribe —además de a la cantante— al chelo doblado esta vez por el fagot en defecto de voz, igual que el saxofón tenor que también la lleva anotada en su parte.



Ilustración 193. Tema de la cantaora doblado por el chelo y fagot

¹⁷⁷ Organización de los clarinetes en la banda: Requinto 1º (1 voz superior del piano), requintos (3), clarinetes primeros (2), segundos (6) y terceros (8).

En el número sesenta y cinco Villa vuelve a hacer una mutación en las flautas situando la voz de éstas en los oboes, de manera que el unísono del oboe y el clarinete primero de la parte original, se fusiona en una sola línea del oboe en la banda, mientras la voz que comentamos de la flauta desaparece de la transcripción y figura como voz superior en los clarinetes.

Original de Falla ¹⁷⁸	Transcripción de Villa
	

En esta ocasión además de trasladar las voces a otros instrumentos, no lo hace literalmente, sino que modifica el original tal y como podemos apreciar en el ejemplo anterior, en el que la entrada de la voz superior del oboe no aparece hasta la última parte del compás.

La parte correspondiente al piano en el número sesenta y seis formada por fusas repetidas en acordes, tiene traducción en los considerados para algunos como metales blandos.



Ilustración 194. Parte de piano en el sesenta y seis

Los fliscornos adoptan la función percusiva encontrando menor dificultad de picado, pudiendo recurrir al doble o triple picado, según proceda, dependiendo del *tempo* al que se ejecute el pasaje. Así toda la familia que incluye además a los onóvenes, barítonos y bombardinos afrontan la misión de emular la difícil parte del piano.

¹⁷⁸ A la izquierda voces originales de flautas, flautín y oboes, todas en clave de Sol. A la derecha la versión transcrita de Villa en las dos voces de los oboes, también en clave de Sol.



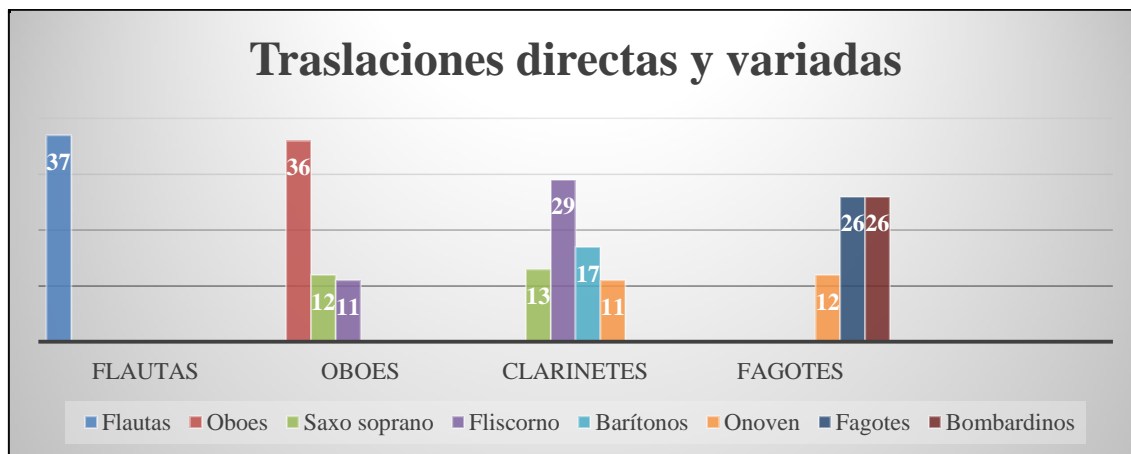
Ilustración 195. Transcripción a los bugles. Todos en clave de Sol

Los fliscornos se alternan a cada compás al igual que las parejas del resto de instrumentos, para evitar la fatiga tanto en el picado como en la respiración.

En este número modifica los ejecutantes de los atriles de clarinetes quedando distribuidos de la siguiente forma: primeros 4, segundos 8 y terceros 4.

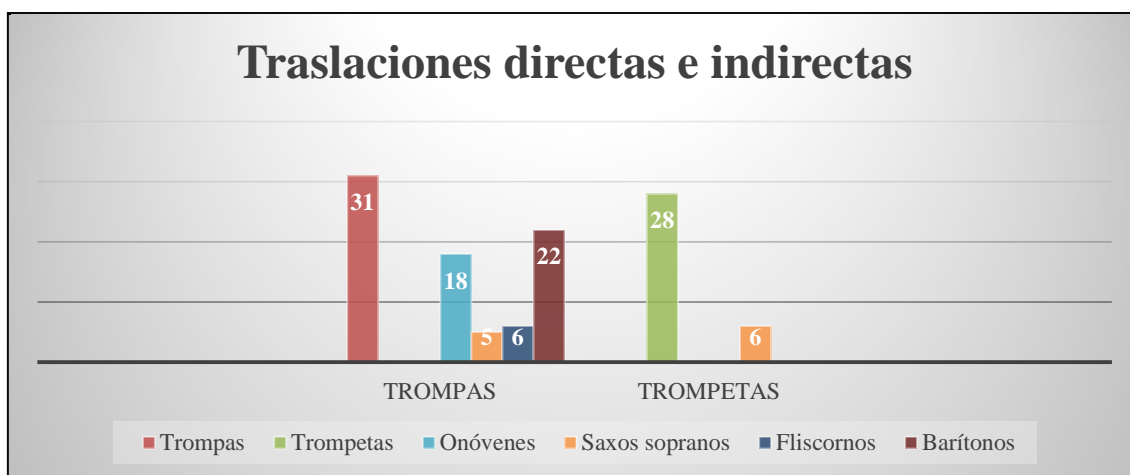
La transcripción alcanza su final en un estrepitoso y apoteósico *tutti*, con un *fortissimo* que pone a prueba el potencial dinámico de la Banda Municipal de Madrid. La rúbrica de Ricardo Villa aparece manuscrita al margen en sentido ascendente, y después de la doble barra final.

2.3.3.2. Traslaciones directas, indirectas o variadas

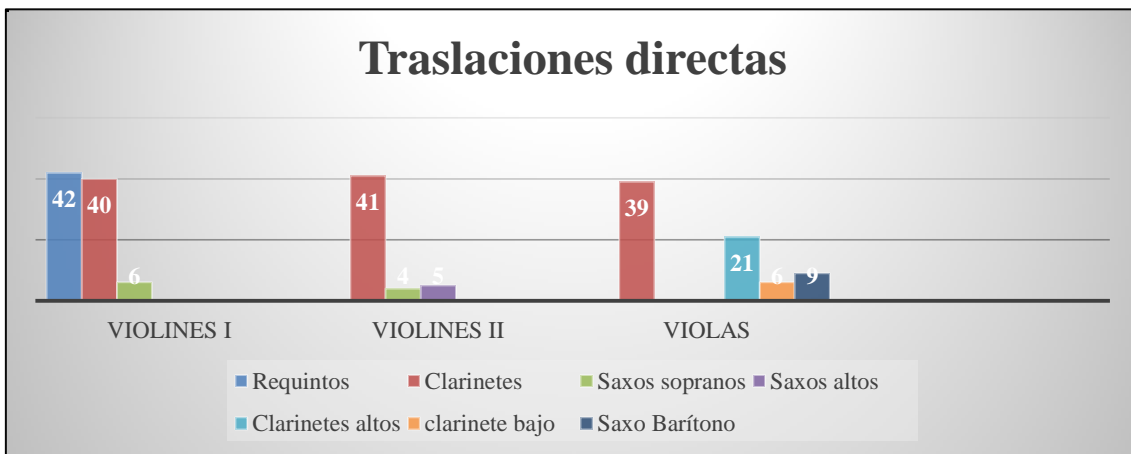


Las flautas continúan en su línea de ser transcritas directamente a las flautas en la banda, pero hemos comprobado que a veces las refuerzan los fliscornos en momentos puntuales donde es necesario destacar la sonoridad. Los oboes también los transcribe a los oboes en la banda, aunque además se apoyan —que no sustituyen— en los saxofones sopranos y a veces algún fliscorno. Estas son las ventajas de disponer de instrumental variado y de registro diferentes, toda vez que pueden adaptarse ayudando

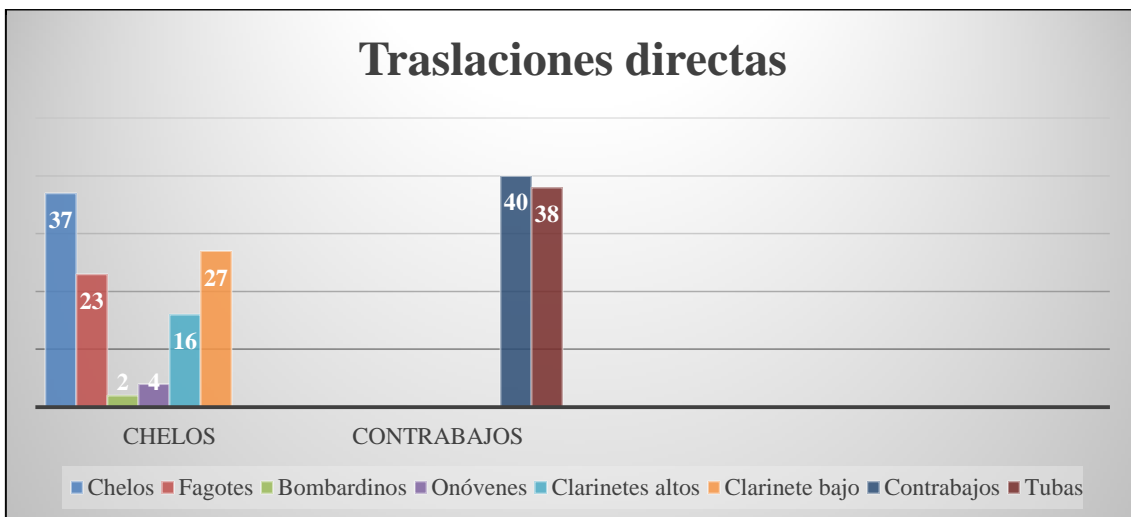
dinámicamente al grupo que se les asigne. Para él siempre debe buscar un sustituto que asuma responsabilidad, y como en *El Amor Brujo*, los clarinetes originales de Falla suelen estar en registro medio y grave, encuentra otros sustitutos diferentes a los utilizados en las transcripciones anteriores. El fliscorno es el más utilizado para realizar las partes de los clarinetes en la transcripción, seguido por los barítonos de metal y los onóvenes que se adaptan muy bien a estas tesituras más bajas, y los saxofones sopranos en menor medida que antes, también realizan partes de los clarinetes. Por último, indicar que los fagotes en momentos puntuales, asumen las líneas de los clarinetes.



Algo parecido a los clarinetes de la orquesta es lo que Villa hace con los fagotes, pues el tratamiento suele modificarlo disponiendo de los fagotes como duplicadores de los chelos. Solamente cuando aquellos actúan solos o con escasos acompañamiento es cuando Villa no transcribe su parte a otro instrumento. De esta manera los bombardinos asumen casi toda la responsabilidad de los fagotes, y por similitud tímbrica con los onóvenes y en menor medida con los barítonos. Las trompas, que siempre mantienen la parte original, suelen duplicarse con onóvenes, barítonos y a veces incluso con fliscornos y saxofones sopranos a modo de refuerzo. Las traslaciones directas de trompetas se acompañan en algunas ocasiones con la ayuda de los saxofones sopranos, que como podemos observar suelen actuar como comodines de varios instrumentos de la orquesta.



Los requintos y los clarinetes son los que transcriben las líneas de los violines primeros en la banda, ayudados algunas veces por los saxofones sopranos. Los violines segundos trasladan sus voces principalmente a los clarinetes segundos y terceros, con ayuda de saxofones altos, a veces los saxofones tenores y en otras ocasiones por los saxofones sopranos. Respecto a las violas reparten su función entre clarinetes terceros, clarinetes altos y bajos con alguna aportación del saxofón barítono.



Los chelos llevan literalmente la parte de orquesta a la banda, pero siempre apoyados por los fagotes y sobre todo por el clarinete bajo, que asume la función de potenciador sonoro. También lo hacen a veces los clarinetes altos los onóvenes e incluso los bombardinos. Los contrabajos repiten la misma música en ambas versiones, pero duplicados por las tubas y por el contrafagot y clarinete pedal, si bien es cierto que estos últimos suelen dejar solos a los contrabajos en secciones de matiz suave.

2.3.4. Principales pautas de transcripción empleadas por Ricardo Villa

A modo de resumen comentamos aquí las principales pautas de transcripción aplicadas por Villa en *El Amor Brujo*.

Ricardo Villa suele transcribir directamente de la partitura original a las flautas y oboes, los fagotes suele utilizarlos como receptores de la parte de los chelos y duplicadores de éstos, porque lo que llevan escrito los fagotes en la partitura original se lo suele asignar a los barítonos y bombardinos. Los clarinetes de la orquesta son los más versátiles a la hora de recibir traslaciones instrumentales en la transcripción, pues dependiendo del registro en que se encuentren selecciona a los fliscornos, o los saxofones sopranos, y a veces a los barítonos y onóvenes.

Los metales son fieles transcriptores desde las partes originales de la orquesta, a la banda, y a lo sumo llevan adicionadas voces de barítonos y onóvenes a modo de duplicación sonora.

La cuerda aguda la transcribe a los clarinetes y requintos, y las violas a clarinetes, clarinetes altos y bajos y saxofones barítonos preferentemente. Los chelos a los chelos de la banda duplicados por fagotes, barítonos, onóvenes y clarinetes bajos, y los contrabajos a los contrabajos de la banda duplicados por saxofón bajo, contrafagot, clarinete pedal y sobretodo las tubas.

Flautas: habitualmente suelen transcribir su parte literalmente de la partitura de orquesta a la banda, pero en momentos puntuales Villa les adiciona apoyos dinámicos (y tímbricos) con los fliscornos.

Flautines: no admiten cambios en el proceso de traslación y su parte se mantiene intacta desde la partitura original a la transcripción.

Oboes: lo mismo que las flautas admiten pocos cambios y suelen transcribirse literalmente, sobretodo en fragmentos a *solo* en donde es reconocido por su característico timbre. A veces ayudan a las flautas en determinados pasajes.

Corno inglés: por su personalidad sonora suele transcribirse de manera literal.

Saxofones sopranos: son los preferidos de Villa para asumir la parte correspondiente a los clarinetes de la orquesta, aunque también actúan a modo de comodines instrumentales en donde apoyan a veces a oboes, trompetas, trompas, e incluso los violines.

Fliscorno Mi b: (fliscorno sopranino) también llamado fliscornino o fliscornito, suena una 4ª justa alta del fliscorno en Si b o una tercera menor alta con respecto al oboe. Por su tesitura tan peculiar actúa a modo de comodín duplicando partes de oboes, de trompetas en alguna ocasión, clarinetes, violines etc.

Fliscornos Si b 1º y 2º: apoyan tanto a maderas como a metales, pues su versatilidad y dulzura sonora les facultan para ello. En las transcripciones de Villa se convierten en una herramienta capaz de socorrer a cualquier instrumento que necesite potenciar la dinámica, por ello aparecen doblando e incluso supliendo a los clarinetes de la orquesta. Suelen doblar a oboes, trompas, trompetas, violines etc.

Onóvenes: los hay afinados en Si b, aunque los dos onóvenes de la BMM estaban afinados en Mi b y leen en clave de Sol en 2ª, suenan por tanto una 6ª Mayor baja. Villa suele utilizarlos como apoyo a las trompas y a veces de los fagotes, pero también apoyan a los chelos y en alguna ocasión a las violas. Son utilizados como apoyos para las maderas, metales y cuerda.

Barítonos: afinados en Si b suenan una 9ª Mayor baja y leen también en clave de Sol, su función se aproxima a la de los onóvenes obrando como comodines para vientos y para cuerda. Suelen duplicar a los chelos, fagotes, trompas etc.

Bombardinos: afinados en Si b suenan en el mismo registro que los barítonos, pero estos leen en clave de Fa en 4ª. Villa les escribe frecuentemente partes de chelos y de fagotes convirtiéndose casi en la traducción de éstos en la banda. También asumen partes de violas y algunas de contrabajos en registro agudo.

Fagotes: Villa no los considera portadores de sí mismos en la banda, aunque les escriba partes originales sobre todo en cuestiones de *solos*, o en los que haya pocos instrumentos interviniendo con ellos en la orquesta, en los que su peculiaridad sonora se hace más evidente. Para Villa son los destinatarios en la banda de los chelos de la orquesta, puesto que las partes habituales de los fagotes las suelen asumir los bombardinos.

Trompas: son las que menos se modifican en la transcripción y la única diferencia está en que en sus intervenciones suelen ir acompañadas de otros instrumentos mencionados más arriba, o en todo caso actuando en solitario.

Trompetas: en idénticas circunstancias que las trompas, las trompetas suelen asumir directamente la misma parte original, aderezadas con aportes esporádicos de saxofones sopranos ya comentados.

Trombones: cuando actúan los hacen transcribiendo la parte original, pero a veces cuando están en silencio, también asumen partes de otros instrumentos como algún acorde del piano.

Percusión: aquí es donde menos cambios se producen pues la percusión es insustituible.

Requintos: (clarinete sopranino en Mi b) por su registro es acomodado en sustitución de los violines primeros en las partes agudas, y doblando a los clarinetes en la mayoría de las intervenciones.

Clarinetes: divididos en primeros, segundos y terceros, están destinados a sustituir a los violines primeros —clarinetes primeros y a veces los segundos—, y a los violines segundos —clarinetes segundos y a veces los terceros—. Éstos últimos también suelen apoyar algunas veces a las violas en momentos puntuales.

Clarinetes altos: afinados en Mi b son utilizados por Villa para asumir gran parte del papel de las violas, incluso también en algunas intervenciones de los violines segundos, y de los chelos.

Saxofones altos: afinados en el mismo tono que el clarinete alto, alcanzan partes de violines segundos y de violas en mayor medida, pero también suelen realizar partes de chelos.

Saxofones tenores: están destinados a transcribir fragmentos de chelos, algunos de violines segundos, a las violas, a veces doblan a las trompas, fagotes etc.

Saxofones barítonos: transcriben violas, chelos y algún apoyo a contrabajos.

Clarinetes bajos: en ciertos momentos asumen partes de violas, chelos y también algo de contrabajos.

Violonchelos: por la coincidencia en ambas formaciones musicales, Villa suele transcribirlos sin modificaciones, aunque como hemos visto les escribe simultáneamente a algunos instrumentos.

Saxofón bajo: por su tesitura adopta papeles de duplicador de contrabajos y chelos principalmente.

Bajo en Mi b: es una tuba más pequeña afinada una 4^a justa alta a las tubas en Sib, pero su función es casi idéntica. Está destinada a duplicar el papel de los contrabajos de cuerda, y permanecen en silencio cuando el matiz predominante es de menor dinámica.

Bajos en Si b: les es de aplicación todo lo comentado para la tuba en Mi b.

Contrabajos: hacen la misma parte en la partitura original que en la transcripción.

Contrafagot y clarinete pedal: son dos instrumentos de considerable peso en registro grave, y por tanto son utilizados por Villa para respaldar todo ese registro que viene de manos de los contrabajos. En determinados momentos los deja en silencio por la necesidad de descargar masa sonora en algunos pasajes.

2.4. Recepción de las transcripciones

En 1920 Ricardo Villa escribe a Falla comunicándole que había transcrito *La Vida Breve*, primera de sus transcripciones para la BMM, y con fecha de 20 de marzo le informa del ensayo de su «Vida Breve» programado para el día 23 del mismo mes, invitándole a que asista al ensayo para honrarlo con su presencia:

[...] El próximo martes 23 del corriente, ensayaremos de 11 a 1, su “Vida breve”, y esperando que nos honrará con su asistencia, se despide hasta entonces su buen amigo y admirador que le estrecha la mano. Ricardo Villa.
[...]¹⁷⁹.

Los números transcritos fueron: Danza número 2, Intermedio y Danza número 1 y se estrenaron por la Banda Municipal de Madrid el domingo 28 de marzo de 1920 a las 11,30 horas en el Parque del Retiro, con otras selectas composiciones como *Peer Gynt* de Grieg o la *Fantasia de la Czarina* de Ruperto Chapí.

Se volvió a programar un mes después del estreno en el concierto del Retiro con fecha domingo 11 de abril de 1920 a las 11,30 de la mañana¹⁸⁰.

La Vida Breve se incluyó por tercera vez, en otro programa de concierto celebrado en el Parque del Retiro madrileño a las 11,30 h de la mañana, el domingo 30 de mayo de 1920 con otro programa que contenía además *El puñao de rosas* de Chapí, o una selección de motivos de la zarzuela *Maruxa* de Amadeo Vives.

¹⁷⁹ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 20 de marzo de 1920. Granada. Archivo Manuel de Falla. SIG 7752-002.

¹⁸⁰ (Sin firma) «La Banda Municipal de Madrid». *El Sol*. Madrid, sábado 10 de abril de 1920. Pág. 10.

En 1927 y durante un concierto al que asistió Villa como espectador al Teatro de la Zarzuela de Madrid, escuchó *El sombrero de Tres Picos* quedando sorprendido por la espectacularidad de la obra. Pensó en realizar una transcripción para la BMM y le escribió a Falla para informarle de los planes futuros de transcripción, así como para conocer la manera de conseguir el material original.

[...] Mi querido amigo: Al concierto siguiente de haber tenido el gusto de saludar á [sic] usted en la Zarzuela, oí la Danza final de su “Sombrero de tres picos” y me gustó tanto, que me decido a molestar a usted, preguntándole de qué modo puedo tener la partitura para hacer un arreglo para mi Banda, pues creo iría muy bien. [...] ¹⁸¹.

Como consecuencia del homenaje que varias instituciones musicales de la capital le habían preparado a Manuel de Falla, al que se sumó el Ayuntamiento de Madrid, sirvió como motivación para el estreno de *El Sombrero de Tres Picos*. *El Heraldo de Madrid*¹⁸² hacía mención a la sesión plenaria en la que se aprobaba la recepción a Falla publicando lo siguiente: «En otra moción propone la Alcaldía que se celebre una recepción en honor del maestro Falla, con motivo del homenaje que estos días se tributará al insigne autor de «La Vida Breve».

El homenaje a Falla se celebró en el Ayuntamiento de Madrid el día 3 de noviembre de 1927 en el patio de cristales.

RECEPCIÓN EN EL AYUNTAMIENTO. HOMENAJE A FALLA. A la hora de cerrar esta edición comienza en la casa de la Villa la recepción que el Municipio celebra en honor del maestro Falla. El patio de cristales ofrece brillantísimo aspecto, a lo que principalmente contribuye el gran número de bellas damas presentes. La Banda Municipal interpreta un programa compuesto exclusivamente de obras –fragmentos de “La vida breve” y “El sombrero de tres picos”- del insigne compositor¹⁸³.

¹⁸¹ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 27 de abril de 1927. Archivo Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-004

¹⁸² *El Heraldo de Madrid*, edición de noche. Madrid. Miércoles 2 de noviembre de 1927. Pág. 2.

¹⁸³ (Sin firma), «Recepción en el Ayuntamiento. Homenaje a Falla». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, jueves 3 de noviembre de 1927. Pág. 2.

La repercusión del acto se dejó sentir en la mayoría de la prensa madrileña, y *La Época* ampliaba la información anterior refiriéndose entre otras cuestiones a las manifestaciones del alcalde de la Villa:

El alcalde, señor Semprún, inició el acto -que se celebró en el patio de cristales- con breves y sentidas palabras, intérpretes fieles de la admiración que el pueblo madrileño siente por las obras del gran músico de “La vida breve”. Destacó el señor Semprún cómo el maestro Falla había cruzado, con españolísima labor musical, las fronteras de España y colocando el nombre de nuestra patria a la altura que en todos los aspectos merece [...] Después la Banda Municipal dirigida por el maestro Villa con el acierto de siempre, interpretó admirablemente algunos fragmentos de “La vida breve” y tres danzas de “El sombrero de tres picos”, que fueron acogidas con entusiásticas ovaciones. Estas danzas han sido transcritas con sorprendente facilidad y tino para esta modalidad por el maestro Villa, que ha salvado airoosamente todas las enormes dificultades de la adaptación. Al final la numerosísima concurrencia que asistió al homenaje ovacionó entusiastamente al maestro Falla, quien muy emocionado, agradecía tales muestras de admiración y de afecto¹⁸⁴.



Ilustración 196. Foto aparecida en prensa relativa al homenaje¹⁸⁵

Esta fue la primera vez que Falla escuchó la transcripción de la *Vida Breve*, y de *El Sombrero de tres Picos* por Banda Municipal madrileña, y también fue la primera

¹⁸⁴ V.E. «En el Ayuntamiento. Homenaje al maestro Falla». *La Época*. Madrid, viernes 4 de noviembre de 1927. Pág. 1.

¹⁸⁵ (Sin firma). «Recepción en honor del maestro Manuel Falla». *La Nación*. Madrid, 4 de noviembre de 1927. Pág. 4.

vez que la Banda Municipal interpretaba en público la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos*, por tanto, hablamos del estreno absoluto del trabajo transcriptivo de Ricardo Villa. Además, se hallaban presentes en el concierto algunos de los compositores más relevantes del panorama musical español¹⁸⁶. Entre otros estuvieron presentes: Fernández Arbós, Turina, Lassalle, Bordas y Rogelio del Villar¹⁸⁷. Encontramos en la prensa otra información de algunos otros ilustres personajes que acudieron al homenaje en el Ayuntamiento y que fueron testigos fieles del estreno de esa transcripción, entre los que se encuentran:

El maestro Frank Marshall [amigo personal y colaborador de Falla], el periodista catalán D. Rafael Moragas, del “Diario Gráfico” de Barcelona, en representación de la prensa diaria de Cataluña: el Ayuntamiento en pleno con el Sr. Alcalde a la cabeza; casi todos los críticos musicales de Madrid, músicos de Conservatorio, y numerosas personalidades¹⁸⁸.

Posteriormente, Falla envió un telegrama de agradecimiento a la corporación municipal por el homenaje dispensado¹⁸⁹.

La prensa realmente destina escasas valoraciones sobre las transcripciones de Ricardo Villa, no obstante, encontramos referencia en una noticia ampliada en la que, bajo la firma de V. E. señala la «enorme dificultad de adaptación» de la partitura para banda.

Después, la Banda Municipal dirigida por el maestro Villa con el acierto de siempre, interpretó admirablemente algunos fragmentos de la “Vida Breve” y tres danzas de “El Sombrero de Tres Picos” que fueron acogidas con entusiastas ovaciones. Estas danzas han sido transcritas con sorprendente facilidad y tino para esta modalidad por el maestro Villa, que ha salvado enormemente todas las dificultades de la adaptación¹⁹⁰.

¹⁸⁶ (Sin firma). «Informaciones de la Villa y Corte». *El Siglo Futuro*. Diario Católico. Madrid. 4 de noviembre de 1927. Pág. 3.

¹⁸⁷ (Sin firma). «El homenaje al maestro Falla». *La Esfera*. Madrid 12 de noviembre de 1927. Pág. 3.

¹⁸⁸ (Sin firma). «Homenaje al maestro Falla en el Ayuntamiento». *Heraldo de Madrid*. Madrid 3 de noviembre de 1927. Pág. 11. Los paréntesis son nuestros.

¹⁸⁹ (Sin firma). «El agradecimiento del maestro Falla». *El Liberal*. Madrid 16 de noviembre de 1927. Pág. 2.

¹⁹⁰ V.E. «En el Ayuntamiento. Homenaje al Maestro Falla». *La Época*. Madrid 4 de noviembre de 1927. Pág. 1.

El periodista parece admirar la dificultad que entraña el trabajo transcriptorio y lo elogia públicamente, para que pueda ser conocido por los lectores del diario.

En esos días posteriores a la recepción en el Ayuntamiento madrileño, *El Sombrero de Tres Picos* sonó en las salas de la capital, en esta ocasión por la *Orquesta Sinfónica* en el *Monumental Cinema* bajo la batuta de Fernández Arbós¹⁹¹, a consecuencia del homenaje paralelo que le dedicó Lassalle y la orquesta del Palacio de la Música en un concierto monográfico.

En enero de 1929 Villa había terminado de transcribir el *Amor Brujo*, y le escribió a Falla dándole la noticia de la finalización del trabajo, esperando además que pudiera asistir a alguno de los ensayos «antes de ejecutarla en público¹⁹²». Falla le contestó diciéndole que en mayo pensaba ir por Madrid «y entonces tendría lugar la audición¹⁹³». Finalmente Falla excusó su asistencia al concierto al encontrarse de viaje en el extranjero¹⁹⁴.

Villa tenía previsto estrenar la transcripción en ese año de 1929, pero definitivamente se pospone para el año siguiente.

Para el estreno de la transcripción en 1930, Villa preparó el arpa (que ingresó dentro de la plantilla) y la intervención de la mezzosoprano Pilar Vilardell¹⁹⁵. El concierto se realizó el día 19 de octubre a las 11:30 horas en el Parque del Retiro madrileño con un programa que comprendía obras como el preludio de *Parsifal* de Wagner, o una selección de la ópera *Carmen* de Bizet entre otras

Este concierto se retransmitió por radio a través de *Unión Radio Madrid*: «A las once y media, transmisión del concierto que ejecutará en el Retiro la Banda Municipal¹⁹⁶», de manera que podemos conocer que esa también fue la primera vez que

¹⁹¹ (Sin firma). De Música. La Sinfónica en el Monumental Cinema. *La Libertad*. 5 de noviembre de 1927. Concierto realizado el domingo día 6 de noviembre a las 11:30 h. Además, el programa contenía las siguientes obras: Sinfonía nº 1 de Beethoven, Melodía y Danza Irlandesa de Perey, El Sombrero de Tres Picos de Falla, y Rienzi, obertura de Wagner. En la misma nota La Orquesta del Palacio de la Música inaugura el Festival Falla, ese mismo día 5 a las 18 horas, interpretando El Amor Brujo, Noches en los Jardines de España, El Retablo de Maese Pedro y el Concierto para Clavicembalo. Solistas: Sra Galatti, Sres. Domínguez, Franco Marshall y Martí. Pág. 7.

¹⁹² Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 10 de enero de 1929. Archivo Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-007.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ Borrador manuscrito de Falla. Archivo Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-008(2).

¹⁹⁵ Carta de Ricardo Villa a Falla, fechada en Madrid el 3 de octubre de 1930. Granada, archivo Manuel de Falla. SIG 7752-009.

¹⁹⁶(Sin firma). «RADIO TELEFONÍA. Programa para hoy». *La Libertad*. Madrid, domingo 19 de octubre de 1930. Pág. 9.

las ondas radiofónicas, exportaron la música de Falla en versión transcrita por la BMM. *El Amor Brujo* volvió a programarse el día 31 de mayo de 1931¹⁹⁷ dentro de un programa igualmente interesante.

**Banda Municipal de Madrid.
Concierto ofrecido el día 31 de mayo de 1931.**

- *Danzas húngaras*: a) Allegro, b) Vivace, Brahms,
 - Fragmentos de «*Los sobrinos del capitán Grant*», Caballero.
 - *La mesonera de Tordesillas*. Pavana. Torroba.
 - *Entrada de los dioses en el Walhalli*. Wagner.
 - *El amor brujo*. Introducción y escena. En la cueva (la noche). Canción del amor dolido. El aparecido. Danza del terror. El círculo mágico. Romance del pescador. A media noche. Los sortilegios. Danza ritual del fuego. Para ahuyentar los malos espíritus. Escena. Canción del fuego fatuo. Pantomima. Danza del juego de amor. Final. Las campanas del amanecer. Manuel de Falla.
- Contralto, señorita Vilardell.
- *Tarantela*. Gottschalk¹⁹⁸.

Idéntico tratamiento el dispensado por *Unión Radio Madrid* cuando retransmitió el primer concierto de *El Amor Brujo* a través de las ondas, hizo en relación a la segunda puesta en escena de la obra de Falla; volvió a retransmitirlo por radio.

¹⁹⁷ Carta de Villa a Falla fechada en Madrid el día 1 de junio de 1931. Granada. Archivo Manuel de Falla. SIG 7752-011.

¹⁹⁸ (Sin firma). *El Sol*. Madrid, domingo 31 de mayo de 1931. Pág. 6.

Domingo MADRID 31 de mayo
EAJ 7.—424 m., 3 kw., 707,5 kiloc.

De 8,00 a 9,30:
Diario hablado
de Unión Radio.

‘LA PALABRA’
INFORMACION DE TODO
EL MUNDO

Hoy domingo, número extra-
ordinario. Tres ediciones de
treinta minutos, a las 8,00,
8,30 y 9,00.

Secciones fijas, a las 19,00,
sobre:

Deportes. -:- Informacio-
nes rápidas. -:- La mujer.
Para los niños. -:- Cine.

11,30:
TRANSMISION
del concierto que ejecutará
en el Retiro (si el tiempo
no lo impide) la
BANDA MUNICIPAL
dirigida por el maestro
RICARDO VILLA

S O B R E M E S A
14,00: Campanadas de Go-
bernación.—Señales hora-
rias.—“El maño torero”
(pasodoble), Alonso; “Sul-
te núm. 1”, Sorozábal (1);
a) Contrapás; b) Zortzico;
c) Minuetto, d) Fandango;
“Un ballo in maschera”
(fantasía), Verdi (2);
“Bohemios” (fantasía), Vi-
ves; “Pavana”, C. del
Campo; “Polonesa en do”,
Chopin.

15,30:
EXPLICACION
D E L E V A N G E L I O
v sección religiosa
por el
Ilustrísimo señor doctor
D. Diego Tortosa

académico profesor de la de
Jurisprudencia y canónigo
de Madrid.

16,00: Fin de la emisión.

TARDE

19,00: Campanadas de Go-
bernación.
MUSICA DE BAILE

19,30:
IMPRESIONES GRAFICAS
DE PARIS
por
Luis Sáinz de Morales.
Continuación de la
MUSICA DE BAILE

20,30: Fin de la emisión.

NOCHE

21,30: Campanadas de Go-
bernación.—Señales ho-
rarias.

SOBREMESA NOCTURNA
BALLETS DE OPERA
“La Gioconda” (danza de
las horas), Ponchielli;
“Aida” (ballet egipcio),
Verdi; “El príncipe Igor”
(danzas), Borodin; “Faus-
to” (bailables), Verdi.

RECITAL DE CANTO
por
RICARDO BLANCO (tenor).
CHARLAS
PROFESIONALES
por
RAMIRO MERINO
“Charla para consumidores
mínimos”.
MUSICA DE BAILE

24,00: Campanadas de Go-
bernación.—Cierre de la
Estación.

Ilustración 197. Nota de prensa¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ondas. Órgano oficial de Unión Radio y de la unión de radioyentes. Madrid 30 de mayo de 1931. Pág. 9.

3.- JOAN LAMOTE DE GRIGNON (1872-1949) DIRECTOR BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA

3.1. JOAN LAMOTE Y LA BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA

Joan Lamote nació en Barcelona en 1872 y murió en 1949 también en la Ciudad Condal. Por tanto, al igual que los directores de las bandas municipal de Madrid y de Alabarderos, pertenece a la misma generación que Manuel de Falla. Cursó estudios musicales en el Conservatorio de Barcelona, piano y composición con Antonio Nicolau, y piano logrando una plaza de profesor en este centro en 1890. En 1896 fue nombrado profesor de Solfeo en la Escuela Municipal de Música, donde a partir de 1902 enseña dirección. En 1910 funda la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Dirige varios conciertos en Berlín en 1913 y 1914 en los que da conocer la música española, y durante varias temporadas dirige en el Teatro Real de Madrid y en el Liceo de Barcelona. Como consecuencia del fallecimiento del maestro Celestino Sadurní, director de la Banda Municipal de Barcelona, Lamote fue designado director en junio de 1914 comenzando las tareas propias del cargo en octubre del año siguiente, momento en el que se inicia el proceso regenerativo de la formación musical, con un importantísimo apoyo municipal que comenzó a dar sus frutos a partir de 1917²⁰⁰, visible en diversos aspectos entre los que destacan la equiparación del sueldo de director de la banda con el de director de la Escuela Municipal de Música. Lamote compatibilizando la dirección de la banda con la docencia, siendo director del Conservatorio del Liceo en 1917 sucediendo al maestro Sánchez Gavanacha²⁰¹.

²⁰⁰ ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *125 Anys de la Banda Municipal de Barcelona. Quaderns de L'Auditori. Q 11*. Concorci de L'Auditori i L'Orquestra (EAOBC). Barcelona 2010. Pág. 27.

²⁰¹ (Sin firma). LAMOTE DE GRIGNON, Joan. *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*. Madrid, 1 de diciembre de 1933. Pág. 6.



Ilustración 198. Joan Lamote²⁰²

Cuando Lamote accede a la dirección de la Banda Municipal de Barcelona, el repertorio estaba compuesto casi siempre por cinco piezas y era costumbre que comenzase con un pasodoble, algunas fantasías de óperas con cuyos «solos» hacían las delicias del público, algunas obras adaptadas de compositores clásicos o románticos, y a veces contenían sardanas sobre la música popular catalana. Algo verdaderamente extraordinario era que después de la interpretación, la banda solía hacer un pequeño descanso entre ocho y diez minutos, en el que tanto el director como los músicos se mezclaban con el público, hasta que el «bombista» daba la correspondiente señal de aviso para que los músicos volvieran a concentrarse en el mismo lugar.

Entonces, la BMB daba los conciertos los domingos desde las once hasta la una del mediodía, en el Paseo de Gracia, cruce con la calle de las Cortes, donde los cincuenta instrumentistas se situaban en círculo, dejando al maestro Celestino Sadurní (1887-1896) en el centro de la formación, aprovechando el chaflán que había en el Palacio Marcet. Habitualmente los aficionados paseaban por los alrededores de la banda mientras los ruidos del ambiente acompañaban las actuaciones. Aunque hubiera aficionados interesados en escuchar con detenimiento el concierto agrupándose en torno a la banda, cejaban en el empeño al mezclarse los sonos de la música con las conversaciones que

²⁰² Fotografía publicada en la portada de la *Revista Musical Ilustrada Ritmo*. Madrid. 1 de diciembre de 1933. Pág. 1.

mantendrían los paseantes al subir y bajar el Paseo de Gracia a la salida de la misa de once, «para así distraerse de los obligados recogimientos y devoción que la permanencia en el templo impone²⁰³», terminado el recorrido dando la vuelta por la calle Petritxol.

Al ingresar en la dirección de la banda, Lamote sugirió el cambio de lugar de los conciertos para dignificar el trabajo de la banda, pues el Paseo de Gracia con la esquina de la Gran Vía era un lugar algo ruidoso por el paso de tranvías y paseantes, y en su lugar propone la Plaza de Cataluña aunque los conciertos finalmente los realizasen en la Plaza del Rey. Propuso al Ayuntamiento que se evitase ofrecer la Banda Municipal a determinados lugares considerados poco inapropiados para realizar actividades musicales.

Lamote tenía claro que era necesario transformar las costumbres del público:

Ciertamente, era preciso realizar esta transformación en forma muy discreta y a dosis homeopática; de otra manera hubiera podido suceder que los oyentes habituales experimentasen una decepción al encontrarse súbitamente en presencia de obras musicales de un estilo hasta entonces desconocido por ellos, y que habría sonado a sus oídos como un lenguaje totalmente ininteligible. No habría sido suficiente esta transformación si conjuntamente no se hubiese tratado de imponer al público de la necesidad absoluta de escuchar con toda atención las audiciones que le eran destinadas²⁰⁴.

Para tomar las decisiones que propiciasen los cambios de conducta sobre las costumbres sociales y musicales preestablecidas, era necesario —y así lo reconoce el maestro Lamote— que el cargo de responsabilidad de director lo ocupase una persona que gozase de prestigio y respeto indiscutible «único medio de que le asistiese la fuerza moral que, muy a menudo, debería hacer valer para la consecución de su propósito²⁰⁵», de manera que el planteamiento previo garantizase el éxito de los objetivos, es decir, que no conseguían interpretaciones ausentes de ruidos externos.

Así, entre sus propuestas de mejora de la Banda Municipal de Barcelona, y en la búsqueda de una mayor profesionalidad, alentó que desapareciera la figura de «músico

²⁰³ LAMOTE DE GRIGNON, Joan. «El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona». *MÚSICA. Revista musical para España y América*. Barcelona, octubre de 1930. Pág. 267.

²⁰⁴ (Opus Cit). LAMOTE DE GRIGNON.

²⁰⁵ *Ibidem*. Pág. 267.

mayor» y se creara la de director de la banda, asistido siempre por un subdirector, que debería ser músico del propio estamento.

Con el objetivo de proporcionar y equilibrar las familias instrumentales, no demasiado compensadas hasta entonces, era necesario la reorganización de la banda, que pasaba por reconocer las categorías profesionales de los músicos en función de sus conocimientos musicales, así como facilitar cierta estabilidad profesional, proponiendo que todos se convirtiesen en empleados municipales, convocando oposiciones para cubrir las plazas vacantes²⁰⁶.

Solicitó, además, que se desvincularan las relaciones entre la Banda Municipal y la escuela municipal de música y por último, pidió una ampliación de la plantilla hasta 84 músicos, lo que conllevaría inevitablemente una adaptación de las transcripciones al nuevo modelo orgánico, pues las existentes en el archivo no estaban pensadas para esa nueva plantilla. En 1917 se convocaron 13 plazas de músicos, y al año siguiente, otras 27 más, generando algunos periodos de inactividad durante los procesos selectivos²⁰⁷. Estas necesarias transformaciones que proponía el maestro Lamote implica la actualización del reglamento de régimen interno —que llevaba sin revisarse desde 1896— y el funcionamiento de la corporación musical

3.1.1. La nueva plantilla de la BMB

La plantilla instrumental existente durante la etapa en la dirección del maestro Nicolau, —director durante la etapa de 1896 hasta 1914—, a duras penas sobrepasaba los cincuenta componentes²⁰⁸, por ello Lamote tuvo mucho que ver respecto a la nueva organización instrumental, tal y como queda reflejado en la siguiente entrevista:

La distribución instrumental de esta plantilla fue hecha con arreglo a mi concepción personal de las posibilidades de una orquesta de instrumentos de viento en la cual las familias instrumentales estuviesen convenientemente

²⁰⁶ ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *125 Anys de la Banda Municipal de Barcelona. Quaderns de L'Auditori. Q 11*. Concorci de L'Auditori i L'Orquestra (EAOBC). Barcelona 2010. Pág. 25.

²⁰⁷ Ibidem. ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. Pág. 188.

²⁰⁸ ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *Del Carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona. (1886-1944)*. Ayuntamiento de Barcelona. Arxiu Municipal. Pág. 222.

dosificadas, ofreciendo a los compositores una paleta sonora de riqueza inagotable²⁰⁹.

En este sentido Almacellas señala que hubo varias modificaciones en la plantilla desde la llegada del maestro Lamote, y en 1930 el *Anuario Musical* presentaba una relación nominal de los profesores que integraban la banda, con indicación del instrumento que interpretaba cada uno.

Tabla 10. Plantilla nominal aparecida en el *Anuario Musical*

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona en 1930 según el <i>Anuario Musical</i>²¹⁰	
Instrumento	Nombre
Director (1)	Joan Lamote de Grignon
Subdirector (1)	Cristóbal Casañé
Flautín (1)	Narciso Carbonell
Flautas (4)	Esteban Gratacós, Francisco Reixach, Felix Gili, Juan Puigdueta
Oboes (2)	Casiano Carles, Estanislao Artal
Corno inglés (1)	Vicente Montolíu
Chirimía tiple (1)	Fernando Blanch
Chirimía tenor (2)	Alberto Martí, Roberto Renart
Fagotes (2)	Antonio Goxens, Francisco Espauella
Sarrusofón (1)	Juan Bonastre
Requinto en La b (1)	José González
Requintos en Mi b (3)	Luis Oliva, Maximino Novi, Pascual Andrés
Clarinete solo (1)	José Nori
Clarinete principal (1)	Juan Vives
Clarinetes primeros (5)	Pedro Molgosa, Ramón Juncosa, José Giménez, José Xirau, Pedro Freixa
Clarinetes segundos (6)	Jefe de pupitre: Vicente Morales, Arturo Reverter, Salvador Montoliu, Jaime Llorens, Domingo Pastor, Carlos Balañá
Clarinetes altos (2)	Ramón Blanch, Antonio Irazola
Clarinetes bajos (2)	Enrique Galcerán, Saturnino Jané
Saxos sopranos (2)	Jaime Aparicio, Antonio Anguera
Saxos contraltos (4)	José Botella, Vicente Martínez, Marcelino Báyer, José Sanz
Saxos tenores (3)	Alejo Vidal, Ángel Manén, Jacinto Montmany
Saxos barítonos (2)	Ángel Ibáñez, Ramón Freixa
Saxo bajo (1)	Agustín Oriol
Trompas (4)	Ramón Bonell, Casiano Calés, Bernardino Anglada,

²⁰⁹ MAS, Rosario. «Nuestros reportajes. El Maestro Lamote de Grignon». *Mi Revista*. Barcelona. 15 de diciembre de 1936. Pág. 18-21.

²¹⁰ (Sin firma). *Anuario Musical de España*. San Francisco, 18. Barcelona. 1930. Pág. 36-37.

	Jerónimo Méndez
Trompetas en Do (3)	Juan Rovira, José Sanjuan, Manuel López Baeza
Trompetas en Fa (3)	Juan Pedrol, Luis Rovira, Martín Remendo
Trombones (4)	Valentín Gavín, Juan Figueras, Miguel Armengol, Rafael González
Bugle pequeño (1)	Juan Llobell
Bugles contraltos (2)	Joaquín Ribó, Miguel Bellera
Bugles tenores (2)	Carlos Jaime, Juan Coders
Bugles barítonos (2)	Juan Pérez, Pablo Vidal
Bugles bajos (3)	Francisco Oliveras, Ramón Mayans, Luis Oliva
Bugles contrabajos Mi b (2)	Francisco Tintó, Ramón Prados
Bugle contrabajo Si b (1)	José Ferreres
Contrabajos de cuerda (3)	Juan Sendra, José Bassas, Salvador Escofet
Timbales (1)	Juan Isern
Percusión (3)	Bombo: Dalmacio Nogués. Platos: Francisco Aparicio. Caja: Pascual Jiménez
Celeste-carrillón (1)	Ricardo Lamote de Grignon
Archivero (1)	Abdón Llorens
Ordenanzas (3)	Juan Moliné, José Massó, Ramón Rosell

En la relación observamos un número total de 82 instrumentistas, además de un archivero, tres ordenanzas, director y subdirector haciendo un total de 88 personas dependientes de la Banda Municipal.

Al año siguiente, según la información publicada por Almacellas en su libro sobre la Banda Municipal de Barcelona, establece una relación que, si bien es muy similar a la anterior, discrepa en algunos números.

Así quedaría la relación fijada según el reglamento correspondiente, es decir, la oficial, y la otra, que conforma el catálogo real de músicos en esa misma fecha.

Tabla 11. Plantilla de la BMB en 1931

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona en 1931²¹¹		Oficial	Real
Viento madera	Flauta y flautín	5	4
	Oboes y corno inglés	3-0	2-1
	Requintos	4	4
	Clarinetes Si b	15	13
	Clarinetes altos y bajos	2-2	2-2
	Fagotes	2	2
	Saxofones Sopranos	2	2
	Saxofones altos	4	4
	Saxofones tenores	3	3

²¹¹ (Opus Cit). ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *Del Carrer a la sala de concerts*. Pág. 225.

	Saxofones barítono y bajo	2-1	2-1
	Sarrusofón contrabajo	1	1
	Tible y tenora	1-2	2-2
Viento metal	Trompetas en Do	3	3
	Trompetas en Fa	3	3
	Trompas	4	3
	Trombones	4	3
	Bugle soprano	1	1
	Bugle alto	2	3
	Bugle tenor	2	2
	Bugle barítono	2	2
	Bombardino (bugle bajo)	4	3
	Bajos (de metal)	4	3
	Contrabajos	4	3
Percusión	Percusión	5	5
	Archivero	1	1
	Total	88	83

En cualquier caso, disponemos de información acerca de la situación que la Banda Municipal alcanzaba sobre la plantilla, muy mejorada y equilibrada desde la llegada de Lamote.

La estructuración de la plantilla podría resultar sorprendente por la disposición del instrumental y por el número tan elevado, pero realmente no era original ni exclusiva, sino que estaba basada en prototipos estructurados por anteriores e insignes maestros, que propusieron modelos equilibrados capaces de garantizar una sonoridad más aterciopelada, evitando y desterrando tópicos que relacionaban las agrupaciones musicales de viento con formaciones defectuosas de dudosa calidad expresiva. Para ello era preciso formar un conjunto equilibrado, donde la porción de instrumentos de viento madera, fuese la suficiente como para sostener el pesado grupo de viento metal, quien además debía contener otro grupo de instrumentos intermedios entre un grupo y otro, y ese era el de los figles o bugles, que debía sostener a toda la familia para servir de apoyo tanto a maderas como a metales. Contenía un pequeño grupo de instrumentos de cuerda grave (contrabajos), para dulcificar los instrumentos graves, y una percusión amplia adaptada a la moderna percusión orquestal de principios del siglo XX.

Era necesario (según intuimos por Lamote), establecer una formación instrumental ideal capaz de contener todo el instrumental, conforme a una plantilla superior a los 80 componentes. Los avances técnicos de los instrumentos fueron decisivos a la hora de incorporarlos o no a determinadas familias instrumentales así

algunas familias quedaron en el camino para siempre, mientras que otras sobrevivieron temporalmente o lo hicieron hasta nuestros días, al menos en el caso español.

La composición normal de las “Bandas” tal y como se ha establecido en el congreso internacional de Música de la Exposición universal de 1900, después de un estudio comparado de las “Bandas” francesas y extranjeras comprende seis grupos o familias de instrumentos:

- 1º. Instrumentos de soplo e instrumentos con caña doble.
- 2º. Instrumentos de madera con caña sencilla.
- 3º. Instrumentos de metal con caña sencilla. (Saxofones).
- 4º. Instrumentos de metal con embocadura y de sonidos brillantes.
- 5º. Instrumentos de metal con embocadura y de sonidos velados.
- 6º. Instrumentos de percusión²¹².

Hasta aquí los grupos no se salen de lo habitual, pues forman parte de lo que históricamente se consideraban como clasificaciones ideales, pero donde estaba la diferencia era en los tipos de familias instrumentales, que formaban parte de cada grupo y que se fijaron en ese congreso internacional. El primer grupo lo forman: «Flautín en Re b, Flautas en Do, Oboe en Do, Corno Inglés en Fa, Fagotes en Do y Sarrusofón contrabajo en Si b o en Do», el segundo «Requinto en Mi b o Fa, Clarinetes en Si b o en Do, Clarinete alto en Mi b o Fa, y Clarinete bajo en Si b o Do», el tercero «Saxofón soprano en Si b o Do, Saxofón alto en Mi b o Fa, Saxofón tenor en Si b o Do, Saxofón barítono en Mi b o Fa, y Saxofón bajo en Si b o Do», el cuarto grupo lo constituyen «trompetas en Mi b o Fa, Cornetín de pistones en Si b o Do, Trompas en Mi b o Fa, Trombón alto en Mi b o Fa, Trombones tenores en Do y Trombón bajo en Fa». Para el quinto grupo, el congreso estableció que formaran parte el «fliscornino (soprano) en Mi b o Fa, Fliscornos (contraltos) en Si b o Do, Onóvenes (Saxhorn altos) en Mi b o Fa, Bombardinos en Si b o Do, Bajos en Mi b o Fa, Bajos en Si b o Do y Contrabajos de cuerda», y para terminar con la percusión, lo aconsejable quedó fijado en el sexto grupo empezando por «Timbales (un par), Redoblante, Bombo, Platillos (un par) y Triángulo y accesorios²¹³».

²¹² DUREAU. T.H. *Curso teórico práctico de instrumentación y orquestación para uso de las agrupaciones musicales (Bandas y Fanfaras)*. Traducción de Francisco Esbrí. Alphonse Leduc. Ediciones musicales. París. [Copyright 1905 by Leduc. P. Brertrand etc. Cia]. Primera parte. Pág. 7.

²¹³ *Ibidem*, DUREAU. T.H. Pág. 7-8.

Teniendo en cuenta la similitud entre esta estructura de plantilla y la empleada por Lamote en sus transcripciones (por ejemplo, en *El Amor Brujo*), parece claro que conocía los acuerdos adoptados en el congreso internacional de la música celebrado en la Exposición Universal de París, en 1900, tal y como consta en el tratado de instrumentación y orquestación de Dureau. Hay que partir de la base de que, exceptuando a los trombones alto y bajo, «esta nomenclatura [...] se ha elaborado por la subcomisión compuesta por los M. M. Vicent D'Indy, presidente, Teniente Coronel Baudot, T. H. Dureau, G. Parés, y se ha adoptado en sesión pública celebrada el 26 de junio de 1900²¹⁴». Todos eran músicos de gran prestigio en el campo musical francés quienes deliberaron sobre los modelos más eficaces para constituir la plantilla idónea que garantice el equilibrio sonoro en cualquier formación musical de viento. Este fue el punto de partida en el que Lamote basó su prototipo de banda, y este fue el método en el que posiblemente basó sus transcripciones.

3.1.2. La concepción de Lamote sobre la función del director a través del reglamento de régimen interior

A través del nuevo reglamento aprobado el 26 de febrero de 1919, observamos cómo Lamote entendía la labor de dirección de la BMB. En él se señala ahora que era responsabilidad del director «llevar la dirección técnica de la Banda, marcando bajo su exclusiva responsabilidad las orientaciones artísticas que más convengan, y procurando, en cuanto de su actuación dependa, el mejor esplendor y prestigio de la Corporación²¹⁵».

²¹⁴ Ídem, DUREAU. T. H. Nota a pie de página. Pág. 7.

²¹⁵ Artículo segundo. Párrafo A. Son deberes del Director: *Reglamento para la Banda Municipal de Barcelona*. Sesión ordinaria de segunda convocatoria de 26 de febrero de 1919. Ayuntamiento de Barcelona. Pág. 5.

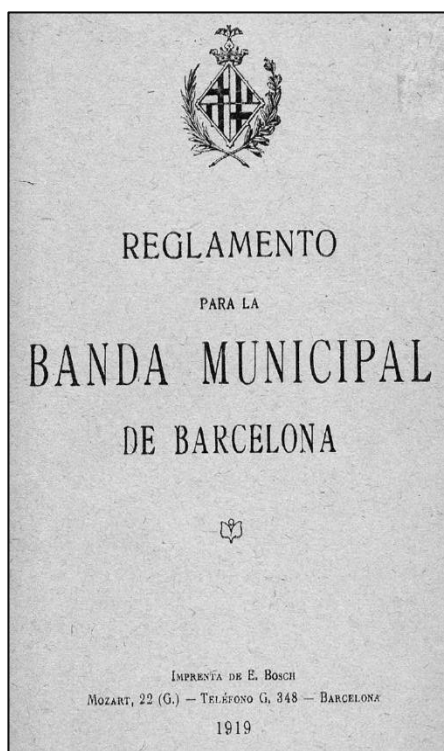


Ilustración 199. Reglamento aprobado en 1919²¹⁶

El primer artículo determina la composición del organismo delimitando el personal y las categorías de cada grupo de profesores: «La Banda Municipal se compondrá de un Director, un Subdirector y ochenta y cuatro Profesores distribuidos en las siguientes categorías: Solistas, Profesores principales, Profesores de primera y Profesores de segunda²¹⁷». En esta formación no existe la posibilidad de que puedan pertenecer —como en otras agrupaciones de carácter militar— músicos de menor categoría.

La dirección de la banda y lo referente a la organización y número de ensayos, son objeto de concreción en el apartado B del mismo artículo primero, el que define los deberes del director: «Disponer y dirigir los ensayos que juzgue conveniente, cuyo mínimo se fija en dos semanales, pudiendo establecerlos diariamente cuando las circunstancias lo exijan, a su juicio». Observamos la atribución particular que se deja a criterio único del responsable, que puede establecer un número variable de ensayos, siempre en función de las necesidades del servicio.

²¹⁶ Reglamento de la Banda Municipal de Barcelona aprobado en 1919. Excmo. Ayuntamiento de Barcelona. 1919.

²¹⁷ *Ibíd. Reglamento*. Pág. 5.

Respecto a la dirección el apartado C, establece que «dirigirá personalmente todos los conciertos y actos oficiales, pudiendo delegar en el Subdirector previo conocimiento y conformidad del Excmo. señor alcalde la dirección de determinados actos de menor importancia» es decir, que dependiendo del lugar o de la significación social o municipal del acto, siempre tendría el derecho de ceder la batuta a la persona legalmente nombrada por el Ayuntamiento, para que le sustituyera al frente de la banda.

La responsabilidad creadora para aumentar el archivo también quedaba plasmada por escrito, así como también la facultad de proponer la adquisición de otro material necesario para acomodar el repertorio.

E. Escribirá cada año por lo menos una obra para la Banda Municipal, y propondrá a la Comisión la adquisición de aquellas de otros autores que crea convenientes. Transcribirá también anualmente por lo menos una obra para la Corporación y encaminará sus esfuerzos a que el repertorio de ésta alcance el mayor valor artístico y educativo; quedando todas las obras de propiedad del Ayuntamiento²¹⁸.

La importancia de las transcripciones se presentaba como una obligación inherente al cargo de director, más que una necesidad de ampliación del repertorio de la BMB (aunque también lo fuera), y se garantizaba al mismo tiempo la difusión de un nuevo repertorio entre los aficionados, especialmente, obras de carácter sinfónico.

En este reglamento en el que tuvo clara influencia el maestro Lamote, adquiere especial relevancia la figura del subdirector, que, debe «estar a las órdenes del Director y secundarle en cuanto tenga éste a bien disponer²¹⁹» en un claro ejercicio de subordinación y fidelidad absoluta, casi necesaria en una entidad tan importante como esta. Las obligaciones compositivas y transcriptivas elevan el nivel de exigencia del candidato que debía ocupar la plaza, elevando el nivel de exigencia para la misma. El subdirector «debe escribir una obra, por lo menos, cada año, para la Banda Municipal y hacer una o más transcripciones para la misma, también cada año que quedará de propiedad del Ayuntamiento²²⁰». No obstante, todas las transcripciones sobre la obra de Manuel de Falla son obra de Lamote.

²¹⁸ O.C. *Reglamento*. Pág. 6.

²¹⁹ (Opus Cit). *Reglamento*. Artículo tercero. Deberes del Subdirector. Párrafo A. Pág. 8.

²²⁰ Ídem. Capítulo tercero. Párrafo B. Pág. 9.

El reglamento recoge con detalle la manera en que se realizan los ejercicios para proveer cualquiera de las vacantes de la BMB, incluidas las de director y subdirector.

EJERCICIOS EN CLAUSURA

Ejercicio I. (*Eliminatorio*) — Realización a cuatro partes y en estilo contrapuntístico libre de un bajo propuesto por el Jurado. —Este trabajo deberá contener, en el centro o al final, una exposición de fuga y una *stretta* sobre el fragmento del bajo que expresamente señale el Jurado. (Tiempo: 16 horas).

Ejercicio II. (*Eliminatorio*) — Transcripción para la plantilla instrumental de la Banda Municipal, de un fragmento orquestal que señalará el Jurado. (Tiempo: 16 horas).

Ejercicio III. (*Eliminatorio*) — Composición e instrumentación para la misma plantilla instrumental, de un pequeño poema sobre temas dados. La duración en ejecución de este trabajo, ha de ser, por lo menos de tres minutos. (Tiempo: 48 horas)²²¹.

El nivel de preparación que se suponía debía tener cualquier candidato dispuesto a presentarse a la plaza de director era notable, y contemplaba de manera específica un ejercicio dedicado a la transcripción para banda, en concreto, para la plantilla de la BMB. Además, se contemplaban también otros ejercicios públicos como la exposición temática sobre aspectos referentes a la cultura musical del candidato.

EJERCICIOS PÚBLICOS

Ejercicio IV. (*Oral y eliminatorio*) — Este ejercicio consistirá en la exposición del juicio que al opositor merezcan las materias musicales a que se refieren los siguientes temas numerados. Cada opositor desarrollará por lo menos y a juicio del Tribunal, un tema de cada grupo, sacado a la suerte.

Y a continuación se explicitan dos grupos de temas alcanzando un total de 15, que reflejan en el conocimiento de determinados aspectos relacionados con la transcripción para banda, desde el conocimiento específico de las familias instrumentales, a aspectos tan concretos y detallados como son las traslaciones de efectos genuinos de la cuerda, a los instrumentos de viento en la banda.

²²¹ Ídem. Artículo duodécimo. Pág. 14.

Tabla 12. Temario de oposiciones a la dirección de la BMB²²²

GRUPO PRIMERO	
Tema 1º	Exposición de las familias instrumentales que forman la Gran Banda.
Tema 2º	Enumeración detallada de los instrumentos de cada familia. Extensión, características y valor expresivo de cada uno de ellos.
Tema 3º	Instrumentos de la Banda que pueden tomar, según los casos las partes de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.
Tema 4º	Manera de imitar en la Banda los efectos especiales del grupo primero de la Orquesta, como son: «pizzicatos», «sordina», acordes en posición separada, etc.
Tema 5º	Correspondencia entre los distintos grupos instrumentales propios de la Gran Banda y los que forman la Orquesta.
Tema 6º	Resultado que debe proponerse el transcriptor de una obra orquestal al hacer la versión para Banda.
Tema 7º	Ideas generales acerca de la traducción para Banda de una obra escrita para piano.
GRUPO SEGUNDO	
Tema 8º	Misión del Director; su preparación técnica y artística.
Tema 9º	Condiciones que debe poseer el Director.
Tema 10º	Concepto de la expresión en la melodía, en la armonía y en el ritmo.
Tema 11º	Concepto del fraseo y de la acentuación.
Tema 12º	Propósitos que deben informar la interpretación de las obras musicales, según la época y la escuela a que cada una pertenezca.
Tema 13º	Opinión de opositor sobre las distintas escuelas. Autores más significativos de cada una y obras más importantes de cada uno de ellos.
Tema 14º	Opinión del opositor sobre el valor absoluto de las indicaciones metronómicas.
Tema 15º	<i>Obligatorio para todos los opositores.</i> —Concepto de los diversos tipos de música española; características más importantes de cada uno de ellos. — Presentación y análisis melódico, armónico y rítmico de algunas melodías populares catalanas.

El temario pretende que el futuro director sea un músico completo, dueño de una amplia cultura y versado en conocimientos técnicos sobre instrumentación, orquestación y composición. El dominio en la transcripción también forma parte especial de los requisitos esperados del opositor a la plaza. Para certificar la buena formación de los candidatos, y como últimas pruebas, quedaban las relativas a la demostración de las competencias en la dirección de banda.

²²² *Ibidem*. Pág. 15-16.

Ejercicio V. Dirección de una obra elegida por el opositor entre el repertorio de la Banda Municipal. Este ejercicio comprenderá dos partes: 1ª Ensayo de dicha obra en presencia del público y del Tribunal, durante el tiempo que haya éste fijado, teniendo en cuenta las dimensiones y dificultades de ejecución de aquellas; y 2ª Ejecución propiamente dicha²²³.

La valoración del candidato a director pasaba también por dirigir una obra para banda propuesta por el tribunal, cuyo ensayo debía realizarse ante él valorando de este modo el dominio en el arte de la concertación instrumental.

Ejercicio VI. Dirección de una obra impuesta por el Tribunal (la misma para todos los opositores). El opositor dispondrá, para repasar la partitura *en presencia del Tribunal*, del tiempo que éste fije habida cuenta de la importancia y dimensiones de aquella.

Por último, el largo proceso selectivo para ocupar la plaza de director, finalizaba con la interpretación del trabajo compositivo preparado por el candidato en el ejercicio tercero, pero permitiendo su ensayo «en privado y con la exclusiva asistencia del Jurado en pleno²²⁴».

Si difícil resultan las pruebas para la plaza de director no menos complejas eran las de subdirector²²⁵, aunque ligeramente rebajadas y reducidas en ejercicios y temario. Años más tarde, esta plaza la ganó por oposición Ricardo Lamote que a la sazón era hijo del director de la banda²²⁶.

²²³ Ídem. Pág. 16.

²²⁴ Ídem. Pág. 16.

²²⁵ La fase de oposición quedaba de la siguiente manera:

EN CLAUSURA

Ejercicio I. — (*Eliminatorio*) — Realización a cuatro partes de un *bajo* con *canto* alternado (Tiempo: 8 horas).

Ejercicio II. — (*Eliminatorio*) — Transcripción para Banda de un fragmento orquestal señalado por el jurado. (Tiempo: 20 horas).

EJERCICIOS PÚBLICOS

Ejercicio III. — Desarrollar dos temas sacados a la suerte de entre los números 1, 2, 4 y 13 contenidos en el artículo 12, ejercicio 4º.

Ejercicio IV. — Dirección de una obra elegida por el opositor entre el repertorio de la Banda Municipal, ensayándola previamente en presencia del público y del Tribunal durante el tiempo que éste fije.

²²⁶ En un altre ordre de coses, cal fer constar que al mes de juny del 1932 Cristófol Casañé, sotsdirector de la BMB des del 1915, es va jubilar. Es va convocar un concurs pero cobrir la plaça i el va guanyar Ricard Lamote de Grignon i Ribas, fill del director, davant d'un tribunal format per Pau Casals, Lluís

La responsabilidad del control del archivo quedaba en manos francas del director, por implicación directa en las transcripciones y composiciones del repertorio de la Banda Municipal.

Debido a que Lamote realizaba las transcripciones de la partitura, necesitaba copistas que se encargasen de la dura tarea de la copia individual de la parte de cada instrumento, a partir, naturalmente de la partitura general. Este aspecto también es recogido de manera detallada en el citado reglamento:

ARTÍCULO VIGESIMOSÉPTIMO

Para atender a la conservación del Archivo y a todos los trabajos de copistería relacionados con el mismo, la Dirección de la Banda designará a dos Profesores de la misma para que uno de ellos como Copista conservador del Archivo cuide de copiar las partituras que disponga la Dirección y extraiga de ellas las correspondientes partes sueltas, atendiendo además a que todos los materiales en aquél existentes se hallen en todo momento en estado de prestar servicio y debidamente inscritos en el Catálogo; y otro para que en concepto de Copista auxiliar tenga a su cargo la duplicación de partes, reposición de las deterioradas por el uso y demás atenciones que por este conceptos puedan presentarse. En remuneración a ese trabajo especial se abonará al Copista-conservador del Archivo y al Copista-auxiliar la gratificación mensual que acuerde el Ayuntamiento²²⁷.

Lamote amplió y modificó el repertorio que debía interpretar la Banda Municipal de Barcelona, lo que pone en valor la riqueza de la programación y el esfuerzo realizado por el maestro, especialmente si tenemos en consideración la crucial importancia que tiene el cuidado y control del archivo en estas agrupaciones.

Morera i el mateix Cristófol Casañé. Un tribunal de prestigi a l'altura del prestigi de la institució. Malgrat aixó, Ricard Lamote va ser atacat pel nomenament i Joan Lamote acusat de nepotisme. [En otro orden de cosas, hay que hacer constar que en el mes de junio de 1932 Cristófol Casañé, subdirector de la BMB desde el 1915, se jubiló. Se convocó un concurso para cubrir la plaza y lo ganó Ricard Lamote de Grignon y Ribas, hijo del director, ante un tribunal formado por Pau Casals, Lluís Morera y el mismo Cristófol Casañé. Un tribunal de prestigio a la altura del prestigio de la institución. A pesar de ello, Ricard Lamote fue atacado por el nombramiento y Joan Lamote acusado de nepotismo]. ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *125 Anys de la Banda Municipal de Barcelona. Quaderns de L'Auditori. Q 11*. Concorci de L'Auditori i L'Orquestra (EAOBC). Barcelona 2010. Pág. 38.

²²⁷ (Opus Cit). Reglamento. Pág. 24.

3.1.3. La importancia de las transcripciones de la BMB y su difusión

Para Lamote, las transcripciones suponían la difusión de un repertorio que difícilmente llegaba a las clases más humildes, y ello se debía a que eran interpretadas en espacios al aire libre:

Gracias al nuevo emplazamiento de los conciertos de la Banda Municipal, los barceloneses, cuyo presupuesto no les permite asistir a los “Conciertos de abono”, podrán también conocer obras musicales que hasta el momento presente han estado exclusivamente reservadas al público de posibilidades económica; grandes producciones vocales e instrumentales vendrán a figurar, periódicamente, en nuestros programas, permitiendo que el pueblo barcelonés vaya acumulando datos para una orientación y depuración en sus gustos artísticos al tiempo que adquiera elementos de juicio convergentes a la formación de un criterio perfectamente ecléctico que le permita reconocer la verdadera obra de arte a la vez que le ponga en situación de poder repudiar la pretendida imposición de modas pasajeras e incongruentes²²⁸.

El profundo convencimiento que tenía sobre la manera de «educar» a la sociedad catalana, era evidente y lo expresaba honestamente, sin importarle presentar «grandes producciones vocales e instrumentales» en ese tipo de espacios, a pesar de que Lamote entendía que los conciertos en la Plaza del Rey, en las barriadas, en actos benéficos en teatros u otros lugares no eran los lugares más idóneos para escuchar con plena concentración el repertorio²²⁹.

Dentro de las reflexiones realizadas por Lamote en un artículo²³⁰, se encuentran la alusión a las formas en las que se celebraban los conciertos en las barriadas, diciendo que «hasta hace pocos años, era costumbre celebrarlos en uno de los días de la respectiva «Fiesta Mayor» aun cuando fuese laborable y al medio día», aludiendo que «era tan desagradable como desmoralizadora la actuación que se nos imponía, y fue preciso romper con esta mala costumbre». De manera que «era indispensable que en lo sucesivo se celebrasen aquellas en las debidas condiciones, esto es, en días y horas

²²⁸ *Ibíd.* Pág. 9.

²²⁹ *Ibíd.* Pág. 9.

²³⁰ LAMOTE DE GRIGNON, Joan. «El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona». (Continuación y Fin). *MÚSICA. Revista musical para España y América*. Barcelona, enero de 1931. Pág. 9.

adecuados para una mayor concurrencia de público, procurándoseles además emplazamiento favorable y rodeándolas de la debida solemnidad», de manera que, aun encontrando alguna resistencia, el maestro Lamote afirma que fueron la mayoría «personas comprensivas». No duda sin embargo en acusar a dos barriadas catalanas como las más díscolas en educación musical como son «Gracia y la Barceloneta», las que muestran «un inexplicable retraso en relación con el progreso mostrado por las restantes barriadas».

Es indudable que la educación de las masas no viene por generación espontánea, y que en los primeros tiempos de mi actuación al frente de la Banda Municipal hube de luchar, aún en el interior de la capital, contra los vicios que he señalado; es también cierto que en muchas ocasiones hube de suspender la ejecución de una obra para dirigir la palabra al público y afeor la conducta de algunos concurrentes; pero también es cierto que no faltaron buenos aficionados, que con su actitud decidida y elevado espíritu de ciudadanía, ejerciendo una verdadera policía y tomando a su cargo el llamar la atención de aquellos que no supiesen guardar el respeto que a los artistas y al público se debe.

Y el largo artículo reflexivo del maestro Lamote, lo termina reproduciendo un comentario «cazado al vuelo» de entre los aficionados que asisten a los conciertos de la Banda Municipal.

Al acabar de dirigir la 5ª Sinfonía de Beethoven, en la Plaza del Rius y Taulet, de la barriada de Gracia: “Me habían ponderado mucho la religiosidad con que, según dicen escuchan la música los barceloneses; pero veo que, a poca diferencia, ocurre como en el Retiro de Madrid: ¡no me han dejado oír ni una nota!²³¹»

La fuerte personalidad demostrada por Lamote y su férrea concepción sobre las bandas como instrumento educativo, hizo que en varias ocasiones interrumpiera el desarrollo del concierto, para llamar la atención al público, recriminando a quienes hablaban durante las interpretaciones:

²³¹ *Ibidem*. Pág. 9-11.

Yo he creído siempre que en el ejercicio consciente de la pedagogía nada puede ser “sistemático”. El método a seguir depende del “medio” en el cual ha de desarrollarse la tarea pedagógica. Y aquí el “medio” era nuestro pueblo [...]. Pero he creído siempre que antes de pretender que el pueblo ame la música de los grandes maestros, precisa convencerle de que es necesario escucharla con atención absoluta. Un público distraído no puede hacer otra cosa de aburrirse soberanamente, contagiando además su distracción a los artistas y perturbando su actuación. Por este motivo es que yo he dedicado siempre empeño preferente a reclamar del auditorio su máxima atención, interrumpiendo cuantas veces ha sido necesario la ejecución de las obras y dirigiendo la palabra a aquellos oyentes que con su charla o con sus voces intempestivas molestaban a aquellos otros, que devotos y recogidos, querían oír, en uso de su derecho, las obras que la Banda Municipal les ofrecía²³².

Estos motivos, unidos al ruido producido por vehículos, viandantes etc., fueron por los que el maestro cambió la ubicación de los conciertos a la Plaza del Rey, mientras que los conciertos de abono se realizaban en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona, con gran seguimiento. Lamote llegó a afirmar en 1931 que «esa actitud devota, esa comprensión y ese entusiasmo han crecido, en el Palacio de Bellas Artes, en proporción casi inverosímil²³³».

²³² *Ibidem*. Pág. 9-11.

²³³ *Ídem*. Pág. 9-11.



Ilustración 200. Banda Municipal de Barcelona en el Palacio de Bellas Artes²³⁴

Una de las variables introducidas por Lamote en la banda, fueron las numerosas transcripciones de conciertos con solistas, que alcanzaron un alto grado de calidad y de aceptación popular. Los concertistas siempre fueron de gran nivel artístico y consolidada formación instrumental, incluyendo aquellos instrumentos que no suelen formar parte de la plantilla de las bandas de música, salvo de manera puntual: «Recordemos la sorpresa causada por la conjunción del violín y la Banda Municipal, en el Concierto en Re de Beethoven, en cuya obra el gran arte de nuestro admirable violinista Francisco Costa, brilló con todo su esplendor²³⁵». Pero esta excepción no fue la única, pues el piano también ocupó un lugar importante en los conciertos con solistas como Vianna da Motta y Frank Marshall «quienes ejecutaron sucesivamente “Noches en los Jardines de España” de Manuel de Falla» con la Banda Municipal en «el Palacio de Proyecciones y en el nacional respectivamente». Además, Lamote transcribió el *Concierto número 9 para piano en Mi b mayor K. 271* de Mozart, el *Concierto en Sol mayor Op. 58* de Beethoven o el de *Schumann en La m Op.54*, con Bienvenido Socías, María Pujal y Blai Net como solistas respectivamente, si bien el Concierto en Re M de Mozart lo interpretó «el diminuto pianista Carlos Coma²³⁶».

²³⁴ Fotografía publicada en *Mi Revista*. Barcelona. 15 de diciembre de 1936. Pág. 18-21.

²³⁵ LAMOTE DE GRIGNON, Joan. «El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona». (Continuación y Fin). *MÚSICA. Revista musical para España y América*. Barcelona. Enero de 1931. Pág. 9.

²³⁶ *Ibidem*. LAMOTE DE GRIGNON. Pág. 9.

Este tipo de obras supusieron una profunda «adaptación de todo este repertorio a la constitución instrumental» de la banda, debiendo realizar las «indispensables instrumentaciones para orquesta de viento²³⁷».

Prosiguiendo la tarea iniciada, son ya muchas las obras de este género preparadas o en curso de instrumentación y con ellas iremos presentando a nuestro público los artistas que sean de ello merecedores. Ello dará margen a la revelación de nuevos y hoy ignorados valores, con gran beneficio para el movimiento musical y el prestigio de nuestra ciudad²³⁸.

Tras la reorganización de la banda, se realizaron un total de tres conciertos a modo de presentación en 1919, teniendo lugar el primero de ellos en el Palau de la Música Catalana, el sábado día 24 de mayo de ese mismo año, y «el segundo fue en el Teatro del Liceo y el último en la plaza de la Constitución (actualmente plaza de la República)²³⁹».



Ilustración 201. Foto de Joan Lamote con Rosario Más reportera de *Mi Revista*²⁴⁰

La prensa, se hacía eco de ese importante acontecimiento y lo publicaba, así como el programa que se iba a interpretar:

Concierto de presentación Banda Municipal de Barcelona. Palau. Sábado 24 de mayo de 1919

²³⁷ *Ibíd.* Pág. 9.

²³⁸ *Ibíd.* Pág. 9.

²³⁹ MAS, Rosario. «Nuestros reportajes. El Maestro Lamote de Grignon». *Mi Revista*. Barcelona, 15 de diciembre de 1936. Pág. 18-21.

²⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 18-21.

- *Francesca da Rimini*. Poema Sinfónico. P. I. Tchaikowsky
- *Cortejo y Danza*. Debussy
- *Goyescas*. Intermedio. Granados
- *Himno Alegórico*. Segunda parte. Antoni Nicolau.

Este complejo programa abordaba obras sinfónicas de elevado nivel interpretativo, poniendo a prueba las destrezas de los profesores de la formación musical. En la reseña crítica sobre el concierto, percibimos la valoración sobre la sonoridad de nuevo grupo instrumental, y sobre la postura de Lamote al frente de la banda. Llama la atención la aseveración del autor, en relación a la riqueza de matices alcanzada por la banda.

BANDA MUNICIPAL –El sábado, 24 de mayo, tuvo efecto en el PALAU el concierto oficial de presentación de la Banda Municipal reorganizada según el plan propuesto al Ayuntamiento por el actual director de la misma, el maestro Lamote de Grignon. El conjunto, en calidad y número de profesorado, ha ganado considerablemente, notándose la mejora en los pasajes de más sonoridad para la pastosidad que esa ha llegado a alcanzar. El programa que la Banda ejecutó, denotando haberse intentado con especial cuidado, ofrecía en primera audición una obra solamente: el poema sinfónico de Tchaikowsky *Francesca da Rimini*, puesto adrede, por supuesto, para lucimiento de los profesores. Otras piezas más delicadas, como el *Corteig y Dança* de Debussy y el intermedio de *Goyescas*, alcanza también el mejor éxito. Nos complace hacer constar el bello efecto que producía la segunda parte del *Himno alegórico* del maestro Antoni Nicolau. Era esta la única composición del programa escrita a propósito para banda, con la audición de órgano, que parte desempeña el maestro Daniel, y por todo el mundo fue alabada, admirando magistralmente la riqueza de matices obtenida con el único material sonoro de los instrumentos de viento. Esto nos hace pensar más en la escasez que hay de obras escritas ex profeso [sic] para dicho conjunto, ya que las transcripciones traen siempre el recuerdo de la orquesta, sufriendo su importancia de la ejecución. Hay que alabar de todas formas, la tarea meritísima que ha llevado a cabo el maestro Lamote en la reorganización de nuestra Banda, y felicitamos al mismo por el éxito alcanzado no solo en el PALACIO sino en el concierto celebrado en el

Liceo tres diez después, ante un público igualmente numeroso y entusiasmado²⁴¹.

Los continuos mensajes en prensa, que abogan por una producción musical propia frente a las transcripciones de obras sinfónicas, eran cada vez más frecuentes, lo que se refleja también en la organización de concursos de composición, destinados a potenciar la composición para banda, precisamente como un medio para ampliar el repertorio original de esta agrupación. Un ejemplo, es el celebrado dentro de la «Festa de la Música Catalana» en el que aparece el «Concurs IX Any 1921».

[VIII. Premio de 2.000 pesetas, ofrecido por la Banda Municipal de Barcelona, a la mejor y más importante Suite en tres o cuatro partes, pero gran parte, describiendo la «Fiesta de Santa Cristina de Lloret». Los compositores podrán utilizar los temas característicos de esta fiesta tradicional.

En caso de no concederse este premio, su importe se acumulará al que será ofrecido para la décima FIESTA DE LA MÚSICA CATALANA]²⁴².

[IX. Premio de 1.000 pesetas, ofrecido por la Banda Municipal de Barcelona, a la mejor colección de Marchas catalanas (tres como mínimo) basadas en temas populares catalanes.

²⁴¹ BANDA MUNICIPAL — El dissabte, 24 de maig, tingué efecte en el PALAU el concert oficial de presentació de la Banda Municipal reorganitzada segons el plan proposat a l'Ayuntamiento per l'actual director de la mateixa, el mestre Lamote de Grignon. El conjunt, en qualitat i nombre del professorat, ha guanyat considerablement, notant-se la millora en les passades de més sonoritat per la pastositat que aqueixa ha arribat a assolir. El programa que la Banda va executar, denotant haver-se ensajat amb especial cura, oferia en primera audició una obra solament: el poema simfònic de Tschaiowsky *Francesca da Rimini*, posat a posta, ben segur, per a lluïment dels professors. Altres peces més delicades, com el *Corteig i Dança* de Debussy i l'intermedi de *Goyescas*, alcançaren també el millor èxit. Ens plau fer constar el bell efecte que produïa la segona part *l'Himne al-legòric* del mestre Antoni Nicolau. Era aquesta la única composició del programa escrita a propòsit per a banda, amb l'audició d'orgue, qual part desempenya el mestre Daniel, i per tothom fou alabada, admirant son magistral descapdellament i la riquesa de matisos obtinguda amb l'únic material sonor dels instruments de vent. Això ens fa doldre més l'escassetat que hi ha d'obres escrites exprofès per a dit conjunt, ja que les transcripcions duren sempre el record de l'orquestra, sofrint-ne la importància de l'execució. S'ha de lloar de totes maneres, la tasca meritíssima que ha dut a terme el mestre Lamote en la reorganització de nostra Banda, i felicitem al mateix per l'èxit assolit no solament al PALAU sinó en el concert celebrat al Liceu tres dies després, davant d'un públic igualment nombrós i entusiasmats. (Sin firma). *Revista Musical Catalana*. Abril-Maig 1919. Núms 184-185. Barcelona. Pàg. 117-118.

²⁴² VIII. **Premi de 2.000 pesetes**, ofert per la *Banda Municipal de Barcelona*, a millor i més important *Suite* en tres o quatre parts, però gran banda, descrivint la «Festa de Santa Cristina de Lloret». Els compositors podran autilitzar els temes carateristics d'aquesta festa tradicional. En cas de no concedirse aquest premi, son import s'acumularà al que será ofert per a la décima FESTA DE LA MÚSICA CATALANA.

Si, a criterio del Jurado, ninguna colección fuera merecedora del premio, podrá aquel seleccionar entre las marchas de mayor valor y carácter de entre diversas colecciones y distribuir el premio por partes iguales.

Los compositores que opten a este premio y al anterior deberán presentar las partituras en la misma disposición establecida en el modelo que les será facilitado por la conserjería del ORFEÓ CATALÁN, debiendo ir acompañadas de una reducción para piano.

Las partituras premiadas quedarán de propiedad de la Banda Municipal de Barcelona, que destinará los materiales para su uso y podrá ejecutarlas siempre que la Dirección de la misma lo tenga por conveniente, reservado en la exclusividad por dos años. Transcurridos estos, los autores podrán publicarlas, haciendo constar, en lugar bien visible de la partitura la condición de «Premio de la Banda Municipal de Barcelona en la IXª FIESTA DE LA MÚSICA CATALANA. «Festa de la Música Catalana». Butlletí de l'Orfeó Catalá. Concurs IXª Any 1929]²⁴³.

Sin embargo, en los conciertos de la BMB prevalecían las transcripciones, con ausencia total de obras originales para banda, como puede verse en el siguiente ejemplo:

²⁴³ IX. **Premi de 1.000 pesetes**, ofert per la *Banda Municipal de Barcelona*, a la millor col·lecció de *Marxes catalanes* (tres com a mínim) basades en temes populars catalans.

Si, a criteri del Jurat, cap col·lecció fos mereixedora del premi, podrà aquell seleccionar entre les marxes de major valor i caràcter d'entre diverses col·leccions i distribuir el premi per parts iguals.

Els compositors que optin a aquest premi i a l'anterior deuran presentar les partitures en la mateixa disposició establerta en el model que els serà facilitat per la consergeria de l'ORFEÓ CATALÀ, devent anar acompanyades d'una reducció per a piano.

Les partitures premiades restaran de propietat de la *Banda Municipal de Barcelona*, que n'extreurà els materials per al seu ús i podrà executar-les sempre que la Direcció de la mateixa ho tingui per convenient, reservat-se en l'exclusivitat per dos anys. Transcorreguts aquests, els autors podrán publicarles, fent constar, en lloc ben visible de la partitura la condició de: «Premi de la *Banda Municipal de Barcelona* a la IXª FESTA DE LA MÚSICA CATALANA». *Revista Musical Catalana*. Barcelona. Agost 1921. Pàg. 156.

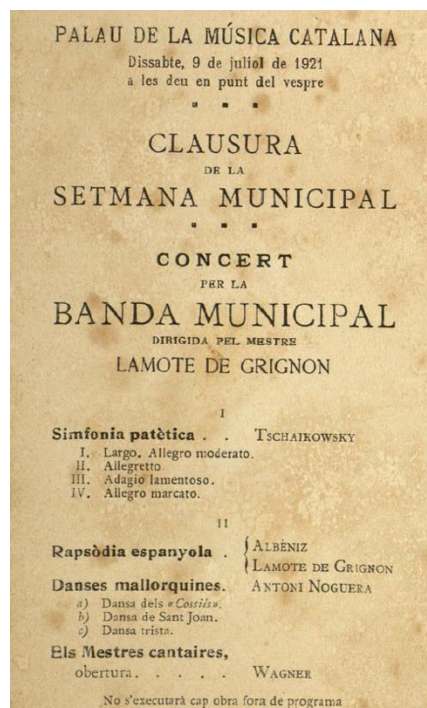


Ilustración 202. Programa de concierto de la Banda Municipal de Barcelona²⁴⁴

El programa de la ilustración anterior se realizó el día 9 de julio de 1921 en el Palau de la Música Catalana, en el que la música sinfónica ocupaba gran parte del concierto. Las transcripciones eran el principal sustento musical que la banda ofertaba, dejando espacio a la música popular de ambiente catalán o balear.

La labor realizada por Lamote en cuanto a las transcripciones y su magnífico resultado sonoro, alcanzó un nivel altísimo de popularidad entre los aficionados, como para organizar conciertos donde dar a conocer aquellas que habían sido interpretadas fuera de la ciudad. Tal es el caso del concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana, al que el Ayuntamiento de Barcelona invitó a numerosos aficionados a escuchar las recientes transcripciones que, a la sazón, habían sido interpretadas en el Concurso Internacional de Bandas de Valencia al que acaba de asistir la BMB en 1922, y que había servido como un importante escaparate para promocionar la Banda Municipal, dando a conocer sus atributos artísticos y la calidad musical, sobre la interpretación de las transcripciones aludidas.

También observamos en la prensa, cómo la controversia entre obra original o transcrita sigue presente en los medios de comunicación:

²⁴⁴ Archivo fotográfico de Barcelona. Catálogo en línea del Archivo Municipal de Barcelona. Consultado el 14 de abril de 2017.

[BARCELONA. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA: al objeto de dar a conocer las obras nuevas que la Banda había estrenado en sus conciertos en Valencia, se celebrará en el Palau el ensayo general de las mismas, ante un concurso numerosísimo invitado por el Ayuntamiento. Aquellas obras, magníficamente ejecutadas bajo la dirección del maestro Lamote de Grignon, eran la Quinta Sinfonía (del Nuevo Mundo) de Anton Dvorak, transcrita por el maestro Lamote; el celebrado poema sinfónico Muerte y transfiguración de R. Strauss, transcripción del profesor señor Ll. Oliva, y la Rapsodia húngara núm. 13 de Liszt - Lamote de Grignon. El público manifiesta su entusiasmo con vibrantes aplausos; premiando así el mérito de las transcripciones referidas y la excelente interpretación que alcanzaron las mismas por los profesores de nuestra Banda, tan popular en todo y del pueblo barcelonés fuerza estimada. Manifestaremos, que nos habría complacido mucho oír en tal ocasión las Marchas originales para banda que se premiaron en la Fiesta de la Música Catalana, no habiéndose podido ejecutar en el acto de la Fiesta]. «Catalunya. Barcelona²⁴⁵».

²⁴⁵ BARCELONA. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA: Banda Municipal. — a l'objecte de donar a conèixer les obres noves que la Banda havia d'estrenar en sos concerts a Valencia, es celebrà al Palau l'assaig general de les mateixes, davant d'un concurs nombrosíssim invitat per l'Ayuntament. Aquelles obres, magníficament executades sota la direcció del mestre Lamote de Grignon, eren la *Cinquena Sinfonia* (dita del Nou Món) d'Anton Dvorak, transcrita pel mestre Lamote; el celebrat poema simfònic *Mort i transfiguració* de R. Strauss, transcripció del professor senyor Ll. Oliva, i la *Rapsòdia hongarosa* núm. 13 de Liszt — Lamote de Grignon. El públic manifestà el seu entusiasme amb vibrants aplaudiments; premiant així el mèrit de les transcripcions referides i l'excel·lent interpretació que assoliren les mateixes pels professors de nostra Banda, tan popular arreu i del poble barceloní força estimada. Manifestarem, no obstant que ens hauria complagut molt oir en tal ocasió les Marxes originals per a banda que's premiaren en la derrera Festa de la Música Catalana, no havent-se pogut executar en l'acte de la Festa *Revista Musical Catalana*. Barcelona. Agosto de 1922. Pág. 181.



La Banda Municipal de Barcelona a València. Els nostres músics dirigits pel seu mestre En Lamotte de Grignon han assolit un nou èxit. Foren ovacionats, tingueren de bisar moltes composicions i fer un nou concert. La sardana *La Santa Espina* d'En Morera fou sorollosament aplaudida. Rebin tots les nostres felicitacions.

Ilustración 203. Banda Municipal de Barcelona en el Certamen de Valencia²⁴⁶

El reconocimiento de la labor del maestro Lamote como director y transcriptor, así como la calidad artística de la BMB, estaba ya plenamente asentada en 1925, cuando Richard Strauss escucha su *Muerte y Transfiguración*, ante una abarrotada Plaza del Rey, el un concierto donde se incluía además, *La Flauta Mágica* de Mozart, la *Rapsodia Española* de Albéniz, la *Danza Anakota* de Nicolau, la sardana *A la Plaza* de Morera y la *Danza de los Siete Velos de Salomé*, del propio Strauss²⁴⁷.

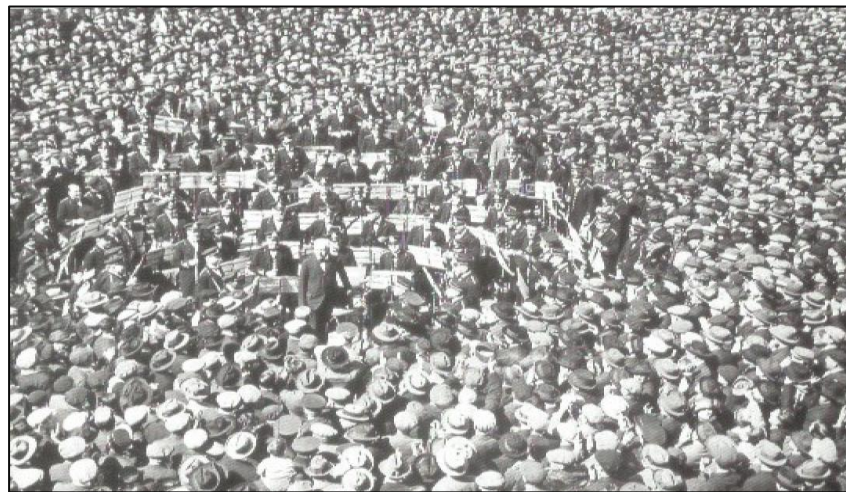


Ilustración 204. Richard Strauss dirigiendo a la BMB en la Plaza de Sant Jaume de Barcelona²⁴⁸

²⁴⁶ [La Banda Municipal de Barcelona a Valencia. Nuestros músicos dirigidos por su maestro Lamote de Grignon han alcanzado un nuevo éxito. Fueron ovacionados, tuvieron que repetir muchas composiciones y hacer un nuevo concierto. La sardana *La Santa Espina* de Morera fue sonoramente aplaudida. Reciban todas nuestras felicitaciones]. *Catalunya Gráfica*. Barcelona, agosto de 1922. Pág. 20.

²⁴⁷ (Sin firma). «Honor al Mestre Ricard Strauss». *Revista Musical Catalana*. Barcelona. Abril de 1925. Pág. 93.

²⁴⁸ Fotografía publicada en ALMACELLAS Y DÍEZ, Josep María. *Del Carrer a la sala de Concerts. Banda Municipal de Barcelona*. (1886-1944). Barcelona. Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal. PÁG. 369.

Strauss (que se había quedado absorto por la calidad artística de la formación), mostró interés en organizar una serie de conciertos en 1927, para lo cual, la Banda Municipal partió de Barcelona con destino a Frankfurt, el día 17 de agosto, con una programación que incluía un concierto durante el viaje de ida en Lyon, y una serie de conciertos públicos de regreso a Barcelona, en Wiesbaden, Bad Nauheim, Stuttgart y Ginebra. Realizaron en esta gira un total de ocho conciertos, en la que se estrenó la transcripción de Joan Lamote de *Don Juan* de Strauss. La prensa no dejó de seguir la gira de la BMB que a su regreso a España, el día 5 de septiembre, se encontró con más de 15000 personas que fueron a recibirla en la estación de ferrocarril de Barcelona²⁴⁹.

La *Revista Musical Catalana* en relación a la visita que la Banda Municipal de Barcelona realizó por tierras alemanas, dice lo siguiente:

«El debut de la Banda fue para los filarmónicos de Francfort [sic] una revelación, y los conciertos que siguieron constituyeron otros tantos triunfos. Los carteles la anunciaban como «la mejor orquesta de instrumentos de viento de Europa», elogio que venía avalado por unos comentarios muy halagüeños de Richard Strauss²⁵⁰».

Es interesante la valoración que se hacen sobre la sonoridad de la BMB, muy diferente a las bandas alemanas:

Aquí no llevan peso en la dirección las trompetas, sino los clarinetes que aparecen notablemente reforzados; es de notar, además, la riqueza de la familia de los saxofones. Estos y los clarinetes, constituyen el secreto de la coloración sonora de esta orquesta de viento. Los contrabajos dan la base dinámica de la orquesta sinfónica. Entre los antiguos instrumentos locales merece mencionarse la «tenora» de gran eficacia, utilizada especialmente en «solo» en la danza popular catalana, la sardana; es una especie de oboe, pero de carácter más exaltado y penetrante». Seguidamente reconocía «la alta cultura musical de su

²⁴⁹ ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *125 Anys de la Banda Municipal de Barcelona. Quaderns de L'Auditori. Q 11*. Concorci de L'Auditori i L'Orquestra (EAOBC). Barcelona 2010. Pág. 32.

²⁵⁰ (Sin firma) «La Banda Municipal de Barcelona a l'Exposició de Música de Francfort». *Revista Musical Catalana*. Barcelona. Setembre-Octubre de 1927. Pág. 277. El debut de la Banda fou per als filharmònics de Francfort una revelació, i els concerts que seguiren constituïrem altres tants triomfs. Els cartells l'anunciaven com "la millor orquestra d'instruments de vent d'Europa", elogi que venia avalat per uns comentaris molt falaguers de Richard Strauss

director, igual se deben las interpretaciones a la vez sobrias e inteligentísima de esa singular orquesta²⁵¹.

Observamos que, el «secreto» de la sonoridad de la BMB (entre otras cuestiones), residía en la proporción de las maderas respecto a los metales, y a la gran presencia de miembros de la familia de los saxofones que, junto a los clarinetes, formaban el gran *corpus* sonoro de la banda. Sobresale la utilización de la «tenora» como instrumento de música popular catalana, usado solamente como instrumento solista y dentro de la música popular catalana, y por último destaca la excelente preparación artística del maestro Lamote como máximo responsable de la banda.

El repertorio que la banda utilizó como bandera cultural, destaca por la doble vertiente, al interpretar música alemana y española, de los mejores y más laureados compositores de ambas culturas. De Beethoven; la *Quinta Sinfonía*, de Wagner; las oberturas de *Tannhäuser* y *Los Maestros Cantores*, de Weber; la obertura *Der Freischütz*, de Berlioz; la *Marcha Hongaresa*, de Strauss; *Don Juan*, y de compositores españoles llevaron música concertada de Albéniz, Bretón, Casals, Catalá, Falla, Garreta, Granados, Guridi, Lamote (Joan y Ricardo), Morera, Sancho Marraco, Turina, Usandizaga, Vega y Villa. Desde luego encontramos una amplia variedad de repertorio, como para garantizar el éxito en la *tournee*.

Valorando la calidad de las transcripciones musicales de Lamote, el artículo continúa diciendo:

En la imposibilidad de repetir las alabanzas esparcidas en torno a ellas, podemos decir que se califica de maravillosa la instrumentación del Maestro Lamote, aplicada a los sugestivos cuadros populares meridionales *Evocación*, *Corpus en Sevilla*, *El Albaicín*, *Triana*, de la «suite» *Iberia* de Albéniz;

²⁵¹ ((Opus Cit)). *Revista Musical Catalana*. Aquí no porten pas la direcció les trompetes, sinó els clarinets que apareixen notablement reforçats; és de notar, encara, la riquesa de la família dels saxofons. Aquests i els clarinets, constitueixen el secret de la coloració sonora d'aquesta orquestra de vent. Els contrabaixos donen la base dinàmica de l'orquestra simfònica. Entre els antics instruments locals mereix esmentar-se la "tenora" de gran eficàcia, utilitzada especialment a "solo" en la dansa popular catalana, la sardana; és una mena d'oboe, però de caràcter més exaltat i penetrant". Seguidament reconeixia "l'alta cultura musical del seu director, al igual es deuen les interpretacions a la vegada sòbries i Intel·ligentíssimes d'aqueixa singular orquestra

Admiraron las obras de más volumen, dentro del aspecto sinfónico, como son *Andalucía*, del mismo Lamote, y *Noches en los jardines de España*, de Falla²⁵².

Elogios merecidos al trabajo transcriptor del maestro, por el resultado sonoro de las interpretaciones, y por la variedad instrumental en origen de cada una de ellas. Respecto a la interpretación de la transcripción de las *Noches en los Jardines de España* de Falla, se realizó el día 29 de agosto con Concepció Darné como pianista, y como dato significativo indicar que, en el concierto de clausura, Richard Strauss dirigió de nuevo a la Banda Municipal de Barcelona en su poema sinfónico *Don Juan*.

En la misma revista y a continuación del artículo que comentamos más arriba, aparece otro que redonda en la calidad musical de las transcripciones del maestro Lamote, así como la calidad de los componentes de la banda que conviene subrayar.

Las transcripciones para banda del Maestro Lamote de Grignon son hechas con una gran habilidad y merecedoras, por tanto, del más vivo elogio. Este notabilísimo director es, ciertamente, un músico excelente, un compositor de gran mérito, y los profesores que componen la banda son todos ellos virtuosos; así se comprende que sus interpretaciones entusiasmen a los auditorios en grado superlativo. Fue un éxito grandioso bien merecido que esperamos no deje de repetirse. La Banda Municipal de Barcelona, según juicio de todos los músicos que aquí la han escuchado, es una de las mejores de Europa²⁵³.

Como consecuencia de la importante labor musical, que Joan Lamote de Grignon estaba llevando a cabo como director transcriptor y transmisor de cultura, al frente de la BMB, en octubre de 1930 recibe un merecido y caluroso homenaje por parte de sus compañeros de profesión.

²⁵² *Ibidem*. *Revista Musical Catalana*. En la impossibilitat de repetir les alabances escampades entorn d'elles, podem dir que es qualificà de meravellosa la instrumentació del Mestre Lamote, aplicada als suggestius quadres populars meridionals Evocación, Corpus en Sevilla, El Albaicín, Triana, de la "suite" Iberia d'Albéniz; S'admiraren les obres de més vol, dintre l'aspecte simfònic, com són Andalucía, del mateix Lamote, i Nits en els jardins d'Espanya, de Falla.

²⁵³ BOSCH I PAGÉS, Lluïsa. «Des de Ginebra». *Revista Musical Catalana*. Barcelona. Setembre-Octubre de 1927. Pàg. 279. Les transcripcions per a banda del Mestre Lamote de Grignon son fetes amb una habilitat gran i mereixedores, per tan, del mes viu elogi. Aquest notabilíssim director és, ben cert, un músic excelent, un compositor de gran mèrit, i els professors que componen la banda són tots ells virtuosos; així es comprén que llurs interpretacions del millor entusiasmessin els auditors en grau superlatiu. Fou un éxit grandios ben merescut que esperem no deixi de repetir-se. La Banda Municipal de Barcelona, segons parer de tots els músics que aquí l'han escoltada, és una de les millors d'Europa.

NOTICARIO ESPAÑOL

Homenaje al maestro Lamote de Grignon

El día 23 del presente mes de octubre tuvo lugar en el domicilio social de la “Asociación Española de Maestros Directores Concertadores”, de Barcelona, el solemne acto de inauguración del local citado, durante el cual el maestro don Juan Lamote de Grignon fue objeto, por parte de sus compañeros de profesión, de un sentido homenaje, consistente en la ofrenda de las insignias de Comendador de la Orden del Mérito Civil, distinción que le había sido otorgada recientemente por S. M. El Rey de España.

La presidencia estaba ocupada por las autoridades de Barcelona; alcalde de Tortosa, acompañado de una representación de aquel municipio, por ser, el homenajeado, hijo adoptivo de aquella ciudad; delegados de la “Asociación Musical de Madrid”, “Sindicato Musical de Cataluña”, “Asociación de empresarios de Barcelona”; presidente de la “Agrupación de Maestros Directores Concertadores”, etc. Entre la concurrencia [...] vimos a los más distinguidos maestros barceloneses.

Hicieron uso de la palabra diversos oradores, quienes ensalzaron la labor del eminente director de la Banda Municipal de Barcelona y pusieron de manifiesto su relevante figura en el mundo musical.

Acto seguido el representante del Excmo. Sr. Gobernador Civil de la provincia impuso al maestro Lamote las insignias mencionadas [...] y finalmente el homenajeado agradeció con sentidas palabras el homenaje que se le ofrecía. [...] ²⁵⁴.

3.2. Relación con Manuel de Falla²⁵⁵.

La primera comunicación entre ellos, no se produjo como consecuencia de las actividades que desarrollaba la Banda Municipal, sino con la *Orquesta Sinfónica de Barcelona* en las que Lamote se interesó por el material de las *Noches en los Jardines de España*.

²⁵⁴ «Noticario Español». *MÚSICA. Revista Musical para España y América*. Barcelona, octubre de 1930. Pág. 286.

²⁵⁵ Al igual que hemos hecho con el tratamiento de la correspondencia, entre Ricardo Villa y Manuel de Falla hacemos con Joan Lamote, en el sentido de facilitar la lectura evitando continuas llamadas a pie de página, para lo cual transcribimos literalmente lo indicado en la mencionada correspondencia.

[...] Mi admirado compañero: tengo en preparación una serie de conciertos con mi ORQUESTA SINFÓNICA DE BARCELONA, en cuyos programas deseo intercalar alguna obra de Ud, que quisiera fuese sus admirables “Noches de España”. A este fin, y contando con que Ud me dé [sic] su autorización, le ruego me diga el editor de dicha obra, (si es que está estampada) para adquirir inmediatamente los materiales de orquesta y parte de piano, juntamente con la partitura. [...] ²⁵⁶.

Hubo una contestación de Falla a esta carta recibida en Barcelona el día 16 de marzo, pero no se encuentra en el archivo, lo que si encontramos es la segunda comunicación del maestro Lamote, que data de unos meses después, a consecuencia de las dificultades que seguía encontrando para conseguir el material de las *Noches en los Jardines de España*. Lamote llegó a pedirle a Falla que interpretase él personalmente, la parte de piano de las *Noches*, y como tenía tanto interés en promocionar la música española, le preguntó si disponía algún «lieders» para soprano y orquesta ²⁵⁷, cuya autoría fuese del compositor gaditano.

[...] Mi admirable colega: perdone Ud que no hubiese contestado en su día a su atenta del 16 de Marzo. [...] he escrito a Max Eschig para que me envíe el material de las “NOCHES” – Y en principio y para el caso de que no haya dificultad en obtener ese material, pregunto a Ud:

Quiere Ud venir a tocar UD mismo la parte de piano? [...]

Tenga la bondad de telegrafíarme su respuesta así como sus honorarios, para el caso en que pueda Ud aceptar. Dígame también si tiene “Lieder” con orquesta; tengo una óptima cantante para este género, que tomará parte en la serie y me interesa incluir algo de Ud en este estilo.

Le ruego una respuesta muy urgente, pues estoy arreglando los programas, que han de lanzarse la semana entrante, para abrir el abono el 1º de Octubre. [...] ²⁵⁸.

²⁵⁶ Carta de Ricardo Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla, fechada en Barcelona el 6 de marzo de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-001.

²⁵⁷ Esta puede ser la primera idea que daría lugar a la transcripción de las danzas *Nana* y *Jota* de las *Siete Canciones Populares Españolas*, siendo muy probable que con anterioridad a la instrumentación para la BMB ya hubiera orquestado las mismas para la orquesta, pero desgraciadamente no disponemos de este dato.

²⁵⁸ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 24 de septiembre de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-002.

Las fuentes apuntan a que Falla tenía previsto trasladarse a Barcelona durante esas fechas para interpretar como solista la parte de piano de *Las Noches*, pero a última hora la salud del maestro interfería en los planes iniciales a consecuencia de una sinusitis, debiendo posponerlo en principio hasta diciembre de ese año. A pesar de que no se conserva la carta correspondiente en el Archivo Manuel de Falla, se ha podido localizar el borrador manuscrito de la respuesta que debió enviarle Falla a Lamote.

[...] Muy distinguido amigo y compañero no sabe Ud lo muy de veras que lamento el tener que aplazar mi ida a Barcelona por las razones que di a Ud en mi telegrama. Se trata de una sinusitis [...] Una operación quirúrgica quizá antes de confirmar ningún viaje. [...]

Espero que para diciembre estaré en condiciones de seguir mi vida normal y de ponerme a su disposición para hacer la ¿presentación? cuidadísima de las noches en las que tocaría [...] ²⁵⁹.

Antes del envío de esta carta, Falla le mandó un telegrama avisando del percance, dejando en manos de un conocido de ambos la confirmación del concierto.

Con anterioridad al 14 de noviembre de ese año, Falla envía un telegrama —del cual se conserva un borrador— informando de su recaída, y por tanto de la imposibilidad para tocar las *Noches en Los Jardines de España* como pianista. El telegrama desprendido del borrador correspondiente dice lo siguiente: «Agudizado antiguo padecimiento urge aplazamiento ruégole aplace audición [¿...?] Escribo. Saludos²⁶⁰».

Sabemos que está fechado con anterioridad al 14 de noviembre, porque Lamote hace referencia a este telegrama en la carta enviada y datada ese día.

[...] Mi admirado y querido colega; habrá Ud extrañado no recibir contestación, primeramente a su telegrama anunciándome su recaída en padecimiento anterior, que exigía operación quirúrgica, [...] Esperaba la visita que me anunciaba Ud en la suya, del amigo Gérhar. [...]

Ud me dirá cuando le sea más cómodo venir a tocar sus admirables “NOCHES” y creo que podremos combinarlo a satisfacción de todos. La “Matinés”

²⁵⁹ Borrador manuscrito de Falla dirigido a Joan Lamote fechado el 14 de octubre de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-029.

²⁶⁰ Borrador manuscrito de Falla dirigido a Joan Lamote sin fecha. Granada. AMF. SIG 7168-030.

empezarán este año (si el reuma lo permite) el 11 Diciembre, y proseguirán hasta Abril, (10 conciertos) por cuyo motivo tal vez sería fácil hallar una fecha en que se hallara Ud de paso al o del Extranjero. Cuando pueda, dígame algo sobre el particular. [...] ²⁶¹.

Parece que el grado de compromiso de Falla para ir a Barcelona a tocar las *Noches*, se iba fraguando a medida que pasaba el tiempo, pero había un detalle que no convencía al maestro respecto al horario de los conciertos, y era precisamente que el concierto tuviera lugar en horario de mañana, momento del día en que el maestro se encontraba con algunas molestias. En otro borrador manuscrito que encontramos en el archivo, Falla le escribe sobre la inoportunidad del horario de mañana del concierto que tenían establecido en Barcelona, así como las posibles alternativas para realizarlo, todo ello además coincidiendo con la mudanza que Falla realizó en Granada desde la antigua casa situada cerca de la Alhambra, a la Antequeruela Alta.

[...] permítame.... por no haber contestado a su muy grata última, ... para poderle dar una prueba segura para la audición de las noches en sus conciertos. [...] La operación quirúrgica que parecía inevitable fue suspendida en vista de haberse presentado, gracias a Dios, una reacción favorable en mi enfermedad. [...] De hacerlo en mayo, ¿sería posible que el concierto no tuviera lugar por la mañana? Digo esto pues a esas horas es cuando estoy peor dispuesto para tocar. [...] Si a vd. le parece bien se puede incluir en el programa El Amor Brujo. Para su audición integral hace falta una voz de mezzosoprano, que si fuera una dificultad pueden alquilar algunos fragmentos de orquesta sola formando una suite con ellos. [...] ²⁶².

La propuesta de Falla sobre la introducción de *El Amor Brujo* muestra el interés por programar esa composición además de las *Noches*, para ampliar la oferta musical del concierto. También le sugiere una alternativa en caso de no pudiera disponer de una mezzosoprano, proponiéndole que incluya algunos fragmentos para orquesta sola, a modo de suite.

²⁶¹ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 14 de noviembre de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-003.

²⁶² Borrador manuscrito de Falla dirigido a Joan Lamote fechado 19 de febrero de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-031.

A pesar de que Falla intentó modificar el horario del concierto, Lamote le insiste en la conveniencia (según la costumbre) de ajustarlo al horario tradicional, basándose en el éxito que las actuaciones han conseguido en Barcelona gracias precisamente a esta característica. En febrero de 1922, Lamote contesta ofreciendo otras posibilidades sobre fechas, para que Falla pudiera escoger, pues ya tiene comprometidas algunas de ellas con diversos solistas.

[...] Max Eschig me ha exigido la devolución del material de “Noches”, y hace muy pocos días que se le remitió. [...]

Nuestros programas de los conciertos matinales, [...] contienen solamente dos partes; empezamos a las 11 en punto y hemos de terminar a la 1, de lo contrario, el público se va a comer sin oír la última obra. [...]

Respecto al inciso de su carta...”sería posible que el concierto no tuviera lugar por la mañana?”...Precisamente el éxito de nuestros conciertos estriba en la hora en que tienen lugar y el ser en domingo...[...]

Si Julia Parody no viene para el 2 de abril, podría reservarle ese día [...] ²⁶³.

En esta misma carta y en la parte de abajo, aparecen unas anotaciones manuscritas de Falla, que parecen ser una respuesta enviada posteriormente en la que le dice: «Si la Srta. Parody no va para el 2 de abril puede Ud contar conmigo para ese día. De ser así le ruego me lo haga saber en cuanto le sea posible. De no poder ser aplazaremos todo hasta el próximo otoño», y a continuación la fecha de «7-3-22²⁶⁴» justamente la fecha de recepción de la citada carta.

Poco tiempo después nos encontramos con la primera noticia en la que el tema de conversación, gira en torno a la Banda Municipal de Barcelona, en una carta enviada a Falla en marzo de ese mismo año, con la intención de que Falla tocara las *Noches*. Definitivamente tiene que posponerse porque la duda sobre la fecha de la pianista Julia Parody, queda definitivamente fijada para el día 2 de abril.

[...] Recibo su carta del 7 y confirmo el telegrama que le he enviado comunicándole que la Srta Parody viene para el día 2 de Abril. [...] Como

²⁶³ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 28 de febrero de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-004.

²⁶⁴ Ídem. SIG 7168-004.

consecuencia de la aceptación de la misma, me veo precisado, de acuerdo con lo que Ud me indica, a aplazar todo hasta el próximo otoño. [...]

¿Sabe Ud si ese Ayuntamiento tiene ya compromiso para las fiestas del Corpus?

Me gustaría una enormidad poder ir a Granada con mi Banda Municipal, para los conciertos del Palacio de Carlos V. [...]²⁶⁵.

Al confirmarse la asistencia de la pianista Parody al concierto de Barcelona, Falla declinó su participación durante esa misma temporada. En la carta vemos que Granada se podría haber convertido en testigo fiel de la calidad musical de la formación, si Falla hubiese conseguido que el Ayuntamiento de la ciudad, se comprometiera a traerla para las fiestas del corpus. Parece que el destino no apoyó esta iniciativa.

Lo cierto es que 1927 fue un año muy fructífero para la banda, por cuanto el viaje que realizó a Alemania le supuso un acicate importante para la proyección de la misma a nivel internacional, como referente musical español en la exposición que se celebró en Frankfurt, al ser la única banda española participante. Lamote trabajó intensamente en la elaboración de un repertorio entre lo español y lo europeo, preparando transcripciones de música sinfónica, incluyendo también piezas de música popular catalana, o piezas de menor entidad como canciones españolas que debían ser interpretadas por cantantes o pianistas. Lamote eligió obras que pudieran representar a nuestro país, entre ellas, algunas obras de Falla, por lo que pronto comenzó a trabajar en las transcripciones para tenerlas disponibles a tiempo.

Las primeras noticias referentes a las transcripciones para la Banda Municipal de Barcelona, las tenemos ese mismo año de 1927, en un borrador manuscrito que Falla envió al maestro. A partir de aquí entramos de lleno en la relación más directa, vinculada con el trabajo compositivo de Falla en la versión para la Banda Municipal, con todos los condicionantes sociales, musicales, culturales, etc., que ello pudiera haber tenido lugar. Parece que Lamote, a través de su común amigo Frank Marshall, le envió algunas anotaciones sobre la versión de *El Amor Brujo*, —anotaciones que desconocemos— pero que Falla consideró acertadas y aceptó de buen grado, lo que prueba su actitud frente a propuestas externas que afectan directamente a su trabajo creativo. Estas anotaciones tenían que ver con la transcripción que Lamote estaba

²⁶⁵ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 12 de marzo de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-005.

haciendo ya de *El Amor Brujo* para la BMB y que no debieron afectar a la obra, pues él las define como «absolutamente preciosas». El interés de Falla por escuchar los resultados sonoros de la transcripción de Lamote, llegan hasta el punto de pedirle unas fechas concretas en las que posiblemente pudiera visitar Barcelona, y aprovechar para acudir al concierto. Pero es en esta carta en la que se produce una revelación extraordinariamente significativa, y es el hecho de que Falla se había comprometido con Lamote (y el entorno cultural de la BMB), para componer una pieza exclusivamente para ella, y que pudiera estrenarla e interpretarla en sus numerosos conciertos. La misma carta revisada dice lo siguiente:

[...] La bondad de usted y la amistad con que me honra habrán sabido disculpar la tardanza [...] de esta carta, escrita con el pensamiento desde que Frank Marshall, nuestro excelentísimo amigo, me entregó en Sevilla sus anotaciones (absolutamente preciosas) para la versión de el Amor Brujo. [...]

Pienso [...] mucho y con entusiasmo en mi proyecto de trabajo para la Banda y [...] contar [...] con tiempo para realizarlo. Sus anotaciones me serán de una utilidad decisiva. Así lo espero.

¡Y cuan vivo es también mi deseo de oír su versión de Amor Brujo! ¿Podrá ser para mayo, cuando tenga de nuevo la alegría de encontrarme ante ustedes? [...]²⁶⁶.

Hablan de una serie de «anotaciones absolutamente preciosas» que no llegamos a conocer, dada la inexistencia de la carta, pero nos hace pensar en la buena predisposición que tenía el maestro hacia las sugerencias externas. Lamote debió justificar muy acertadamente la «traducción» de la obra, a un orgánico distinto al original, y las importantes ventajas que obtendría un trabajo tan significativo²⁶⁷, tanto como que el maestro no solo lo vio con buenos ojos, sino que además le manifestó su interés por conocer el resultado final del trabajo transcriptivo.

Respecto a la posibilidad de que Falla compusiera una obra *ex profeso* para la Banda Municipal, todo parece indicar —según carta posterior enviada por Lamote—, que éste último le pidió o sugirió al maestro, la posibilidad de que pudiera componer una obra específica y original para la Banda Municipal, lo cual es llamativo ya que

²⁶⁶ Carta borrador manuscrita fechada el 24 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-033.

²⁶⁷ Es probable que Falla conociera las intenciones de Lamote de llevar su obra a la gira de conciertos de Frankfurt.

sabemos que Falla nunca había escrito nada para este tipo de formación. Somos conscientes de los muchos proyectos de Falla que nunca llegaron a culminarse, y seguros estamos también de que este asunto quedó inacabado, incluso ni tan siquiera comenzado, pero el hecho de que Falla tuviera *in mente* componer una obra para banda de música, es un dato de tan suma importancia que le dedicamos el espacio que merece tan sorprendente noticia. Su «entusiasmo» para componer la obra solo estaba supeditado a «contar con tiempo para realizarlo», tiempo del que según parece, nunca llegó a disponer para llevar a cabo la culminación del proyecto. Suponemos que Lamote le envió algunas «anotaciones» respecto a ese propósito, relacionadas posiblemente con la plantilla, ámbitos instrumentales, posibilidades o incluso con el carácter de la obra, las mismas que desconocemos pues no hemos podido encontrar nada al respecto.

En el transcurso de cuatro días se produce la respuesta de Lamote, siendo muy posible que la correspondencia se cruzara a deducir por las fechas que ambos manejan para la audición del *Amor Brujo*, sin embargo, del contenido de la respuesta se desprende que la había recibido. Lamote trabajaba tan intensamente en la transcripción, que le dice que posiblemente estaría terminada del todo para el mes de marzo.

[...] Muy agradecido quedo a su cariñosa carta y a las manifestaciones que en ella me hace V. Respecto de mi transcripción de “El Amor Brujo”. Tenga V. Por seguro que si el resultado “musical” de la traducción es igual al cariño con que esta fué hecha, habría de resultar muy bien.... pero hay que tener sospechas y no siempre agradables. Veremos si para Marzo puede V. oír algo, si no todo. [...]²⁶⁸.

Ese mismo año la Banda Municipal de Barcelona reduce de manera apreciable sus actuaciones públicas, «A pesar de la falta de condiciones, a partir del mes de febrero de 1927, se realizarán conciertos esporádicamente²⁶⁹». A pesar del interés de Falla en acudir al estreno de *El Amor Brujo*, la BMB tuvo que programarla sin la presencia del compositor, aunque Juan Gisbert le informó debidamente del estreno y de la repercusión social que ese hecho tuvo en la opinión pública barcelonesa. En otra correspondencia

²⁶⁸ Carta de Lamote a Falla fechada el 28 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-006.

²⁶⁹ «Malgrat la manca de condicions, a partir del mes de febrer de 1927, s'hi realitzaran concerts esporadicament». ALMACELLAS I DIEZ, Josep Maria. *Del Carrer a la sala de concerts. Banda Municipal de Barcelona 1886-1944*. Ayuntamiento de Barcelona. Arxiu Municipal de Barcelona, 2006. Pág. 338.

posterior (de la que solo disponemos de un borrador en el archivo), Falla le felicita por el estreno y le transmite su cordialísimo saludo a los compañeros de la banda.

Lamote de Grignon²⁷⁰

8-7-27 (localizada en otro lugar, posiblemente de veraneo)²⁷¹

[...] transmitirle mi alegría por las noticias que me da Don Juan Gisbert de la 1ª audición de su magnífica transcripción de Amor brujo (en el concierto de la Toma simbólica Am. Ora. de conciertos²⁷²). Esta alegría solo se oscurece con mi imposibilidad de asistir al concierto, como hubiera sido mi gran deseo.

Ruego a V. transmita a los compañeros de la Banda mi cordialísimo saludo [...]²⁷³.

La obra fue muy aclamada por el público a tenor de lo expresado en la correspondencia, y gracias a las informaciones que le traslada su gran amigo y «cuasi» manager Juan Gisbert, persona decisiva en las actividades del maestro principalmente en la zona levantina y que influirá de manera notable en el futuro personal y musical de la familia Falla. Las noticias a las que se refería se las había enviado Gisbert un mes antes a París, dentro de la mucha correspondencia que mantenía con Falla, en ella le informa de la fecha del estreno y del lugar del mismo, así como que el estreno de la transcripción se realizaría de la obra completa. Lamote provechaba la intermediación de Gisbert para incidir en la invitación de Falla al estreno.

[...] Han llegado hasta mí, noticias que si vendría a esta para el estreno de la obra de García Lorca, seguramente será a mediados de la próxima semana, además me encarga el maestro Lamote que le comunique que el próximo día 26, dará una audición en el teatro Coliseum de todo “El Amor Brujo” invitándole para que asista a ella²⁷⁴.

Y las noticias sobre el estreno de «*El Amor Brujo*», también se las envió su amigo Gisbert, a modo de crónica sobre la audición adjunta en una carta, pero desgraciadamente este documento no se encuentra en el archivo, aunque hemos

²⁷⁰ El subrayado es del original.

²⁷¹ El paréntesis y la observación es nuestra. El resto de paréntesis o tachaduras son del original.

²⁷² Se refiere a la Asociación Obrera de Conciertos de Barcelona.

²⁷³ Carta borrador manuscrito fechado el día 8 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-034.

²⁷⁴ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a París el 14 de junio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-075.

localizado una información de prensa que debió ser muy similar a la que Gisbert le envió, como veremos más adelante:

[...] Le acompañó una crónica de la audición de todo “El Amor Brujo” por la Banda Municipal, que fue un grandioso éxito, todos los componentes de la misma con su director al frente me encargaron le felicitase, un verdadero acontecimiento. [...] ²⁷⁵.

Unos días después Falla responde a Gisbert refiriendo el asunto del estreno de *El Amor Brujo* y poniendo en conocimiento el envío de una carta a Lamote.

[...] Escribí a Lamote de Grignon con la alegría y gratitud que Vd. Supondrá por las noticias y recorte sobre el estreno de la adaptación del “Amor brujo”, que tanto agradecí a Vd...Excuso decirle que haré con el mayor gusto, y tan pronto como me sea posible, las líneas que me pide para la tan simpática Asociación Obrera de Concerts ²⁷⁶.

El mismo día del estreno, es decir, el día 26 de junio, la prensa catalana anunciaba el programa que acompañaba al estreno, destacando en la noticia que era la primera audición de la obra:

Hoy, domingo, a las diez en punto de la mañana, La Asociación Obrera de Conciertos, fundada por Pau Casals, celebrará el concierto extraordinario que debía celebrarse el domingo, día 12, en el Cine Coliseum, a cargo de nuestra prestigiosa Banda Municipal, dirigida por su maestro J. Lamote de Grignon con el siguiente programa ²⁷⁷.

²⁷⁵ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a Granada el 4 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-078.

²⁷⁶ Carta de Falla a Juan Gisbert fechada en Granada en 12 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7050-029.

²⁷⁷ Avui, diumenge, a les deu en punt del matí, L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals, celebrarà el concert extraordinari que s'havia de celebrar diumenge, dia 12, al Cinema Coliseum, a carrec de la nostra prestigiosa Banda Municipal, dirigida pel se mestre J. Lamote de Grignon amb el següent programa: «Der Freischutz», obertura, Weber; «Larghetto» del Quintet en la. Mozart; «Minuet de Yfigènia a Aulidia». Gluck; «Somni d'una nit déstiu». Mendelssohn (primera audició per la Banda Municipal). «Andalusia», quadro simfònic, Lamote de Grignon; «L'aprenet de Bruixot», P. Dukas; «Festivola», sardana, Pau Casals; «L'Amor Bruixot», M. De Falla (primera audició per la Banda Municipal) «Musicals. L'Associació Obrera de Concerts». *La Veu de Catalunya*. Barcelona. Diumenge, 26 de juny de 1927. Edició del matí. Pág. 7.

El recorte de prensa mencionado en la carta, no aparece entre la documentación del archivo Falla, pero como decimos más arriba, en la prensa localizamos un artículo un poco más extenso de lo habitual refiriéndose al concierto, que bien pudo ser el que Gisbert le adjuntó en la carta.

«COLISEUM. Asociación Obrera de Conciertos. Banda Municipal de Barcelona».

La audición decimocuarta de La Obrera de Conciertos fue dada el domingo por la mañana en el Coliseum, y su programa, encomendado a nuestra Banda Municipal, dirigida por el maestro J. Lamote de Grignon, alcanzó una perfección destacada. Si bien todas las obras interpretadas merecieron aplausos -entre otros, y de una manera especial, el cuadro sinfónico «Andalucía» de Lamote, y la sardana «Festivola» de Pau Casals - diremos que el interés mejor de la sesión el despertaron las audiciones primeras para la Banda, de «Nocturno» y «Scherzo» del «Sueño de una noche de verano» de Mendelssohn, y la tanda de «El Amor Brujo» de Manuel de Falla. Las páginas tan sugestivas de la partitura de Mendelssohn, transcritas para banda por el joven maestro Ricard Lamote de Grignon, consideradas como uno de los mejores aciertos en esa dificultosa tarea de acomodar las obras de orquesta en el conjunto instrumental de viento. Estos dos números del «Sueño de una noche de verano» sonaron deliciosamente, y su efecto no se alejaba mucho del de la orquesta. Estas obras causaron en el auditorio la mejor impresión, y los solistas de trompa y de flauta, señores Bonell y Gratacós, respectivamente, se ganaron sendas ovaciones en premio a su labor admirable, como así lo había merecido antes también el profesor de clarinete Joan Vives en el «Larghetto» de Mozart. «El amor brujo» del maestro Falla, que últimamente se ha aplaudido a menudo en nuestras salas de concierto, ha encontrado ahora una excelente aplicación al conjunto de Banda, gracias al talento del maestro Lamote de Grignon. Creemos, sin embargo, que la índole de esta obra, concebida para la escena, no encaja bastante en un programa de concierto. Si bien se siente poderosa la sugestión que despierta, habría que acompañar siempre a la audición con su realización escénica. A pesar de los pobres elementos instrumentales con que fue dada por primera vez esta maravillosa producción, no olvidaremos nunca el efecto admirable que nos produjo la desaparecida Sala Impero, donde fue estrenada algunos años atrás. La actuación y el decorado se fusionaban tan perfectamente

con la música, que su unión la creemos indispensable para disfrutar de la belleza total de la obra, siempre que se trate de una audición completa.

Queremos constar, eso sí, que la ejecución de «El amor brujo» por la Banda Municipal despertó fuerte entusiasmo. [...] ²⁷⁸.

Por primera vez encontramos una crítica acerca de las transcripciones para banda, en la que el periodista defiende la idoneidad de las traducciones, y reconoce la calidad de las mismas, así como la sonoridad resultante del conjunto, afirmando que «sonaron deliciosamente» y el resultado sonoro «no se alejaba mucho del de la orquesta», causando una buena impresión en el auditorio. Respecto a la transcripción del *Amor Brujo* alaba la transcripción como tal, pero apostilla la necesidad de presentarla ante el público con su representación escénica, todo a pesar de la «poderosa sugestión que despierta». No niega la espectacularidad sonora de la obra, pero insiste en la necesidad de representarla simultáneamente a la interpretación.

Antes de partir a la gira alemana, aumentan las transcripciones que Lamote hace sobre la obra de Falla, debido al deseo de llevar consigo mayor oferta de música española, con la inclusión de cantantes y solistas instrumentales. La noticia se la traslada de nuevo su amigo personal, Juan Gisbert:

²⁷⁸ (Sin firma). *La Veu de Catalunya*. Barcelona. 29 de juny de 1927. Edició del mati. Pàg. 4. COLISEUM

Associació Obrera de Concerts. *Banda Municipal de Barcelona*.

L'audició catorzena de L'Obrera de Concerts fou donada diumenge al mati al Coliseum, i el seu programa, encomanat a la nostra Banda Municipal, dirigida pel mestre J. Lamote de Grignon, assolí una perfecció acabada. Per bé que totes les obres interpretades mereixeren graus aplaudiments —entre altres, i d'una manera especial, el quadro simfònic «Andalusia» de Lamote, i la sardana «Festivola» de Pau Casals — direm que l'interès major de la sessió el despertaren les audicions primeres per la Banda, de «Nocturn» i «Scherzo» del «Somni d'una nit d'estiu» de Mendelssohn, i la tanda de «L'Amor Bruixot» de Manuel de Falla. Les pàgines tan suggestives de la partitura de Mendelssohn, transcritas per a banda pel jove mestre Ricard Lamote de Grignon, cal considerar-les com un dels millors encert en aquella dificultosa tasca d'acomodar les obres d'orquestra al conjunt instrumental de vent. Aquests dos números del «Somni d'una nit d'estiu» sonaren deliciosament, i llur efecte no s'allunyava pas gaire del de l'orquestra. Causaren, dones, a l'auditori la millor impressió, i els solistes de trompa i de flauta, senyors Bonell y Gratacós, respectivament, es guanyaren sengles ovacions en premi a llur tasca admirable, com així l'havia merecуда abans també el professor de clarinet Joan Vives en el «Larghetto» de Mozart. «L'amor bruixot» del mestre Falla, que darrerament s'ha aplaudit sovint en les nostres sales de concert, ha trobat ara una excel·lent aplicació al conjunt de la Banda, mercès al talent del mestre Lamote de Grignon. Creiem, amb tot, que l'indole d'aquesta obra, concebuda per a l'escena, no encaixa prou en un programa de concert. Per bé que sigui poderosa la suggestió que desperta, caldria acompanyar sempre a l'audició la seva realització escénica. Malgrat els pobres elements instrumentals amb què fou donada per primera vegada aquesta meravellosa producció, no oblidarem mai l'efecte admirable que ens produí a la desapareguda Sala Impero, on fou estrenada alguns anys enrera. L'actuació i el decorat es fusionaven tan perfectament amb la música, que llur unió la creiem indispensable per a gaudir de la belesa total de l'obra, sempre que es tracti d'una audició completa. Volem constar, així sí, que l'execució de «L'amor bruixot» per la Banda Municipal despertà força entusiasme. [...].

Querido don Manuel: recibí sus dos cartas 13 y 19 de julio estando aún en Madrid, allí me enteré del arreglo de los conciertos. [...]

Le participo que el maestro Lamote ha instrumentado para la Banda los Nocturnos, los cuales se estrenarán en Frankfurt en los ocho conciertos que dará allí, la parte del piano la tocará una señorita primer premio del conservatorio. [...]²⁷⁹.

Se refería a la *Nana* y la *Jota* de las *Siete Canciones Populares Españolas* como veremos más adelante, y la pianista era la Señorita Darné, quien tocaría las *Noches en los Jardines de España*, y las dos canciones que lo serían por la soprano María Josefa Regnard.

Con fecha 14 de agosto, Falla envía correspondencia a Gisbert con una serie de temas que no guardan relación con nuestro estudio, pero observamos que, en el margen izquierdo de la carta y escrito a mano, le contesta sobre la información recibida en la carta con fecha 3 de agosto: «¡Cuánto me alegran sus noticias sobre el arreglo de los nocturnos por el maestro Lamote!²⁸⁰».

No será esta la primera vez que Gisbert le sirva como informador, puesto que posteriormente le trasladará comunicación sobre derechos derivados de las interpretaciones de las transcripciones.

Recién llegados de la gira alemana, Lamote y Falla vuelven a escribirse, siendo el segundo el que envía telegrama de felicitación:

Cordialísima bienvenida a usted y gloriosa Banda Municipal con admiración/gratitud. F.

[5 septiembre 927]²⁸¹.

La segunda carta viene de manos de Lamote, en la que le explica de primera mano la parte de repertorio que había llevado a la gira de conciertos por Europa, pero además nos desvela otra noticia importante, y es que Falla dirigió a la Banda Municipal de Barcelona en el teatro Olympia de Barcelona durante ese mismo verano, en la Danza

²⁷⁹ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a Granada el 3 de agosto de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-080.

²⁸⁰ Carta de Falla a Juan Gisbert fechada el 14 de agosto de 1927. Granada. AMF. SIG 7050-033.

²⁸¹ Borrador de telegrama enviado a Lamote el 5 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-035.

Ritual del Fuego, según se desprende de una carta manuscrita fechada el 12 de septiembre de ese año:

[...] Su cariñoso telegrama de bienvenida me llenó de satisfacción, como antes nos había henchido de gozo el grandioso éxito obtenido en el Extranjero [sic], en el cual tuvieron parte principalísima sus canciones “NANA” y “JOTA” cantadas por María Josefa Regnard (con orquesta de viento), sus NOCHES, que tocó la Srita Concepción Darné acompañada también por la orquesta de viento, según mi reciente traducción y la DANZA RITUAL que V. nos dirigió en Olympia, y que por consiguiente, conoce V. prácticamente.

Creo que hemos hecho una gran obra. Se lo revelará a V. el hecho de que, sin la presencia de la Banda Municipal de Barcelona, la Exposición Internacional de Música de Frankfurt a./M. hubiera permanecido totalmente huérfana de representación española; y cuente V. que en ella se hallaban representados todos los países del mundo (menos el nuestro). [...] ²⁸².

A veces la amistad trasciende lo puramente profesional, como en situaciones al margen de actividades profesionales, en los que Lamote no participaba como director, y que quiso saludar al maestro que por aquellas fechas se encontraba en París. En la nota manuscrita que le dejó en el hotel de París fechada en abril de 1928, le dice lo siguiente:

[...] No me voy mañana: sabiendo que la Ópera Cómica le dedica mañana su función de la noche, me quedo para aplaudirle. Saldré el martes a las 5 de la tarde. He sentido enormemente no estar en el Hotel para abrazarle; pero le veré mañana en el Teatro. Con todo afecto. [...] ²⁸³.

Refiriéndonos a la transcripción de *El Amor Brujo*, surgen una serie de necesidades económicas que, de alguna manera, Lamote desea le sean reconocidas, como son los derechos derivados de las transcripciones. Así se lo transmite a Falla, y aunque no disponemos de la correspondencia remitida por Lamote, sí disponemos de la respuesta en la que Falla le anuncia que se traslada a Barcelona:

²⁸² Carta manuscrita enviada por Lamote a Falla, fechada el 12 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-007.

²⁸³ Notación manuscrita de Lamote fechada en París el día 1 de abril de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-008.

Mi querido amigo: [...] Hoy vuelvo á escribirle en vista de una carta recibida de “Gramófono” en que me habla de su proposito de impresionar “Amor Brujo” por su admirable Banda” y á proposito de ello me pide una reducción de mis derechos, para asi satisfacer los que á V. tan legítimamente corresponden [...] Si no se tratara de un amigo á quien tanto quiero y admiro, yo hubiera ya respondido á la compañía que los derechos excepcionales en este caso [...] es cuenta de ellos y por lo tanto independientes de los derechos de autor que me corresponden según contrato [...] los derechos de V. deber ser independientes de los míos (como en el caso á que antes aludo). Sin embargo, si la Compañía se negara á esta solución yo estaría dispuesto [...] á hacer una rebaja de mis derechos. [...] ²⁸⁴.

Entendemos que se refiere a imprimir mediante edición para banda el *Amor Brujo*, pidiendo que se le reconozcan los derechos como transcriptor.

Si tenemos en cuenta que las transcripciones de Lamote eran programadas con relativa frecuencia en los conciertos de la banda, —incluidas retransmisiones radiofónicas— es lógico que los beneficios procedentes de las audiciones como derechos de autor, podrían ser interesantes. Toda legalización en los procesos transcritivos de Lamote iban a redundar en la producción de ingresos legítimos, como director de la Banda Municipal de Barcelona. Ese mismo interés no la hemos encontrado en ninguno de los directores que conforman nuestro trabajo, lo que no quiere decir naturalmente que no tuvieran interés en decidirse por sus derechos.

Más adelante se resolverá este aspecto como podremos ver en una posterior comunicación.

En septiembre de 1928, Falla estuvo en Barcelona y acompañado de Frank Marshall fueron a visitar a Lamote, que por diversas circunstancias no se encontraba disponible (a pesar de que Gisbert le había comentado la llegada de Falla), parece que no debió entenderle bien por el empleo del tiempo verbal, pues Gisbert le dijo que Falla «había llegado» hoy y Lamote entendió que «llegaba» en el día de hoy. Por otra parte, el interés de Lamote en que Falla se centrara en la composición de la obra para la BMB, se repite de nuevo y por duplicado en otra carta enviada en septiembre, en ella le invita además en nombre del Sr. Alcalde, a asistir al concierto que se celebra en la plaza de

²⁸⁴ Carta de Falla a Lamote fechada el 22 de junio de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-036. Los paréntesis son del original.

San Jaime a las 22'15, para escucharlo desde los balcones del Ayuntamiento. Pero el deseo de haber incluido algún fragmento de *El Amor Brujo*, para que Falla lo pudiera dirigir, se frustra al no haber dispuesto del tiempo suficiente entre la confirmación de la visita, y la elaboración y ensayos del programa del concierto.

[...] me dice Ricardo que ha tenido al gusto de recibir a V. y a nuestro querido Marshall. No puede V. figurarse cuanto he sentido no hallarles ya aquí; me hubiera causado gran placer el poder abrazarle y recordarle que tiene V. prometida una obra para la Banda Municipal, y que la esperamos con ansia.

[...] Por la noche, a las 22'15, tengo el consuetudinario concierto de la Plaza de S. Jaime [...] y va sin decir que puedo permitirme invitar a V. y amigos, en nombre del Excmo Sr. Alcalde, por si desean oírnos desde los balcones de la Casa de la Ciudad. [...] siento no haber sabido con mayor antelación su presencia en Barcelona, pues me hubiera sido muy grato [...] incluyendo en el programa algún fragmento de EL AMOR BRUJO, para que lo dirijiese V. mismo. No nos olvide V. y venga pronto esa prometida obra; eso sería de un gran efecto y de paso daría una lección soberbia a todos esos benditos que no CREEN EN EL PODER EXPRESIVO NI EN LA FLEXIBILIDAD de la orquesta de viento.

[...] ²⁸⁵.

Lamote era consciente de ese sentimiento anti-bandístico que poseían algunos detractores de las bandas, considerándolas como formaciones incapaces de alcanzar una interpretación similar a la que pudiera ofrecer la orquesta, por eso enfatiza la necesidad de que un compositor consagrado como Falla, pudiera expresar su sensibilidad a través de esta formación instrumental de viento, y ésta poner al servicio del público una composición original exenta de adaptaciones posteriores que pudieran adulterarla.

Sabemos que Falla escuchó el concierto en la Plaza de San Jaime, por el comentario que se produce en la siguiente carta, además de la información que se nos detalla, sobre el porcentaje que les correspondía por los trabajos relativos a las transcripciones:

²⁸⁵ Carta dirigida a Falla y fechada el 22 de septiembre de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-009. Los paréntesis y las mayúsculas son del original.

[...] Examinados los antecedentes de que hablamos (transcripción de Kreisler) veo que se le concedió el 25% del “royalty”, o sea la cuarta parte de los derechos. Excuse decirle a usted que le reservaré con el mayor gusto la misma proporción. Ruego a usted, por tanto, que escriba al Representante Don José M. SEGURA –Universidad de Granada, diciéndole las obras y la Compañía que ha de impresionarlas, y este con el fin de que pudiera prevenir a la Agencia EDIFO.

Con el recuerdo gratísimo de la audición en la Plaza de San Jaime, y rogándole salude en mi nombre a su hijo y a todos los amigos de la Banda. [...] ²⁸⁶.

Lamote tenía *in mente* continuar transcribiendo más obras del maestro, y es posible que por ello necesitaba conocer los porcentajes que legítimamente le correspondían. Falla, le reserva también ese «25% del royalty», y le invita a escribirle al representante de la Universidad de Granada para informarle sobre la totalidad de las obras transcritas, así como la compañía que debía editarlas.

Por si a la Sociedad General de Autores se le ocultaba o no conocía alguna de las interpretaciones, sobre lo correspondiente a los derechos que Falla debía percibir como compositor, siempre había alguna manera de que este inconveniente pudiera solucionarse. En este caso Juan Gisbert, haciendo labores de policía amigo y vigilante de los derechos del maestro, comunica mediante carta las diferentes interpretaciones que de su música se habían realizado recientemente en la Exposición de Barcelona: «En la Exposición de Barcelona todas las orquestas y bandas han tocado obras de V, estoy enterado que no se han pagado derechos, ya me dirá si ello le afecta a V ²⁸⁷».

La correspondencia se mantiene de manera más o menos intermitente, pero lo que a nosotros nos interesa tiene lugar varios años después, concretamente en 1932. Lamote le adjunta un programa (que no existe en el archivo Falla) en una carta fechada en diciembre de ese año, que le viene a informar sobre la programación de la Banda Municipal, del mismo modo que retransmiten los actos musicales a través de la emisora de radio Barcelona, en el que suelen reproducir frecuentemente *El Amor Brujo* haciendo hincapié en lo mucho que «es gustada su obra» por el público catalán. El área de

²⁸⁶ Carta de Falla a Lamote fechada el 14 de noviembre de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-037. El paréntesis es del original.

²⁸⁷ Carta de Juan Gisbert a Falla enviada desde Sant Hilari Sacalm, fechada el 26 de julio de 1929. Granada. AMF. SIG 7049-009.

influencia de esta emisora puede llegar a ser tan amplio, que incluso llega a preguntarle a Falla si los escucha desde Granada²⁸⁸.

También entre amigos se producen peticiones de recomendación sobre algunos músicos, como es el caso de la sobrina de Eduardo Toldrá.

[...] Nuestros conciertos son retransmitidos por T.S.H. Me complacería muchísimo saber si los oye V. sobre todo porque se daría Vd. cuenta de cómo es gustada su obra por nuestro público admirable, llevo dadas unas cuantas audiciones de “El amor brujo” y el éxito es cada vez mayor. Lo cual dice algo, no es cierto? [...]

Permítame ahora que le diga algo relacionado con una pianista catalana verdaderamente notable, que se presenta al concurso de cuyo jurado forma V. parte. No es una recomendación, sino simplemente una presentación. Se trata de la Srta. Enriqueta Garreta Toldrá (sobrina de Eduardo Toldrá); [...]²⁸⁹.

Como norma general el maestro no solía formar parte de este tipo de tribunales, y así se lo hace saber en una posterior carta, diciéndole que desde hace tiempo no suele participar como responsable de ningún jurado, y que por tanto tampoco lo era de este concurso.

A pesar del interés de Falla en poder escuchar las retransmisiones radiofónicas de esa emisora barcelonesa, resulta imposible hacerlo desde Granada por las condiciones meteorológicas y por la distancia existente entre ambas ciudades, a pesar, de que el maestro en ese momento carecía de cualquier aparato de radio.

[...] desgraciadamente me ha sido imposible gozar de su concierto del domingo, pues los amigos poseedores de “radio” a quienes nos hemos dirigido aseguran que a esas horas no se oye nada en Granada, exceptuando algo de Sevilla, y aun esto en los días de atmósfera muy limpia. Ya supondrá usted lo que me ha contrariado, siendo grande mi deseo de admirar nuevamente a ustedes.

Respecto a su “presentación” de la Srta. García Toldrá, debo decirle que ignoraba formar parte de ningún jurado de concurso, cosa además para mí

²⁸⁸ Todos los intentos por localizar alguna de estas grabaciones históricas han resultado infructuosos, pues en algunos casos el escaso material existente desapareció tras la contienda civil española, o bien se volvían a reutilizar constantemente las cintas de grabación con otras actividades posteriores, como consecuencia del alto precio de estos materiales de grabación.

²⁸⁹ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 7 de diciembre de 1932. Granada. AMF. SIG 7168-012.

imposible por venirme negando a ello desde hace unos quince años. [...] De otro modo, ya sabe usted lo que una indicación suya significa para mí...[...]²⁹⁰.

A pesar de llevar desde 1916 sin dirigir ópera Lamote no pudo negarse a aceptar la invitación para dirigir Teatro Lírico, propuesta que vino de la mano de su conocido amigo Mestres para la temporada siguiente en el Liceo barcelonés, para ofrecer obras de autores españoles entre las que se encontraban algunas composiciones de Manuel de Falla. En carta fechada en 1933 le consulta algunas dudas relacionadas con determinados «cortes» que aparecen en la partitura de *La Vida Breve*.

[...] Ya vé V. por donde, yo que me había cortado la coleta como Director de ópera, jurando —en 1916— no volver a dirigir Teatro Lírico, viene Mestres con la invitación para que me encargue de las obras de autores españoles en la próxima temporada el Liceo, las de V. a la cabeza. [...]

He recibido la partitura de “la Vida Breve” y encuentro en ella algunos “cortes” que me interesa someterle, con objeto de estar de acuerdo con V.

Supongo que tiene V. a mano la partitura, los detallo a continuación: [...]²⁹¹.

Por una parte, le comunica la noticia de su vuelta a la dirección operística y por otra que la música de Falla tendrá lugar en la programación sinfónica del Liceo. Los cortes a los que Lamote se refería, podrían ser consecuencia de alguna de las muchas interpretaciones que se realizaban de la obra, y que por algunos motivos se incluyeron disecciones de fragmentos que constaban en la partitura, y que ocasionaron no pocas dudas a Joan Lamote. En tal caso prefiere ponerlo en conocimiento del compositor para aclarar los posibles cambios que en la obra se produjeran. Falla no conoce nada de eso, y se muestra sorprendido por la información, y le ruega le amplíe la misma en relación a los mencionados cortes.

[...] En cuanto a los “cortes” que ha hallado usted en la part^a de la “Vida breve” Niza —donde se estrenó— ni en la “Opéra Comique” ni en la “Monnaie” de Bruselas, ni en Madrid (cuando el año 14 la hicieron en la “Zarzuela”) han hecho el menor “corte”. (Cito a usted estas representaciones por ser las que yo

²⁹⁰ Carta de Manuel de Falla a Joan Lamote fechada en Granada el 13 de diciembre de 1932. Granada. AMF. SIG 7168-041.

²⁹¹ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla, fechada en Barcelona el 23 de octubre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-014.

he presenciado). El único necesario (brevísimos como verá) es el indicado por mí en las “notas” que le adjunto, donde también hallará usted otras indicaciones que pueden suplir mi ausencia en los ensayos. Lamento [...] ²⁹².

Suponemos que Lamote se limitó a respetar las apreciaciones del maestro según las notas que le envió, para el resto de interpretaciones y que recoge la correspondencia:

[...] Gracias mil por sus cariñosas frases. Quedo bien impuesto de sus preciosas indicaciones, y para que no tenga V. intranquilidad respecto de sus notas, se lo devuelvo acompañado de dos copias.

Voy a estudiar detenidamente su idea de un corte en la 2ª danza y en carta que seguirá le comunicaré mis impresiones, para obrar de acuerdo con V. [...] ²⁹³.

Lamote se apresura a tranquilizar al maestro por los cortes comentados y le asegura una interpretación lo más pura posible de la obra.

La correspondencia entre ellos continúa con cierta periodicidad, pero lo que a nosotros nos interesa lo encontramos en 1935, mediante una tarjeta postal que Lamote le remite ensalzando la popularidad que habían alcanzado los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona.

²⁹² Carta de Manuel de Falla a Joan Lamote fechada en Granada el 30 de octubre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-043.

²⁹³ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada en Barcelona en 6 de noviembre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-015.



Ilustración 205. Postal de la Banda Municipal de Barcelona en el Palacio de Bellas Artes²⁹⁴

Popularidad que alcanzan las continuas interpretaciones de la música de Falla, y que en el reverso de esta tarjeta postal le transcribe con desmedida efusividad.

Las siguientes cartas no nos proporcionan demasiada información, porque se refieren a la *Sociedad Internacional para la Música Contemporánea*, y para el XIV *Festival de la S. I. M. C.* celebrado en Barcelona en abril de 1936, aunque de forma indirecta en una de esas cartas, concretamente la fechada el 26 de marzo de 1936, en la P.D dice: «El domingo próximo, día 29, daremos sus “Noches”; al piano, una discípula de Marshall, muy interesante: la Srta. Hilda Andino Marín²⁹⁵».

Precisamente, y dentro del Festival y Congreso antes aludido, a pesar de haber dejado muy buena impresión tanto de organizadores, aficionados y participantes en general, Lamote siempre que tenía oportunidad intentaba ubicar en lugar preeminente a la Banda Municipal, u *Orquesta Municipal de Instrumentos de Viento* como le gustaba llamarla, y así lo hizo como apunte inaugural del Festival.

[...] “Consumatum est”.- El Festival y el Congreso que tanto nos han dado que hacer, son ya del dominio de la historia y creo que ésta habrá de hacernos

²⁹⁴ Tarjeta postal enviada por Joan Lamote a Manuel de Falla, fechada en Barcelona el 22 de enero de 1935. Granada. AMF. SIG 7168-017.

²⁹⁵ Postdata de la carta enviada por Lamote a Falla, fechada en Barcelona el 26 de marzo de 1936. Granada. AMF. SIG 7168-020.

justicia, reconociendo que “hemos quedado bien”. Al decir “hemos” quiero significar que “España” ha quedado bien. [...]

Me complazco en enviarle, [...] el libro resumen del Festival, acompañado de un ejemplar del programa del concierto inaugural del mismo Festival, encomendado a la Banda Municipal y también del que dimos el domingo último, en el cual figura “El amor brujo” [...] ²⁹⁶.

Reiteramos el interés destacado que siempre tuvo Manuel de Falla por Lamote respecto a la Banda Municipal, y aunque no disponemos del pliego al que hace referencia en la carta, sabemos que *El Amor Brujo* lo interpretaron el domingo anterior dentro del programa del concierto dominical.

Este festival de la S.I.M.C. y el Congreso de Musicología de Barcelona, fue otro acontecimiento de especial relevancia en la que la figura de Falla, por un lado, y la presencia de la BMB por otro dieron buena muestra de calidad y prestigio. La Banda Municipal cumplió con un programa específico para banda alejado de las transcripciones y Falla participó como eminente compositor.

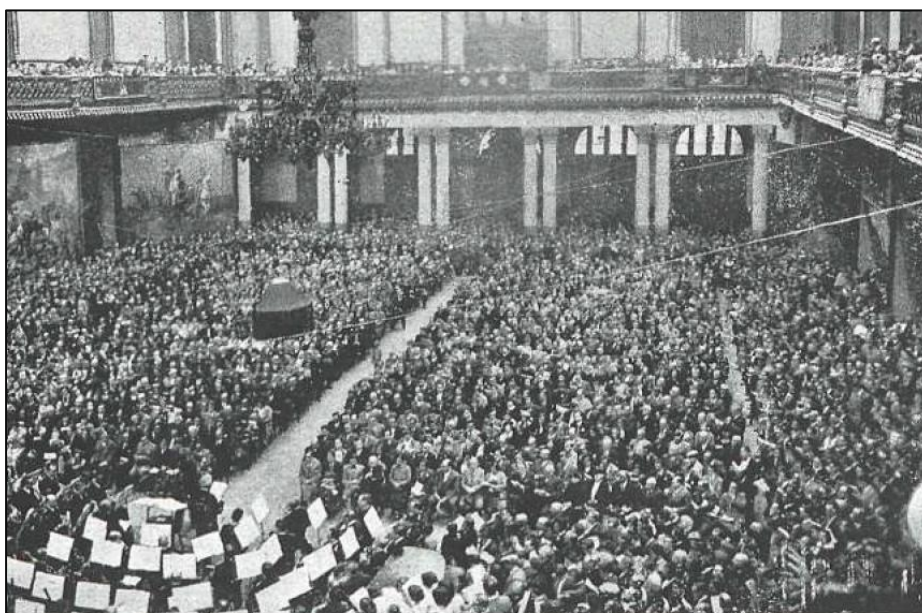


Ilustración 206. Visión de la BMB en el concierto celebrado en el CIMC de Barcelona en 1936 ²⁹⁷

²⁹⁶ Carta de Joan Lamote enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona en 12 de mayo de 1936. Granada. AMF. SIG 7168-021.

²⁹⁷ Fotografía publicada en *Mi Revista*. Barcelona. 15 de diciembre de 1936. Pág. 18-21.

3.3. Las transcripciones de Joan Lamote para la BMB

Fue el más prolijo transcriptor de la obra de Manuel de Falla, de los tres representantes que forman parte de nuestro estudio. Lamote, amigo personal del maestro, fue consciente de la importancia que su obra estaba tomando en el panorama musical internacional. El sinfonismo europeo se imponía con la entrada de grandes orquestaciones de afamados compositores en las programaciones de las principales formaciones bandísticas españolas, con lo que, la aparente desventaja en la escasez de creadores patrios quedaba equilibrada por la calidad reconocida de Manuel de Falla.

Las transcripciones que el maestro Lamote realizó de las obras de Falla son las siguientes:

- *El Amor Brujo (1926)*
- *Noches en los Jardines de España (1927)*
- *Nana y Jota (Instrumentación: Siete Canciones Populares Españolas) (1927)*
- *El Sombrero de Tres Picos (1937)*

De todas ellas, las más llamativas son sin duda las dos piezas escritas para piano, que Lamote orquestó —instrumentó— sin referencia alguna de la orquestación original, puesto que carece de ella²⁹⁸.

La primera transcripción de la música de Falla para la Banda Municipal, fue *El Amor Brujo*, que según consta en la partitura, fue terminada de transcribir en agosto de 1926. Después le sigue en ese orden mencionado, *Noches en los jardines de España*, fechada en julio de 1927 —justo antes de la gira europea— *Nana y Jota* de las *Siete Canciones Populares Españolas*, y la última de las transcripciones realizada en septiembre de 1937 en plena contienda civil, que fue *El Sombrero de Tres Picos*.

²⁹⁸ Hemos comprobado en el Archivo Manuel de Falla de Granada, que la primera orquestación de las *Siete Canciones Populares Españolas* data de 1938, realizadas por Ernesto Halffter y la segunda corresponde a Luciano Berio y fueron editadas en 1980.

3.3.1. *El Amor Brujo* (1926)

El Amor Brujo de Falla se terminó de transcribir —según se desprende de la fecha manuscrita al final de la partitura— en agosto de 1926, y se estrenó en audición pública el día 26 de junio de 1927 en el teatro Coliseum organizado por la Asociación Obrera de Conciertos. A este acto fue invitado Manuel de Falla por Joan Lamote, aunque debido a las diversas ocupaciones que padecía el maestro, no pudo acudir.

La pieza fue transcrita para ser interpretada en la «tourné» que realizó la Banda Municipal de Barcelona por Europa, como representación de España en la Exposición Internacional de Música que se celebró en Frankfurt entre agosto y septiembre de ese mismo año.

La transcripción de esta obra no mantiene la separación entre danzas lo mismo que hizo Manuel de Falla, Lamote sigue una relación numérica sin indicación expresa de los títulos de las danzas ni tan siquiera al comienzo, danzas que coinciden hasta la *Canción del Amor Dolido*. A partir de aquí Falla indica las señales de ensayo con letras y números, mientras que Lamote continua con la relación numérica establecida desde el comienzo.



Ilustración 207. Portada de la transcripción de *El Amor Brujo*²⁹⁹

La plantilla original decidida por Falla comenzando por el orden de la partitura desde arriba queda como sigue: flauta, pícolo, oboe, clarinetes en La, fagot, trompas, trompetas en Si b, timbales, piano y cuerda.

²⁹⁹ Portada de la transcripción de *El Amor Brujo* de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

Tabla 13. Relación de instrumentos que figuran en la partitura de Lamote

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para <i>El Amor Brujo</i> 1926
Flautín
Flautas
Oboes
Tiple: en Fa
Tenora: en Si
Fagotes
Sarrusofón contrabajo en Si b
Requinto en La b
Requinto en Mi b
Clarinete solo
Clarinetes I
Clarinetes II
Clarinetes contralto Mi b
Clarinetes bajos Si b
Saxofón soprano Si b
Saxofones altos Mi b
Saxofones tenores Si b
Saxofones barítonos Mi b
Saxofón bajo Si b
Trompas Fa (4)
Trompetas Do
Trompetas Fa
Trombones
Bugle soprano Mi b
Bugles contraltos Si b
Bugles tenores Mi b
Bugles barítonos Si b
Bugles bajos Si b
Bugles contrabajos Mi b
Bugles contrabajos Si b
Contrabajos de cuerda
Timbales
Batería
Percusión

La tiple (tible en catalán) y la tenora, son dos instrumentos de viento de doble lengüeta propios del folklore catalán pertenecientes a la familia de las chirimías.

La tonalidad de la obra original no sufre modificación en la transcripción de la banda, y Lamote la mantiene a pesar de que los instrumentos transpositores salgan con armaduras recargadas de alteraciones. Lamote escribe las armaduras a los instrumentos transpositores, mientras que Falla no las escribe ni a clarinetes en La, ni a trompetas en Si b.

El maestro firmó la transcripción en Sant Juliá de Vilatorca en 1926.

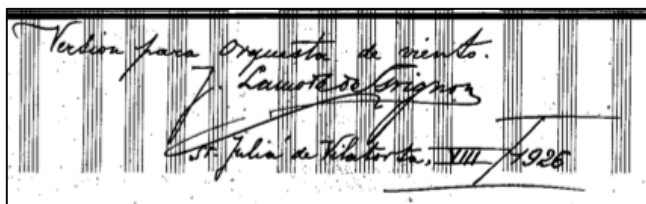


Ilustración 208. Autógrafo de Joan Lamote de Grignon³⁰⁰

3.3.1.1. Partes de transcripción: *Introducción y escena.*

Donde más claramente podemos apreciar los criterios seguidos en la transcripción, es en aquellos ámbitos de linealidad musical, en los que las partes *cantábiles* emergen tomando protagonismo musical.



Ilustración 209. Tema expuesto por flauta y piccolo

Esta línea melódica característica del tema escrito por Falla a las flautas, oboe, trompetas y piano, es escrupulosamente transferida a los mismos ejecutantes de la banda con la duplicación de los requintos, sin variar nada hasta el final de esta introducción, (compases del 1-20).

Solo apreciamos aumento dinámico por la inclusión de los requintos en La b y en Mi b, que realizan la parte eliminada de la voz del piano que como tal desaparece de la escena.

Al inicio, las líneas de violonchelos y contrabajos son transcritas a los saxofones barítonos y bajos, a los bugles bajos en Si b, contrabajos en Mi b y Si b, y contrabajos de cuerda.

³⁰⁰ Firma manuscrita de la transcripción de *El Amor Brujo* realizada por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.



Ilustración 210. Líneas de chelos y contrabajos

La transcripción realizada a los saxofones barítonos y al saxofón bajo quedaría de la siguiente forma:



Ilustración 211. Parte transcrita a saxofones barítonos (arriba) y saxofón bajo

Aquí observamos que no se produce variación alguna, y la línea se traslada de la misma forma que figura en la partitura original.

Se produce un aumento dinámico al asignar esta línea a más instrumentos al tiempo que evidenciamos la creación-justificación de unos apoyos armónicos en la tercera parte del compás, que no aparecen en la partitura original. Los clarinetes de la orquesta y los violines primeros y segundos reciben la transcripción en los clarinetes y saxofones de la banda. Los fagotes y las trompas no experimentan cambios en sus asignaciones correspondientes. Estos apoyos que comentamos se aprecian más adelante en un ejemplo extraído de la parte específica de bugles.

Aunque el sarrusofón podría haber realizado la duplicación de la voz desempeñada por chelos y contrabajos, se le asigna un motivo rítmico-armónico más sencillo entresacado del fagot, probablemente para facilitar su interpretación.



Ilustración 212. Parte original del fagot

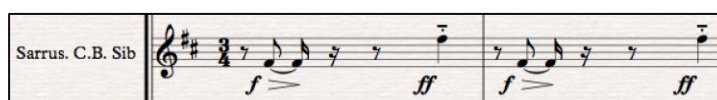


Ilustración 213. Fórmula simplificada de chelos y contrabajos

Los bugles también llevan escrita la función armónica de refuerzo en la tercera parte del compás, que como decimos no figura en la partitura original, consecuencia muy posiblemente de la necesidad de asegurar la sonoridad en espacios abiertos.

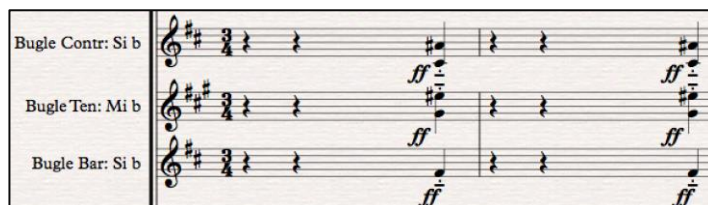


Ilustración 214. Apoyos rítmico-armónicos de bugles en los primeros compases

La sonoridad de la banda experimenta un aumento considerable por duplicación de voces. La parte *cantabile* es similar a la original por la intervención de casi los mismos instrumentos (flautas, flautines, oboes, requintos y trompetas), mientras el resto de partes rítmico-armónicas experimentan una aparente desproporción dinámica por el añadido de nuevos instrumentos que duplican las voces, y por las características sonoras de éstos (bugles graves, saxofones, y clarinetes).

En la Cueva

La trompeta con sordina emula su parte en la transcripción sin adicciones de ningún tipo, del mismo modo que lo hace en la parte original.



Ilustración 215. Melodía de trompeta con sordina. (Clave de Sol)

De la misma manera, el solo de oboe permanece inalterable en la transcripción, pensamos que por la importancia tímbrica de la intervención.



Ilustración 216. Solo característico de oboe. (Clave de Sol)

Es lógico pensar que en la transcripción no habría mejor destinatario para los anteriores solos que la trompeta y el oboe; por ese motivo, Lamote no añade a ningún instrumento más.

En el ejemplo siguiente, las voces destinadas a las trompas se mantienen sin cambios y son transcritas a las trompas en la transcripción, y además son duplicadas por los bugles contrabajos en Mi b y en Si b y por el sarrusofón, con el consiguiente aumento de la sonoridad.



Ilustración 217. Parte de trompa segundas

La misma línea melódica, pero con notas tremoladas que realizan los chelos y contrabajos con la indicación *Trem sul tasto* (tremolando sobre la trastera o diapason) con dinámica en pianísimo, es escrita a los clarinetes contraltos y bajos, a los saxofones barítonos y a los contrabajos de cuerda. Toda la sección se transcribe a los vientos con la ejecución tremolada de las notas del mismo modo que en la cuerda, pero duplicando además los bugles contrabajos (tubas), y el sarrusofón contrabajo, pero sin tremolar³⁰¹, lo que nos da una idea del volumen sonoro que tendría esa función en la banda.



Ilustración 218. Partes de chelos y contrabajos tremoladas

Todas las funciones de trompa en los primeros compases, Lamote la transcribe a la trompa de la banda, si bien doblada con otra trompa, pero sin perder el colorido original, del mismo modo que el fagot, que aparece en el quinto compás también lo lleva escrito al fagot en la transcripción, incluso el clarinete con esa especie de acento³⁰² en registro grave escrito por Falla en el noveno compás, es cuidadosamente trasladado al mismo instrumento en la plantilla de la Banda Municipal. Todas estas entradas tan peculiares en las que el instrumento interviniente absorbe el protagonismo tímbrico, invitan al transcriptor a recurrir al mismo protagonista siempre que sus posibilidades

³⁰¹ El hecho de evitar que las tubas y el sarrusofón realicen los trémolos se utiliza con la intención de potenciar la melodía extraída de los trémolos, intentando sacar a estos instrumentos el mejor partido posible, toda vez que, si hubieran tremolado, habría oscurecido el resultado sonoro debido a las características propias de estos instrumentos graves.

³⁰² Nos referimos al énfasis que se produce en la entrada del clarinete como consecuencia del mordente.

organológicas se lo permitan. En el caso siguiente (siete compases antes del número dos de ensayo), tal y como venimos comentando, la entrada de la trompa se mantiene sin cambios en la transcripción, influyendo además las connotaciones propias del instrumento, por la indicación de Falla de hacerla con sonidos tapados.



Ilustración 219. Voz de trompas. (Clave de Sol)

Cuando se añaden las violas en el compás nueve, lo hacen los clarinetes segundos en la banda.

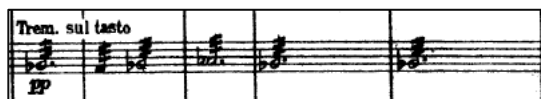


Ilustración 220. Entrada de las violas en el noveno compás. (Clave de Do en 3ª)

Dos compases antes del número dos en la partitura original se incorporan los violines segundos, pero en la transcripción lo hacen los saxofones sopranos, altos y tenores, y al séptimo compás después del número dos, se incorporan los violines primeros, que se traduce en los clarinetes primeros y solos en la transcripción.

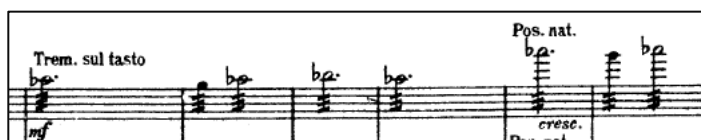


Ilustración 221. Entrada de violines primeros en el compás séptimo del número dos

Durante esta misma progresión ascendente, Lamote implica a los clarinetes en Si b, pero como consecuencia de que el registro sonoro continúa ascendiendo y se escapa del registro de éstos, recurre al auxilio de los requintos que a modo de apoyo sufragan el recorrido extremo de los clarinetes en Si b.

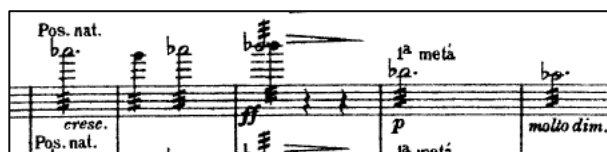


Ilustración 222. Parte aguda de los violines primeros

La manera en que Lamote resuelve este complicado pasaje, es poniendo en funcionamiento además de los comentados requintos, a las flautas que colorean ese momento culminante.

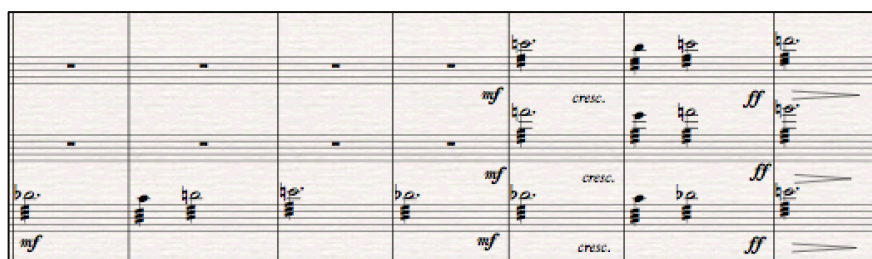


Ilustración 223. Partes de requintos La b (arriba), requintos Mi b y clarinetes solos, todos en clave de Sol

Dada la imposibilidad de colocar a los clarinetes en Si b en esas tesituras tan agudas, (a partir del quinto compás del ejemplo anterior) porque supondría superar el límite de lo considerado «idóneo», Lamote introduce a los requintos en La b y Mi b que, dicho sea de paso, también llega a obligar excesivamente (pentagrama central), al situarle un Sol 7 con cuatro líneas adicionales por encima del pentagrama.

Cinco compases antes del número tres de ensayo, la voz original del clarinete que dobla al fagot, se transcribe aquí en octavas a los bugles bajos en Si b, y al fagot en idéntica manera. La excepción está en que la voz del clarinete queda difuminada entre todos los instrumentos y no la lleva escrita en la transcripción.

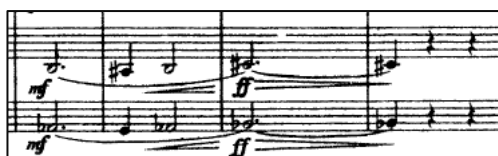


Ilustración 224. Líneas de clarinete (arriba) y fagot en clave de Fa

Los arpeggios del piano en el tercer compás de ese mismo número, —como tal articulación— no son propios de los instrumentos de viento al ser monofónicos y la solución más aproximada para solventar ese efecto, lo es en un arpeggio en forma de mordentes escrito en este caso al saxofón soprano doblada por la flauta.

Original de Falla ³⁰³	Transcripción de Lamote
<p>A musical score for piano showing a single arpeggiated chord in the third measure of a phrase. The key signature has one flat (B-flat).</p>	<p>A musical score for saxophone and flute showing the transcription of the piano arpeggio as a mordente (trill) in the third measure of a phrase. The key signature has one flat (B-flat).</p>

³⁰³ Arpeggio del piano (clave de Sol) transcrito en el saxofón soprano. (Clave de Sol)

La realización de los trémolos de una misma nota (*détaché* en la cuerda), añade una dificultad en la interpretación de los instrumentos de viento, que acrecienta una ligera distorsión tímbrica al tenerse que ejecutar mediante la intervención de la garganta o la mediación de la lengua. Pierde por tanto parte de su naturaleza original, pero garantiza la atmósfera creada por Falla en todo este número en la transcripción de la banda.

Canción del Amor Dolido

La sustitución de la melodía de la cantora adquiere un protagonismo especial, pues requiere una personalidad sonora destacable que debe acometer la responsabilidad de prevalecer sobre el resto de la orquestación con un colorido tímbrico peculiar. El destinatario de esta responsabilidad es el saxofón soprano doblado por la trompeta en Fa³⁰⁴. Los dibujos melódicos en figuras de tresillos del oboe original, en la transcripción son realizados por el mismo oboe doblado siempre por el fagot.

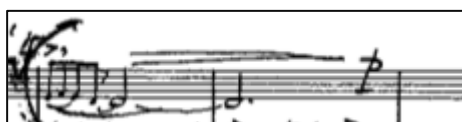


Ilustración 225. Entrada de la voz escrita al saxo soprano



Ilustración 226. Parte de oboe solo

A partir del quinto compás de la letra «B» de ensayo (número seis en la transcripción), la melodía sufre una intensificación por adición de instrumentos ampliando octavas, de manera que a la voz de saxo soprano como destinatario de la voz cantante, se le añaden un clarinete solista en octava alta en el cuarto compás, y además se incorpora como refuerzo el corno inglés durante varios compases, a partir del compás séptimo.

En el cuarto compás después de la letra «C» (cuarto compás del siete de ensayo en la transcripción), de nuevo vuelve a producirse otra adición instrumental a la voz

³⁰⁴ En la transcripción aparece una indicación manuscrita en la voz de trompeta en Fa, informando al director de la «no» intervención de este último instrumento. Dado que la anotación no parece haber sido realizada por Lamote por la diferente caligrafía empleada, entendemos que ésta es debida a un criterio interpretativo de otros directores que posteriormente la interpretaron.

cantabile del saxo soprano, pero esta vez la realizan las cuatro flautas y dos oboes, desapareciendo el clarinete solista.



Ilustración 227. Líneas adicionales de flautas (arriba) y oboes. (Clave de Sol)

Las voces de clarinetes las traslada a las trompas tercera y cuarta, y las negras con mordentes arpegiados del piano a los fagotes. A pesar de que el piano es obviado en algunas ejecuciones, otros pasajes son destacados y trasladados a otros instrumentos como los trombones, que no figuran en la orquestación original pero que Lamote les proporciona la función de peso sonoro en los compases cinco y seis, nueve, diez, y así periódicamente cuando lo lleva escrito el piano. Parece que Lamote les asigna a los trombones la función armónica de refuerzo en todos estos pasajes, de manera que su timbre permanece camuflado entre todas las secciones.



Ilustración 228. Voz superior del piano escrita a los fagotes

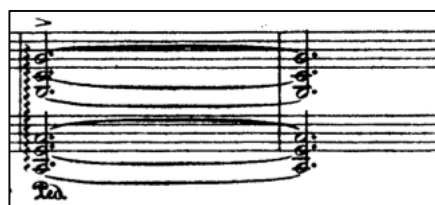


Ilustración 229. Parte de piano escrita a los trombones

La parte añadida a los trombones queda de la siguiente forma:

Original de Falla ³⁰⁵	Transcripción de Lamote ³⁰⁶

³⁰⁵ Acordes del piano.

³⁰⁶ La voz superior está escrita en clave de Do en 4ª línea y la inferior en Fa en 4ª.

Toda la amplia sección de cuerda dividida se transcribe a los bugles, saxofones y clarinetes que van divididos por atriles, mientras que las negras destacadas de las trompas las realizan las trompas primera y segunda en la banda.

En la letra «B» de ensayo, número seis en la transcripción el mismo dibujo que venía realizando el oboe doblado por los fagotes, pasa ahora a las cuatro flautas que duplican al oboe, mientras el fagot comienza a emular los arpeggios de la voz superior del piano.



Ilustración 230. Líneas de flautas y oboes

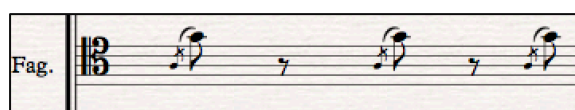


Ilustración 231. Voz de fagot emulando al piano

En el compás cuarto después de la letra «B», Lamote incorpora al clarinete solo doblando la voz de la cantaora, pero una octava por encima a modo de aporte colorístico pues nada de eso sucede en el original.

Original de Falla ³⁰⁷	Transcripción de Lamote

Justo en el arranque anacrúsico de la siguiente semifrase, incorpora al corno inglés como nuevo instrumento en un intento de enfatizar la melodía de la cantaora bajo la indicación de *con angustia*. Los anteriores instrumentos continúan simultaneando la melodía en los mismos términos.

Original de Falla ³⁰⁸	Transcripción de Lamote

Las negras siguientes justo antes de llegar a la danza de *El Aparecido*, escritas a las partes de flautas y a un clarinete por Falla, no se transcriben de la misma forma en la

³⁰⁷ Voz original de la mezzosoprano (ejemplo de la izquierda en clave de Sol), y aportación transcrita al clarinete en la octava alta, también en clave de Sol.

³⁰⁸ Melodía de la cantaora transcrita al corno inglés, ambas en clave de Sol.

banda. De haber sumado otros instrumentos distintos a los oboes, (cuyo sonido se filtra a través de cualquier masa sonora, y las trompas con su característico timbre oscuro), habría dado lugar a la anulación de las flautas. Quedando las flautas, dobladas por oboes y las cuatro trompas, la sonoridad del pasaje queda garantizada.



Ilustración 232. Líneas de flautas

Las diferentes incorporaciones de instrumentos para acompañar la melodía de saxofón soprano y trompeta en Fa, aportan cambios de color que emulan en parte las características que desempeña la cantaora, pues ella puede vocalizar y gesticular durante la interpretación, mientras que los instrumentos tienen algo más limitada esta capacidad, que se mitiga con la adición o sustracción de algunos instrumentos acompañantes. También se equilibra mejor el conjunto con la incorporación de mayor número de ejecutantes en las partes melódicas, debido a que el grueso sonoro de la banda está dedicado a funciones armónicas o rítmicas.

El Aparecido

La melodía más significativa de este número está asignada a la trompeta con sordina en la partitura original, que encuentra su misma imagen en la transcripción.

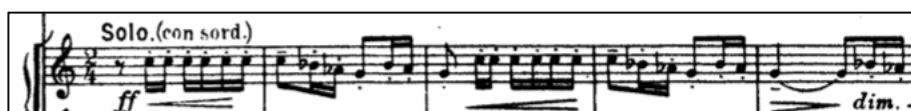


Ilustración 233. Melodía para trompeta con sordina

Las corcheas escritas para la mano derecha del piano por Falla, son transcritas a las cuatro flautas, dobladas por los dos fagotes en los primeros ocho compases.

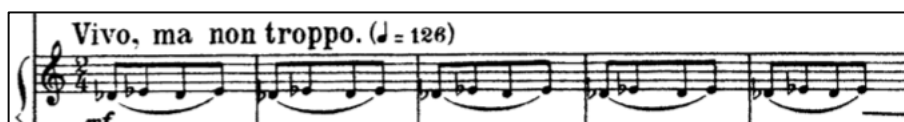


Ilustración 234. Voz superior del piano

El trino de clarinete y violas lo llevan los saxofones sopranos, altos y tenores, y además el clarinete contralto. Todo el acompañamiento en corcheas a tiempo de los chelos, lo interpretan los bugles barítonos en Si b y bajos también en Si b junto a los saxos barítonos y los clarinetes bajos, y las corcheas a contratiempo quedan repartidas entre los clarinetes. Hay un añadido que duplica e intensifica las corcheas a contratiempo y que no figura en la plantilla original, es el xilófono.



Ilustración 235. Parte añadida del xilófono

Los cinco compases que siguen al número cinco de ensayo (número once en la transcripción), están repletos de efectos instrumentales en los cuales el piano ejerce un papel decisivo por la facilidad para realizar *glissandi*. Esta carencia, activa el ingenio del transcriptor para lograr el mismo efecto con los medios disponibles. Empezando por las flautas, realizan unas escalas que no responden a lo escrito en la parte original, siguiendo con los requintos que favorecen una ensambladura apropiada



Ilustración 236. Partes de flautín y flautas



Ilustración 237. Partes de requintos en La b y Mi b

En el segundo compás donde comienza el *glissando* ascendente solo por el piano, Lamote tiene que encontrar sustitutos que realicen esta parte para no quedar en silencio, y lo hace dividiendo el grupo de clarinetes y reduciendo los *glissandi* hasta enlazar la parte de arriba con los efectos transcritos de los violines, violas y chelos.

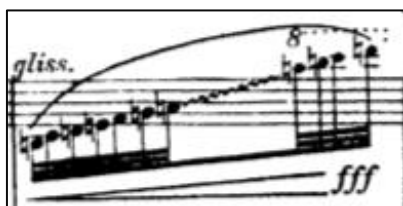


Ilustración 238. *Glissando* del piano

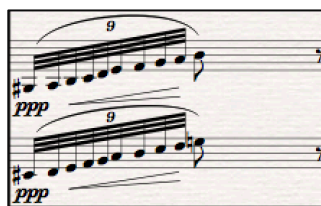


Ilustración 239. Emulación de requinto, clarinete solo y saxo alto³⁰⁹

Los efectos de la cuerda los realizan los clarinetes primeros, segundos y contraltos, y saxofones tenores.

También apreciamos otra creación *ex profeso* para las partes de clarinetes contraltos y bajos, en la que además se aprecia una nota falsa que suponemos debió ser corregida en los ensayos.



Ilustración 240. Clarinetes contraltos y bajos³¹⁰

Lo que realmente se pretende es producir una sensación sonora similar a la creada por el piano. Los colores o los timbres no se cuantifican de la misma forma que en un pasaje de *tempo* lento, en el que se pueden apreciar con claridad las aportaciones tímbricas, aquí es el efecto lo que importa, por eso y debido a la facilidad de ejecución y por registro se lo asigna a los clarinetes.

Danza del Terror

En esta danza aparece el título como tal en la parte superior de la transcripción, es el primero que ha aparecido hasta ahora, aunque a partir de este momento Lamote los suele indicar expresamente en la partitura.

³⁰⁹ Este último no figura en el ejemplo, pero se indica para conocer que también participa en esta duplicación.

³¹⁰ La nota de color azul debe ser «Sol #» y no becuadro como aparece en la partitura.

Danza del Terror

Ilustración 241. Título en la partitura transcrita³¹¹

Dado que esta danza es de mayor contenido, vamos a dividirla en secciones para aclarar mejor su organización interna. Desde el número seis de ensayo hasta el ocho — doce al catorce en la transcripción—.

Las partes melódicas de trompeta con sordina y las respuestas del oboe permanecen invariables en la transcripción.

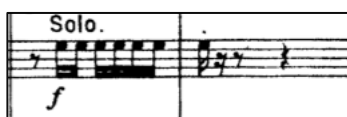


Ilustración 242. Parte melódica de trompeta con sordina. (Clave de Sol)

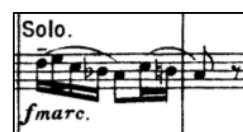


Ilustración 243. Parte melódica a modo de respuesta del oboe. (Clave de Sol)

En el quinto compás después del número siete donde se incorpora la flauta ayudada por el piano, la transcripción experimenta un ligero cambio, pues aunque la flauta sigue como tal, el piano es emulado por el saxofón soprano.


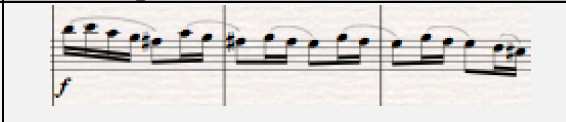
Original de Falla	Transcripción de Lamote ³¹²
<p>Musical notation for the original score by Falla. It shows two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is marked 'f'. It consists of a series of eighth notes followed by a quarter note and a half note.</p>	<p>Musical notation for the transcription by Lamote. It shows two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is marked 'f'. It consists of a series of eighth notes followed by a quarter note and a half note.</p>

Tras la entrada de la flauta en la obra original, se incorpora el clarinete para finalizar la frase musical, y en la transcripción de Lamote lo mantiene en el clarinete solista de la banda.

Tres compases antes del número ocho de ensayo (catorce en la transcripción), el clarinete aparece reforzando la melodía del oboe, manteniéndose del mismo modo en la transcripción.

³¹¹ Transcripción de *El Amor Brujo* de Joan Lamote para la BMB. Título de la danza. Archivo BMB.

³¹² Parte transcrita al saxofón soprano. (Clave de Sol).

Original de Falla ³¹³	Transcripción de Lamote
	

La diferencia estriba en que Lamote además del clarinete sobre el oboe, también introduce el saxofón soprano, y la parte del piano se la escribe a los saxofones con algunas modificaciones de articulación que no afectan en exceso al resultado de la interpretación.

Desde el número ocho hasta el once (catorce al diecisiete en la partitura transcrita), observamos que las líneas de flautas continúan invariables en la transcripción de banda, y la voz de violines primeros (que es casi idéntica a la flauta), es asignada al clarinete solo, pero cuatro compases antes del número nueve (quince) este mismo dibujo de violines primeros modula a una región sonora demasiado aguda para el clarinete, y en este caso, Lamote sustituye el clarinete en Si b, por los requintos en La b y Mi b cuyas posibilidades sonoras resultan mucho más adecuadas para este registro.

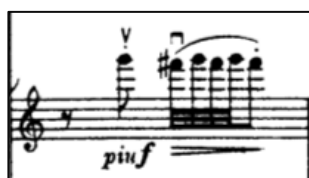


Ilustración 244. Línea de violines primeros



Ilustración 245. Traducción en requintos en La b y Mi b

La alternancia entre los requintos y el clarinete en Si b se produce en función del registro en que se encuentre el motivo, de manera que al llegar al número nueve desaparecen los requintos y vuelve a retomar el tema el clarinete solista para, volver a retomarlos en el quinto compás.

En el número diez, la ligera variación temática de la trompeta con sordina acompañada en la respuesta por flautas y oboe, no sufre tampoco modificación en la transcripción.

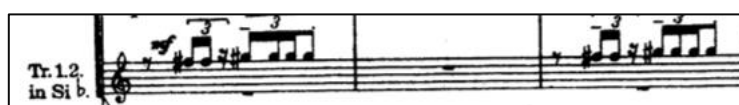


Ilustración 246. Motivo expuesto por la trompeta

³¹³ Línea original del clarinete transcrito también al clarinete de la banda.

Desde el número once los pequeños elementos motivicos se suceden de la forma comentada anteriormente, en el que las flautas se asignan al mismo instrumento, y los violines primeros —dependiendo del registro— tienen presencia en los requintos o en los clarinetes solistas. En el compás anterior al número doce (dieciocho) y siguientes, los clarinetes solistas de la banda sustituyen a los violines primeros en el siguiente motivo de la obra original:

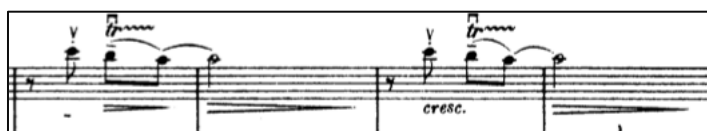


Ilustración 247. Motivo de violines primeros. (Clave de Sol)

Cuando se incorporan los violines segundos, tres compases antes del número trece, también los hacen los clarinetes primeros y segundos en la transcripción.

En el número trece (diecinueve en la transcripción), los clarinetes en Falla realizan la siguiente fórmula temática a modo de puente:



Ilustración 248. Parte de clarinetes alternados. (Clave de Sol)

Lamote va alternando los clarinetes del mismo modo que lo hace Falla, pero este también activa a las violas para doblar a los clarinetes, sin embargo, esta traslación no se produce en la partitura de banda, que podría haber sido escrita a los saxofones altos, o tenores en sustitución de ellas. En el quinto compás incluso, se incorporan los violines segundos realizando el mismo diseño, pero tampoco son transcritos. En realidad, Lamote podría haber traducido directamente del mismo modo que Falla, es decir, podría haber alternado e incorporado a saxos por violas, o clarinetes segundos por violines segundos, pero en realidad la línea melódica no deja de oírse por esta circunstancia, y dado lo breve del pasaje lo deja a merced de todos los clarinetes segundos en Si b.

En el número catorce (veinte en la transcripción), la alternancia motivica entre flautas, oboes, clarinetes, fagotes y trompetas, tiene una adaptación muy similar en la partitura de banda, en la que solo hemos de notar la incorporación de los requintos en los compases pares.

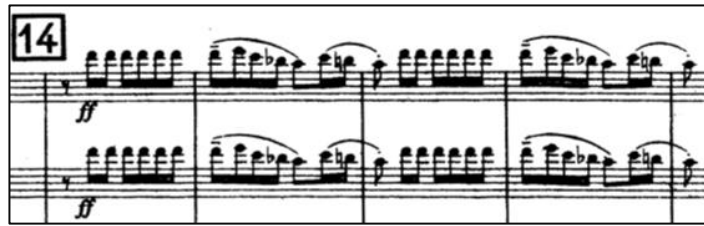


Ilustración 249. Voces de flautas. (Clave de Sol)

La adición de los requintos se produce como decimos, en los compases dos y cuatro de la anterior melodía, justo cuando lo hacen el oboe, el clarinete y el fagot en la orquestación de Falla.



Ilustración 250. Voces de requinto en La b y Mi b. (Clave de Sol)

Esta suma o duplicación es coincidente con oboes, fagotes en la partitura de banda.

El dibujo simplificado a modo de acortamiento motivico que ejecuta el piano en figuras de corcheas después del número catorce, Lamote lo escribe a los saxofones sopranos, a la trompeta tercera y de nuevo al xilófono.

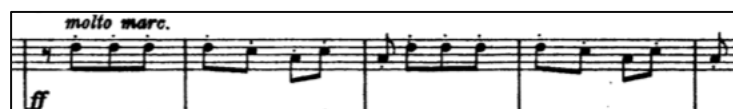


Ilustración 251. Parte del piano. (Clave de Sol)

En el quinto compás después del número quince (veintiuno en la transcripción), el clarinete en la partitura de Falla realiza el tema ligeramente modificado con mordentes añadidos, que Lamote escribe a los saxofones sopranos. Y por fin antes de resolver los trinos de violines al llegar al número dieciséis (veintidós), Lamote se lo escribe a los clarinetes solistas y primeros.

En el número dieciséis (veintidós en la transcripción), el protagonismo melódico lo toman los violines primeros y segundos con el característico tema en *forte* al que más tarde se incorporan las violas.



Ilustración 252. Tema expuesto por violines 1os y 2os. (Clave de Sol)

Y en la banda, esas funciones las toman los clarinetes solistas y primeros, los clarinetes contraltos y los bajos. También duplican los bugles contralto en Si b y el bajo en Si b.

En el número diecisiete (veintitrés en la transcripción), Falla introduce el tema aludido a los clarinetes, mientras que Lamote lo relaciona con los clarinetes segundos en la banda, y con los saxofones altos.

En el dieciocho (veinticuatro), Falla deja a flauta con flautín, y trompetas alternadas como únicos portadores del tema, mientras en la partitura de banda, esas mismas funciones se mantienen igual, pero añadiendo los requintos. En el quinto compás de este número, Lamote modifica totalmente las asignaciones instrumentales y a la parte del piano dividido entre flautas, oboes, requintos en La b y Mi b, saxofones sopranos, implica también a las trompetas y como refuerzo añade a los trombones.



Ilustración 253. Tema expuesto por el piano. (Clave de Sol arriba y Fa abajo)



Ilustración 254. Transcripción a flautas y oboes. (Todos en clave de Sol)

Las líneas de violines primeros y segundos son traducidas directamente en los clarinetes solistas y primeros.

Llegando al compás anterior al número veinte (veintiséis), los violines junto con la flauta, interpretan la ligera variación motívica que Lamote asigna a las mismas flautas, dobladas por los requintos, clarinetes solistas, primeros y segundos.



Ilustración 255. Modificación motivica de la flauta

En el segundo compás se produce un despliegue más amplio de instrumentos, que Falla precisa en clarinetes, fagot y toda la cuerda al completo. Lamote en esos compases de semicorcheas descendentes, activa a todos los clarinetes exceptuando a los requintos, a todos los saxofones y a los bugles bajo en Si b, contrabajo en Mi b, contrabajo en Si b, y contrabajos de cuerda.

Desde el número seis hasta el ocho (del doce al catorce en la transcripción), la base armónico-rítmica está sostenida por las trompas, el piano, timbales y cuerda grave. Se incorporan clarinete segundo y fagot en el quinto compás hasta el noveno, y después hacen lo propio en el número siete, es decir, que van añadiendo color y dinámica alternativamente; las trompas callan justo en la entrada es éstos y en la cuerda grave, el efecto es de *pizzicato*. En la transcripción, la dinámica y la masa sonora experimentan un aumento considerable, pues la cuerda de clarinetes se activa junto con la casi totalidad de los saxofones.



Ilustración 256. Tutti de clarinetes excepto requintos³¹⁴



Ilustración 257. Partes de Saxos tenores, barítonos y bajos. (Todos en clave de Sol)

Hay que añadir a algunos bugles que refuerzan estas funciones, como son: bugles barítonos Si b, contrabajos en Mi b y Si b, y contrabajos de cuerda. También hay que adicionar al sarrusofón que dobla a los contrabajos de la orquesta, y los fagotes que hacen partes idénticas a la parte original.

³¹⁴ Por orden descendente: clarinetes solos, primeros, segundos y contraltos en clave de Sol, y por último los bajos en clave de Fa.

Justo en el número ocho, el piano adopta una función rítmica importante junto a los clarinetes, que no pasa desapercibida en la transcripción.



Ilustración 258. Parte de piano en el número ocho

Este dibujo de semicorcheas se representa mediante la alternancia de saxofones tenores y altos ayudados por clarinetes segundos y contraltos, y la función que Falla escribe también a los clarinetes primero y segundo alternos, se traslada a los clarinetes segundos de la banda.

En el número diez (dieciséis), los clarinetes, en Falla —entre ellos— ejecutan dos líneas diferentes que, Lamote conduce también a los clarinetes segundos en *divisi* (primer y segundo), en total para las dos líneas.

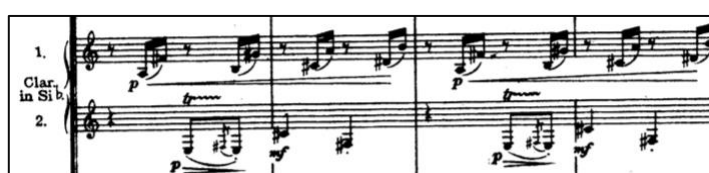


Ilustración 259. Voces de clarinetes

Lamote tiene que modificar el número de atriles en los clarinetes para afrontar toda la parte encomendada de las violas, así en la partitura aparece una indicación relativa a la distribución por pupitres.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³¹⁵
<p>Violo.</p> <p>The image shows a musical score for Viola. The staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a melodic line with eighth notes and beams. The dynamic marking 'p sul pont.' is written below the first few notes, and 'cresc.' is written below the last few notes.</p>	<p>(4) 3 y 4 pup: De II clar: unis los</p> <p>The image shows a musical score for Clarinet. The staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a rhythmic pattern with eighth notes and beams. The dynamic marking 'p' is written below the first few notes. The text '(4) 3 y 4 pup: De II clar: unis los' is written above the staff.</p>

³¹⁵ Parte escrita por Lamote en el pentagrama de los clarinetes primeros, con la indicación entre paréntesis de cuatro clarinetes, pero además tres y cuatro pupitres de clarinetes segundos tocan al unísono de los primeros. Actualmente no se designan las posiciones de los instrumentistas por pupitres, sino que se hacen por atriles, que viene a significar lo mismo en ambos casos.

La línea de las violas en semicorcheas la escribe a los clarinetes primeros, aunque realmente Lamote se lo indica al tercer y cuarto atril de clarinetes segundos, si bien están anotados en el pentagrama de los primeros clarinetes. La parte de piano — que en estos compases adopta una función más decorativa con dibujos de octavas en tresillos—, se representa en la transcripción mediante el xilófono.



Ilustración 260. Parte de piano transcrita al xilófono

Lamote no la escribe literalmente, evitando cargar el pasaje con desmedida dificultad interpretativa, y le quita las negras de la mano izquierda en intervalo de quintas.

En el número once (diecisiete en la transcripción), la trompa segunda lleva escrita en la partitura unas blancas para las que no encontramos destinatarios en la partitura de banda. En realidad, son funciones de relleno armónico muy secundarias que pasan desapercibidas a los oídos de cualquier oyente.

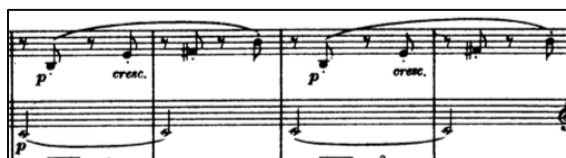


Ilustración 261. Líneas de trompas original. (Clave de Sol arriba y Fa abajo)

Las violas interpretan unas semicorcheas repetidas que Lamote entiende para los clarinetes segundos (cuarto pupitre), clarinetes contraltos, saxos tenores y bugles barítonos en Si b. En el ejemplo siguiente los saxofones tenores se turnan de manera ordenada para realizar esta parte, pero también lo hacen los clarinetes segundos y terceros, y los bugles barítonos en Si b.



Ilustración 262. Parte de violas. (Do en 3ª)



Ilustración 263. Transcripción a saxos tenores. (Clave de Sol)

En el trece de ensayo (diecinueve en la transcripción) la banda se queda tan solo con los clarinetes segundos y las trompas, en un pasaje ligero que no admitía demasiadas combinaciones instrumentales.



Ilustración 264. Clarinetes alternado juego rítmico-armónico. (Clave de Sol)

Pero cuatro compases antes de este número trece, se producen unos *tutti* en la orquesta en negras que nublan en cierto modo las partes melódicas por dinámica y masa sonora. En la transcripción, se verifican esas dinámicas bajo la masa sonora que las interpreta, incluidos los trombones que apoyan las citadas negras, que van desde las dos voces de oboes, fagotes, sarrusofón, clarinetes contraltos y bajos, saxofones altos, tenores, barítonos, bajos, trompetas en Do y en Fa, trombones, *tutti* de bugles excepto el más pequeño de ellos y contrabajos de cuerda con timbales como percusión, frente a flautas y clarinetes solistas, primeros y segundos que son los responsables melódicos.

En el catorce, la parte de las trompas de la partitura original alternan del mismo modo que lo transcribe Lamote a la banda, mientras que los trémolos de una nota de violines primeros y segundos en octava baja, son entendidos de la misma forma en clarinetes solistas y primeros, y saxofones altos y tenores para violines segundos.

Los trémolos referidos no aparecen modificados en absoluto, sino que se mantienen igual que la parte original.



Ilustración 265. Trémolos de una nota en violines



Ilustración 266. Trémolos de una nota en saxos altos y tenores. (Clave de Sol)

La voz grave de segundos violines es la que realizan lo saxofones altos y tenores tal y como comentamos.

En el número dieciséis (veintidós), Lamote vuelve a introducir a los trombones que duplican a fagotes, chelos y contrabajos en el ritmo tan característico que Falla impone en estos pasajes.



Ilustración 267. Parte añadida de trombones. (Ambos en clave de Fa)

Además, la función que realizan los fagotes en la obra de Falla en el número diecisiete, en la transcripción es modificada totalmente, porque los fagotes pasan a realizar la parte de los chelos.



Ilustración 268. Parte original de fagot. (Clave de Fa)



Ilustración 269. Misma parte transcrita en banda

Cuando la base rítmica se acentúa en el número dieciocho de ensayo (veinticuatro en la partitura transcrita) a ritmo de corcheas en la cuerda, Lamote activa a muchos de los instrumentos comenzando por el sarrusofón, y siguiendo por clarinetes contraltos y bajos, saxofones altos, tenores, barítonos y bajos, bugles contraltos en Si b, tenores en Mi b, bajos en Si b, contrabajos en Mi b y Si b, y contrabajos de cuerda. La parte correspondiente al piano en tresillos de semicorcheas, la desarrolla de nuevo el xilófono como venía haciendo con anterioridad.

Llegados al número dieciocho de ensayo (veinticuatro en la transcripción), las flautas y las trompetas (con sordina para la primera y sin ella para la segunda) realizan el siguiente pasaje:



Ilustración 270. Fragmento de flauta arriba y pícoco abajo. (Clave de Sol)

Lamote traslada estas líneas a las flautas y flautines y a las trompetas, dobladas además por los pequeños clarinetes en La b y en Mi b. La voz superior del piano una vez más se la escribe al xilófono en este fragmento.

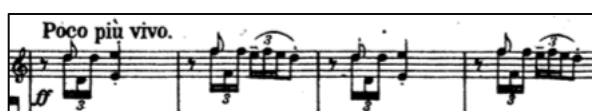


Ilustración 271. Voz superior del piano escrita al xilófono

Al quinto compás de número dieciocho, los trombones aparecen en la transcripción con una función creada para reforzar la línea melódica, que tampoco figura en la parte original.



Ilustración 272. Parte de trombones. (Clave de Fa)

Esta entrada se produce justo del quinto al sexto compás para servir de refuerzo (como decimos), a la línea melódica del piano.

En el mismo punto, la parte de las cuerdas graves en ejecución de dobles corcheas, es trasladada con la misma articulación en la banda a los clarinetes contraltos

y bajos, y saxofones altos, tenores, barítonos y bajos ayudados en algunos momentos por los bugles contraltos en Si b.

En el compás anterior al número veinte de ensayo (veintiséis en la transcripción), en la melodía adornada en forma de tresillos de semicorcheas en los violines y en la flauta de Falla, se transcribe a mucha mayor cantidad de instrumentos en la banda.



Ilustración 273. Línea de flauta

Lamote pone en funcionamiento a todas las flautas, a los requintos en La b y Mi b, a los solos y a los primeros y segundos clarinetes.

En el segundo compás del número veinte (veintiséis), Falla escribe unas escalas descendentes en semicorcheas, pero con diferente articulación dependiendo de si son vientos o cuerdas. Para los vientos les coloca una ligadura de articulación, mientras que a las cuerdas le escribe las escalas en *détaché*. Lamote no atiende esa diferencia sustancial que posibilita en gran medida la facilidad de ejecución en los vientos, y lo refleja sin ligaduras.



Ilustración 274. Clarinetes y fagot en Falla



Ilustración 275. Transcripción a saxos sopranos, altos y tenores. (Clave de Sol)

Realmente no resulta compleja la interpretación de esa escala, pero lo llamativo aquí es la diferente articulación con la que se traslada, es decir, que la parte que les corresponde, es la correspondiente a la cuerda grave que no llevan la ligadura.

Original de Falla ³¹⁶	Transcripción de Lamote

³¹⁶ Enlazando los saxofones tenores con los altos.

Este *glissando* del final está repartido entre varios instrumentos, empezando por saxofones bajos, barítonos, tenores, clarinetes bajos y contraltos para la primera parte. Para la segunda solo deja continuar el efecto a saxofones contraltos y clarinetes segundos; para la primera parte del segundo compás les escribe la escala a clarinetes primeros y solo, y para la definitiva resolución, solo deja a las flautas y al pequeño clarinete en La b.

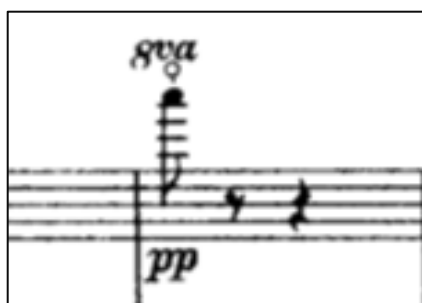


Ilustración 276. Armónico del violín

La última nota de esta danza escrita por Falla al violín primero, es un armónico escrito en la nota La 7 cuyo efecto real es una La 8. La forma de resolver este traslado instrumental por parte de Lamote, es haciendo uso de la lira escribiendo La 5 (aunque suene dos octavas por debajo), como consecuencia de la imposibilidad de obtener el resultado efectivo de ese armónico con el instrumental disponible. También se ayuda con un triángulo pensado en aportar color y efecto.

Hemos comprobado cómo Lamote traslada las articulaciones del mismo modo que lo son en la parte original, sin modificar un ápice el criterio que pudiera facilitar la ejecución de los instrumentistas, aun cuando se trata de efectos propios de la cuerda, sobre todo. Los trémolos de una nota en la cuerda son fáciles de realizar, mientras en los vientos de lengüetas simples y dobles, dificultan en gran parte la ejecución o provocan la modificación gradual del timbre, al poner en funcionamiento la acción de la lengua o la garganta.

El Círculo Mágico

Observamos aquí en la partitura de Lamote una modificación en la sección de los clarinetes, pues como ya comentamos más arriba, la partitura de la Banda Municipal de Barcelona tiene impresos los instrumentos de la plantilla, pero que en este caso y en esta danza, vienen ordenados de la siguiente forma: clarinete requinto en La b, clarinete solo (no aparece el requinto en Mi b), primeros, segundos y otros segundos (no hay

terceros). En el pentagrama del clarinete solo aparece la indicación «clarinetes a solos» en el pentagrama de los primeros aparece la indicación «clarinetes primeros», y en la línea siguiente correspondiente a los segundos aparece la indicación «clar 2os, 1er atril», lo que significa que solo deben tocar dos clarinetes por pentagrama. Al igual que en la danza anterior, Lamote escribe el título de la danza al principio de la partitura:

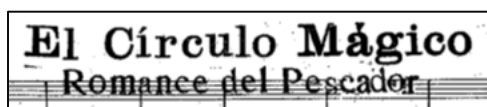


Ilustración 277. Título escrito en la transcripción³¹⁷

La atmósfera taumatúrgica creada por Falla en el comienzo, necesitaba una adecuación de efectivos capaces de transmitir esa idea del compositor en ese preciso instante. Para ello Lamote no utiliza las secciones de la banda al completo, para controlar la dinámica y lograr esa atmósfera. Las trombas con sordina (trompetas con sordina) prosiguen su función al igual que en el original, pero las violas con sordina las transcribe solo a los clarinetes segundos con la indicación de «a la sordina» más como efecto de carácter para intérprete que como recurso musical, pues como es sabido los clarinetes no pueden usar sordina. En el pentagrama superior correspondiente también a los clarinetes segundos, aparecen indicaciones determinantes en la proporción de ejecutantes. Los mordentes que lleva escritos el piano aparecen indicados en la parte del xilófono.

Esta pieza de menor densidad sonora, experimenta una división diferente en los clarinetes que, en los primeros compases, Lamote divide en clarinetes «solos» a dos voces, primeros (a dos voces) y primer atril de clarinetes segundos, para realizar las líneas de violines primeros y segundos. El resto de clarinetes segundos hacen la línea correspondiente a las violas. Las trombas con sordina (trompetas con sordina) en la partitura de Falla se mantienen en la transcripción en las mismas trompetas en la banda, y como una característica genuina de Lamote volvemos a reconocer la voz del piano con mordentes en octavas en el xilófono.

En la anacrusa del cuarto compás anterior al número veintidós (veintiocho en la transcripción) de los chelos, Lamote lo duplica con los clarinetes contraltos, los bajos y además les añade los saxofones tenores.

³¹⁷ Título de la danza de la transcripción de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

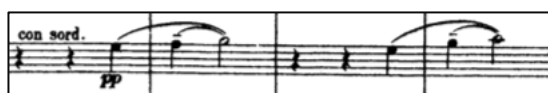


Ilustración 278. Parte de chelos. (Clave de Fa)

En el mismo número veintidós, Falla le escribe a la trompa con sordina una voz secundaria que, Lamote transcribe del mismo modo a la primera trompa con sordina de la banda.



Ilustración 279. Línea secundaria de la trompa primera. (Clave de Sol)

En toda esta pieza, la textura predominante de la cuerda en registro medio y grave se refleja mayoritariamente en la sección de clarinetes de la banda, con algunas aportaciones excepcionales de color y dinámica por los saxofones graves. Por último, las flautas se incorporan en el número veintitrés aportando un toque tímbrico peculiar que Lamote mantiene de la misma forma en la transcripción.

Con la entrada de las flautas Lamote no recarga el momento con más aportaciones instrumentales, y solo deja a las flautas (en mayor número) con las dos líneas en espejo.

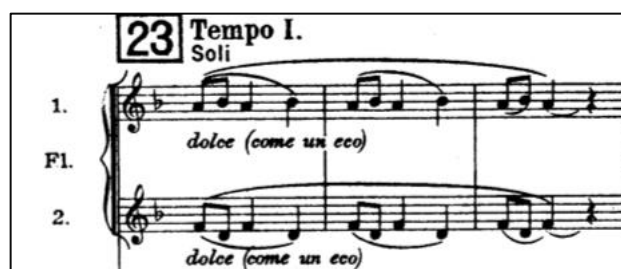


Ilustración 280. Líneas de flautas escritas por Falla

En la introducción de la danza, Falla indica expresamente en las partes de cuerda, *con sordina* e incluso también *misterioso*. Estas indicaciones relativas al timbre pero que repercuten en el carácter imperante del momento, son las mismas que aparecen en las partes de clarinetes en la transcripción, cuando sabemos que los clarinetes no pueden utilizar sordina en ningún caso. Entendemos que el maestro Lamote quiso trasladar el mismo carácter de la obra original a la partitura transcrita.

A media noche. Los Sortilegios



Ilustración 281. Título de la danza³¹⁸

Aquí observamos una organización instrumental absolutamente distinta a la original en cuanto a distribución de funciones. Todo parece haber sido modificado por algún motivo que no había surgido hasta ahora y del que no conocemos el origen.

El piano es ahora el protagonista que deber ser tenido muy en consideración agudizando el ingenio del transcriptor. En los seis primeros compases con repetición en los que Falla emula las doce campanadas, podemos observar que ninguno de los instrumentos se transcribe conforme a los principios habituales, para solucionar una cuestión puntual que es la de imitar un reloj de pared. Ni flautas, ni oboes, ni trompas, ni clarinetes realizan tareas idénticas en la banda, tan solo el timbal y los contrabajos son los únicos que mantienen su parte impoluta. Hemos decidido editar unos pentagramas para comprender mejor el resultado entre original y transcripción:



Ilustración 282. Requintos Mi b, clarinetes solos, primeros y segundos. (Clave de Sol)



Ilustración 283. Partes originales de violines

³¹⁸ Título de la danza de la transcripción de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

El último pentagrama de la ilustración 273 se corresponde con los clarinetes segundos en el que aparecen indicaciones numéricas aclaratorias, en relación al número de instrumentos que intervienen por cada voz.

En los siguientes compases (*poco più mosso*) tampoco coinciden las voces de flautas entre original y transcripción, salvo en las semicorcheas del clarinete primero que Lamote escribe a los dos clarinetes solistas.



Ilustración 284. Parte de flauta en Falla



Ilustración 285. Parte de flautas transcritas

La parte de flautas corresponde a la voz aguda del piano, mientras que la voz de aquellas queda sin traducción. Las violas en *divisi* están escritas para saxofones altos y tenores, doblados por trompetas con sordina, y además aparece una armonía en redondas anotada a los clarinetes graves, que no existe en la partitura original.

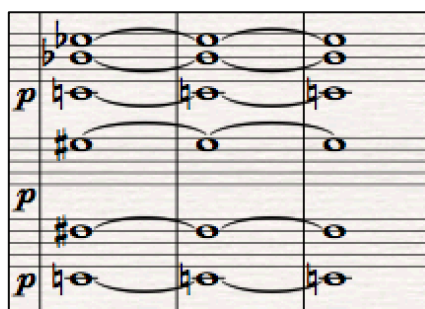


Ilustración 286. Armonía de clarinetes 2os, altos y bajos. (Todos clave de Sol)

Estas líneas armónicas se producen en los tres últimos compases que Lamote extrae de la armonía resultante del acorde final, para adelantarla desde dos compases antes.

Danza ritual del fuego

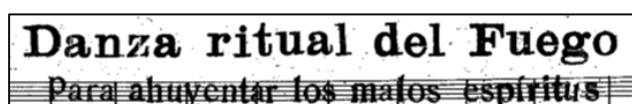


Ilustración 287. Título de la danza³¹⁹

³¹⁹ Título de la danza de la transcripción de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

La característica melodía del oboe que comienza en el compás anterior al número veintidós de ensayo (veintiocho en la transcripción), es resuelta también en un incuestionable solo de oboe en la partitura de banda.



Ilustración 288. Solo característico de oboe. (Clave de Sol)

Cuando se incorpora el clarinete al final de la frase, no encuentra el reflejo tímbrico de la misma manera en la transcripción; en este caso, lo realiza el saxofón soprano, aunque no especifica si es a «solo» o a dos intérpretes.

La melodía se repite con mayor volumen sonoro en el compás anterior al número veinticinco (treinta y uno), con flauta y *tutti* de violines. La traducción de estas líneas soporta un mayor aporte sonoro con cuatro flautas, requintos en La b y Mi b y clarinetes solistas y primeros.

En el *forte* de las trompas ayudadas por violines primeros, que se produce en el compás diecisiete después del número veintiséis (treinta y tres)³²⁰, se traduce en clarinetes solistas y primeros, saxofones sopranos y tenores, trompas y bugles sopranos en Mi b.



Ilustración 289. Entrada en *forte* de trompas. (Clave de Sol)

Tras el *forte* entran las flautas a modo de cierre melódico, en la transcripción, ese mismo fragmento es asignado al *tutti* de flautas con el apoyo de fagotes y requintos en Mi b.



Ilustración 290. Melodía de las flautas

³²⁰ Aquí Lamote introduce un número más de diferencia con respecto a la partitura original, por tanto, a partir de ahora habrá siete números de distancia entre partitura original y transcripción.

En el número veintisiete (treinta y cuatro), la melodía contrastante de flauta y violines primeros llega a flautas y clarinetes solistas y primeros en la transcripción.



Ilustración 291. Melodía de flauta

Al noveno compás la intervención del solo de oboe permanece inalterable en la partitura de banda.

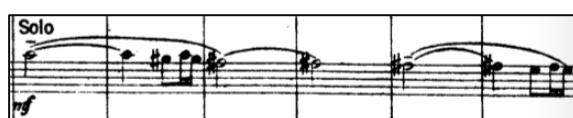


Ilustración 292. Solo de Oboe

Cuando se produce la alternancia entre oboe y clarinete al final de la frase, el oboe retoma su parte, idéntica al original, y lo mismo ocurre con el clarinete.



Ilustración 293. Parte de oboe y clarinete

Esta danza, al estar construida como una estructura binaria, todo cuanto sucede hasta la coda final es similar en las intervenciones instrumentales.

En el número treinta y cuatro (cuarenta y dos) *vivo ma giusto*, la función melódica pasa a los metales en la orquestación de Falla, manteniéndose igual en la transcripción, pero añadiendo a dos trombones bugles tenores en Mi b y barítonos en Si b.



Ilustración 294. Pentagramas de trompa 1ª, 2ª y trompeta 1ª y 2ª juntas. (Clave de Sol)

El trino de las violas que abre esa danza, es intensificado por incorporación de toda la sección de los clarinetes en la banda; clarinetes solistas, primeros y segundos. Además, los fagotes de la banda llevan escrita la duplicación de la voz de contrabajo, así como también los saxofones barítonos y los propios contrabajos.



Ilustración 295. Clarinetes solos, primeros y segundos. (Clave de Sol)

El quinto compás, justo donde se incorpora el clarinete de la obra de Falla, en el clímax del trino, no tiene la misma traslación para la banda, sino que el trino de los clarinetes continúa sin interrupción desde el comienzo. A partir del compás décimo del principio de la danza, el clarinete en la orquesta realiza un dibujo de apoyo a los trinos de las violas:



Ilustración 296. Dibujo del clarinete primero

Este apoyo desaparece en la partitura transcrita, dejando todo el protagonismo a los trinos de las violas, encomendado a los clarinetes segundos de manera alterna.

En el número veinticinco (treinta y uno), la voz secundaria del clarinete primero pasa íntegramente al fagot.



Ilustración 297. Voz de clarinete primero

Los arpeggios descendentes del piano en figuras de semicorcheas, son escritos por Lamote a los saxofones sopranos y tenores, pero de manera simplificada.



Ilustración 298. Arpeggio del piano



Ilustración 299. Saxos sopranos y tenores

Esta modificación en realidad no sería necesaria si lo que se pretendiera es rebajar la dificultad, por lo que es muy posible que el criterio seguido para efectuar esa modificación sea otro distinto al referido por nosotros.

Lamote introduce a los trombones como refuerzo armónico en los compases pares desde el número mencionado, sin que nada venga reflejado en la partitura original.



Ilustración 300. Voces de trombones³²¹

En el número veintiséis (treinta y dos en la transcripción), Falla escribe el mismo trino del principio a las violas, con la adición del clarinete primero desde el principio a diferencia de la introducción que se incorporaba en el quinto compás. Ahora sin embargo Lamote cambia en parte el concepto anterior, y elimina a los clarinetes solistas de esta parte trinada de las violas. Desde el compás noveno, el piano adquiere protagonismo rítmico relevante que es asumido por fagotes, sarrusofón, clarinetes bajos, saxofones barítonos, bugles bajos en Si b, contrabajos en Mi b y Si b, y contrabajos de cuerda para las partes de ritmo *a tempo*, mientras que las partes a contratiempo son encargadas a: clarinetes segundos, bugles contralto en Si b, tenores en Mi b y barítonos en Si b. No demasiados si comparamos con los instrumentos que realizan las partes *a tempo*.



Ilustración 301. Parte rítmica del piano

³²¹ El pentagrama superior está escrito en clave de Do en 4ª y el inferior en clave de Fa en 4ª.

Al llegar al compás diecisiete del número veintiséis, la dinámica experimenta un aumento considerable por añadidura instrumental, de manera que la interpretación de las corcheas de violines segundos y violas, deriva en la puesta en funcionamiento de clarinetes segundos, contraltos y bajos, al tiempo que Villa añade también a los trombones y trompas en Fa para apoyar las figuras a contratiempo

La entrada del clarinete primero escrita nueve compases antes del número veintisiete por Falla, se traduce en los saxofones altos incluso en los compases de blancas que continúan hasta el mismo número aludido.



Ilustración 302. Partes de clarinetes en Falla. (Clave de sol)

Hemos podido observar que Lamote suele dejar las trompas tal y como aparecen en la partitura original, salvo en algunas ocasiones en las que se ven sometidas a alguna variación, como es el caso que se produce en el número veintisiete.

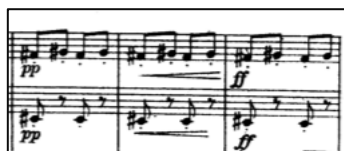


Ilustración 303. Voces de trompas



Ilustración 304. Trompas 1ª-2ª, 3ª-4ª. (Clave de Sol)

La blanca de la voz superior de trompas de Lamote no aparece más que en los oboes como resolución de un trino, por tanto, esa adaptación instrumental es exclusiva del transcriptor. Lo mismo ocurre en el número veintiocho (treinta y cinco), donde el primer atril de trompas interpreta las dos blancas ligadas, en lugar del refuerzo enfático del característico tema.

En el número treinta y cuatro (cuarenta y dos) *vivo ma giusto*, el tema rítmicamente variado con notas dobles del piano, lo interpretan los bugles contraltos en Sib.

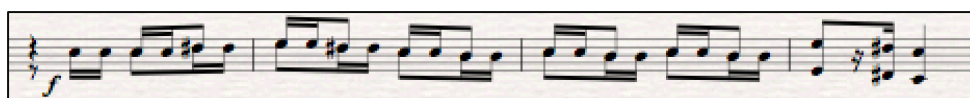


Ilustración 305. Voces de bugles receptores de la parte de piano. (Clave de Sol)

Se pierde una octava en la realización de esta melodía, pero Lamote antepuso la traslación de las notas dobles al octavaje de la melodía de manera que puedan escucharse en la interpretación.



Ilustración 306. Voz del piano en octavas

Escena



Ilustración 307. Título de la danza³²²

El característico solo de oboe escrito por Falla en la introducción, se mantiene en el mismo instrumento en la transcripción para la banda, por eso no hay alteración instrumental.



Ilustración 308. Solo de oboe en la *Escena*

Lo mismo ocurre con la posterior entrada de la flauta y la tercera entrada de nuevo del oboe, que son mantenidas en los mismos instrumentos *a solo* para la banda.

Cuatro compases antes del número treinta y seis (cuarenta y cuatro), en el que Falla representa esa variación motívica expuesta por la cuerda aguda, esta se traslada a la sección aguda de clarinetes:

³²² Título de la danza de la transcripción de *El Amor Brujo* por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.



Ilustración 309. Partes de violines 1os, 2os (clave de Sol) y violas (clave de Do en 3ª)

En la transcripción, la parte de los violines primeros van a los clarinetes solistas y primeros, la de los violines segundos a los clarinetes segundos, y por último, la de las violas a los clarinetes contraltos, saxofones altos, y tenores.

Canción del fuego fatuo

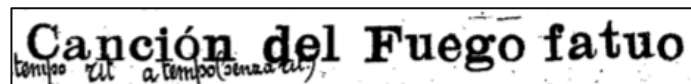


Ilustración 310. Título de la danza³²³

Desconocemos si Joan Lamote tenía pensado interpretar la parte cantada de esta danza con una cantaora, más bien sus pensamientos apuntan en la dirección de que la parte fuese realizada por algún instrumento. Para esta función *cantabile* Lamote acude al corno inglés como representante de la voz humana, tal vez por el timbre tan peculiar de este instrumento.



Ilustración 311. Parte de la melodía de la cantaora

En la transcripción, la melodía aparece escrita en el pentagrama de los trombones primero y segundo, pero en clave de sol y escrito con la letra debajo de las notas (igual que en el original), lo que nos hace suponer que Lamote lo escribió ahí simplemente por comodidad lectora y no para que la interpretasen estos instrumentos. Del mismo modo la melodía —ahora sin letra— la lleva escrita, el corno inglés. La orquestación de Falla de esta danza, por el menor contraste tímbrico reflejado en ella,

³²³ Título de la danza de la transcripción de *El Amor Brujo* por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

no deja demasiada opción para valorar los procesos transcriptivos que se producen, y es por esto por lo que no nos detenemos más en ella.

Las partes de viola sola la llevan escrita los fagotes y los saxofones barítonos, la segunda voz de viola tiene como destinatarios a los clarinetes segundos, la primera voz de chelos va destinada a cuatro bugles bajos en Sib, y los arpeggios del piano aparecen escritos modificados en los saxofones sopranos y en las flautas, que como sabemos no tiene asignada función alguna en estos compases previos.



Ilustración 312. Arpeggios del piano

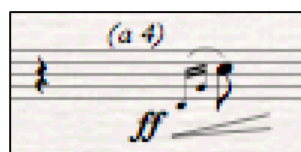


Ilustración 313. Transcripción a las flautas

Al arpeggio del piano en la transcripción de flautas y saxos sopranos, le falta la nota más grave, pero no interfiere en el efecto definitivo. El resto de tejido musical queda distribuido entre clarinetes y saxofones con la aportación de algunos bugles.

Observamos la adición de trompas y trompetas en los primeros compases, que tampoco aparecen en la partitura de Falla, con un efecto rítmico original de anticipación de la parte creado *ex profeso*.

Original de Falla ³²⁴	Transcripción de Lamote

Este efecto aparece en los compases uno, tres, cinco y siete, y tras varios compases de espera, vuelve a reproducirse la secuencia en los mismos términos. Esa especie de anticipación en el acento es una perspectiva personal que Lamote introduce como aporte en la danza.

³²⁴ Partes originales de cuerda (ejemplo izquierdo) y efecto modificado en trompas y trompetas por Lamote. (Clave de Sol).

Pantomima



Ilustración 314. Título de la danza³²⁵

Las voces de flautas, oboes, y trompetas son transcritas a sus homónimos instrumentales de la banda, a excepción de los violines que encuentran la imagen en los requintos en La b y Mi b. El clarinete primero se expresa mediante los saxofones sopranos.

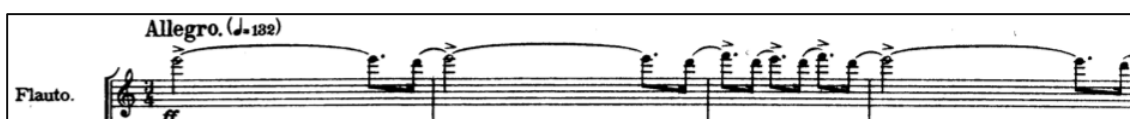


Ilustración 315. Línea melódica principal, de flauta, flautín, oboe, clarinete I, trompetas, y violines primeros

En el número cuarenta y tres (cincuenta y dos en la transcripción), los violines primeros retoman la misma melodía en registro medio, que es escrita para saxofones sopranos, altos y tenores.

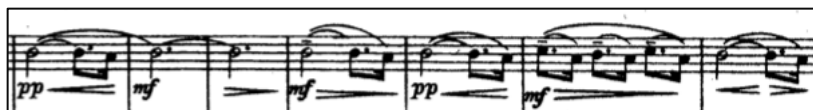


Ilustración 316. Melodía escrita para violines primeros. (Clave de Sol)

En este espectacular *tutti* introductorio, apreciamos una aportación personalizada que no escapa a nuestros ojos, aprovechando el momento en que la misma puede introducirse, sin que resulte demasiado llamativa³²⁶.

Estas tres «ideas propias» son incluidas en la parte de los saxofones altos, tenores y barítonos, ideas que no aparecen en la parte original, y que vienen a suplir a otras parecidas en la orquestación original.

³²⁵ Título de la danza de la transcripción de *El Amor Brujo* por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

³²⁶ De hecho, es muy difícil distinguir a simple oído estas aportaciones variadas por el momento en que éstas se producen.



Ilustración 317. Saxos altos, tenores y barítonos. (Clave de Sol)

Los mismos cambios comentados los llevan duplicados los clarinetes contraltos, (lo mismo que los saxofones altos), y los clarinetes bajos al igual que los saxos barítonos.

Por el contrario, nos encontramos que las partes de cellos y violas, así como los arpeggios del piano, en su forma original no aparecen escritas a ningún instrumento de la banda.



Ilustración 318. Arpeggios de cellos y violas

No apreciamos dificultad interpretativa en estas omisiones que seguro debió justificar en su momento, pero además también observamos la introducción de los trombones duplicando el acorde en la tercera parte del compás.



Ilustración 319. Acordes de trombones. (Clave de Fa)

Pantomima. Andante tranquilo

La alternancia y coincidencia de la línea melódica de las dos flautas en la orquesta, se mantiene en la transcripción respetando el mismo criterio del compositor.



Ilustración 320. Líneas melódicas de flautas

La única diferencia respecto a la obra original estriba en el número de intérpretes, que Lamote estima en cuatro doblando dos flautas por cada voz. La tercera voz de violines primeros en *détaché* va destinada a los clarinetes primeros sin que se aprecie ninguna simplificación en el picado.



Ilustración 321. Línea secundaria en *détaché* de violín primero solo

La transcripción de la anterior línea queda del siguiente modo:

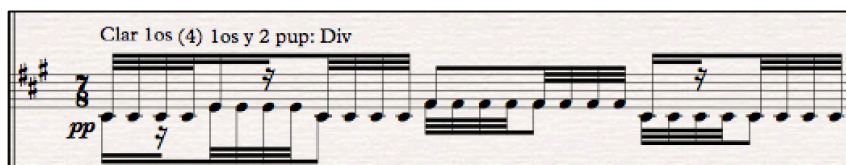


Ilustración 322. Transcripción de Lamote en los clarinetes. (Clave de Sol)

En el cuarto compás con un comienzo acéfalo, el chelo hace aparición con una importante melodía extremadamente *cantabile*, que puede plantear algún tipo de complicación por sus características expresivas y técnicas, respecto del destinatario que en la banda que deba afrontar tales exigencias.



Ilustración 323. Solo de violonchelo en registro agudo

Para este complicado dilema, el maestro Lamote decide que el instrumento más adecuado para esta función es el clarinete contralto en Mi b.

Cuando el tema es ahora repetido en octavas por los violines primeros y las violas, —cuarto compás del número cuarenta y cuatro (cuarto compás de número cincuenta y tres en la transcripción)—, de nuevo observamos otra desproporción en cuanto al número de integrantes que interpretan esa misma melodía, pues solo la interpretan cuatro clarinetes primeros para emular a los violines primeros, y para las violas están previstos los clarinetes altos y bajos, mientras que el resto de instrumentos se distribuyen el resto de líneas excepto a los trombones y los bugles tipos sopraninos, sopranos y altos, que son los únicos que no intervienen en este preciso momento.



Ilustración 324. Tema expuesto por los violines primeros. (Clave de Sol)

Lamote implica a los clarinetes primeros para la voz de violines primeros, con la indicación expresa de cuatro ejecutantes, y para las violas activa a los clarinetes contraltos en Mi b y a los clarinetes bajos en Si b.

En el cambio de tono *Molto tranquillo* en compás de 6/8, el *solo* de oboe que comienza el cierre de esta danza a modo de *codetta* lo hace también en la transcripción. Dadas las peculiaridades tímbricas tan propias que posee el oboe resulta casi insustituible por otro instrumento distinto.



Ilustración 325. Solo de violín al finalizar la danza

Y en el número cuarenta y cinco de ensayo, cuando el violín solo retoma la melodía para concluir, al tenerlo escrito en un registro agudo, las posibilidades de transcribirlo con éxito disminuyen, por ello Lamote lo indica a la flauta sola, aunque en la partitura también se lo escribe al requinto en La b, pero siempre como defecto de la flauta.

El resto de instrumentos intervinientes como la trompa o la trompeta en este proceso cadencial, se mantienen de idéntica forma en la transcripción.

En el 6/8 *Molto tranquillo* cuyo solo de oboe caracteriza el fragmento de manera peculiar, tiene reflejo transcriptivo en el oboe a *solo* también en la banda.



Ilustración 326. Solo de oboe

Las dos voces que Lamote escribe a los fagotes son creadas expresamente por él para ofrecer una base armónica que sirva de sustento.

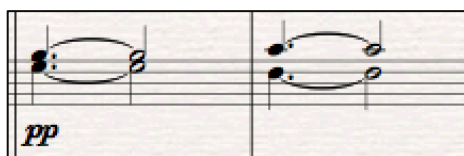


Ilustración 327. Notas tenidas de los fagotes. (Clave de Fa)

Esas mismas voces las llevan duplicadas los bugles barítonos en Si b incidiendo en bases armónicas inexistentes en la obra original, pero que provocan mayor sensación de sostén armónico.

Los trémolos de violas que, a partir del número veinticuatro (cincuenta y tres), pasan a los requintos en La b, los llevan escritos el tercer pupitre (atril) de clarinetes primeros.



Ilustración 328. Trémolos de viola sola

Los mordentes arpegiados del piano suelen aparecer escritos entre el primer atril de clarinetes segundos, o el segundo atril de los clarinetes primeros de manera alterna.

Apreciamos otra adecuación creada por Lamote para apoyar determinados momentos lineales de índole secundaria, que no aparecen en la partitura original. Éstos se producen seis compases antes del número cuarenta y cinco (cincuenta y cinco en la partitura transcrita), en los que incorpora a los saxofones en un momento puntual de las líneas melódicas:



Ilustración 329. Partes creadas de saxos sopranos, altos y tenores. (Clave de Sol)

Esta incorporación suma colorido y masa sonora a las líneas de la cuerda, que el maestro Lamote refleja en los clarinetes de manera casi prioritaria.

Danza del juego del amor

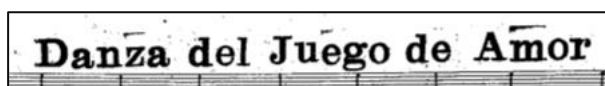


Ilustración 330. Título de la danza³²⁷

A pesar de que la *Danza del Juego del Amor* está pensada para ser cantada por la *mezzo*, Lamote parece que no contemplaba esta posibilidad; con la intención de lograr un mayor efecto en el número cuarenta y ocho (cincuenta y ocho), la transcribe a la trompa siguiendo las indicaciones de la partitura de Falla para defecto de voz. Las flautas y la trompa realizan sendos solos, pero la trompa —como decimos— lo hace en sustitución de la cantaora. En el número cincuenta (sesenta) la personalidad sonora del oboe exige una traslación directa, que Lamote realiza, y se lo escribe también al oboe para que lo interprete en la versión de banda.



Ilustración 331. Solo de oboe

En el número sesenta *poco meno mosso*, la voz en defecto que Falla escribe al corno inglés, no sufre modificación en la parte transcrita.

³²⁷ Título de la danza de la transcripción de *El Amor Brujo* por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

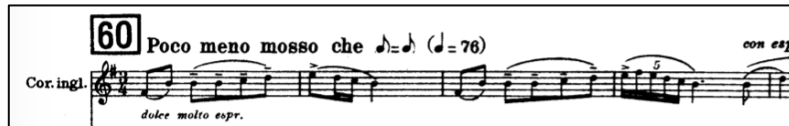


Ilustración 332. Voz del corno ingles en defecto de la voz

En el número siguiente el protagonismo temático se produce ahora en la cuerda grave:



El traslado de estas líneas lo encontramos en el sarrusofón, clarinetes contraltos y bajos, saxofones tenores, barítonos y bajos, y además los bugles bajos en Si b, contrabajos en Mi b y Si b, y por último contrabajos de cuerda.

Aquí el instrumento complejo para transcribir es sin duda, el piano. La figuración de semicorcheas responsable del efecto rítmico, le concede una significación destacable, que quizá de no ser así, podría haber pasado a un segundo plano. Dentro de las opciones de transcripción que ofrece a la banda, el maestro Lamote se decidió por atribuir la parte de piano a los clarinetes.

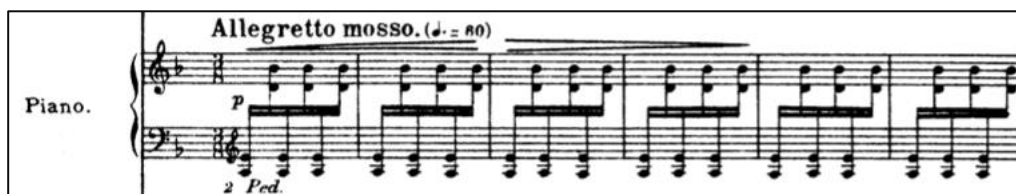


Ilustración 333. Parte de piano responsable del ritmo musical

La solución tomada por Lamote advierte posibles dificultades de sincronización agravados por el tipo de articulación decidida, pues mantiene el picado constantemente.



Ilustración 334. Sección de clarinetes transcribiendo la parte del piano. (Todos clave de Sol)

El primer pentagrama corresponde al primer y segundo pupitre de clarinetes segundos, el segundo pentagrama, al tercer y cuarto pupitre de los mismos clarinetes. El tercer pentagrama resulta ser de los clarinetes contraltos, y el último a los clarinetes bajos. Resulta llamativo observar la tesitura tan aguda que llevan escrita los clarinetes bajos y los contraltos, pues es en el registro medio y grave es donde estos instrumentos encuentran su lugar más apropiado tímbricamente hablando, para desempeñar su labor de la manera más cómoda posible. Ello no quiere decir, naturalmente, que no puedan realizar la parte escrita, sino que su sonoridad aparecerá un tanto forzada por lo extremo del registro anotado. En el número cuarenta y seis (cincuenta y seis en la partitura transcrita), Lamote modifica el ritmo de semicorcheas del piano, teniendo en cuenta que en la partitura original este ritmo no cambia en ningún momento.

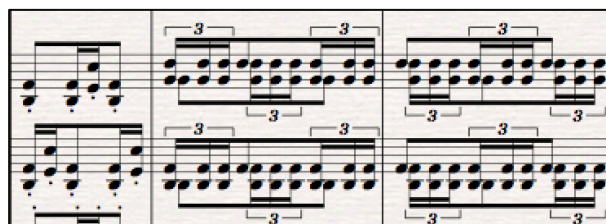


Ilustración 335. Compás anterior al número 56 en la transcripción³²⁸

Lamote duplica las mismas fórmulas rítmicas de los clarinetes, en los bugles contralto en Si b, tenor en Mi b, y barítono en Si b.

Las semicorcheas de los clarinetes en el número cincuenta y uno, aparecen escritas para el corno inglés y para el fagot, doblados por los clarinetes contraltos.

³²⁸ Pentagrama superior correspondiente al primer y segundo pupitre (atril) de clarinetes segundos, el segundo pentagrama, al tercer y cuarto pupitre de los mismos clarinetes. Obsérvese que se incluye el compás anterior para valorar el cambio de una fórmula rítmica respecto a la siguiente.



Ilustración 336. Semicorcheas de clarinetes

Las semicorcheas del piano las encontramos escritas en los saxofones, pero ligeramente modificadas para facilitar la ejecución de estos instrumentos de viento.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³²⁹

Como se puede observar la traducción no es exacta posiblemente buscando rebajar el nivel de dificultad interpretativa.

En el cincuenta y dos, el piano insiste en el ritmo de semicorcheas desdibujando la melodía en la voz superior:



Ilustración 337. Ritmo escrito al piano

La suma total de la disección que Lamote hace de este ritmo, conllevaría a la realización casi perfecta del piano, pero observemos la manera en que distribuye las obligaciones rítmicas entre los siguientes instrumentos:

³²⁹ Saxofones altos y tenores. (clave de Sol).



Ilustración 338. Partes arregladas del piano³³⁰

Siguiendo hasta el número cincuenta y cinco, y a pesar de que el piano continúa aquí realizando la misma parte rítmica que al comienzo, ahora en esta especie de reexposición, no la transcribe del mismo modo y modifica instrumentos y registros. Intervienen los clarinetes contraltos y bajos, —ya no participan los clarinetes segundos—, pero incluye a los saxofones sopranos, y los bugles contralto, tenor y barítono. Pensamos que queriendo generar contraste tímbrico, si bien según apreciamos, Falla pretendía lo contrario, es decir, mantener esa especie de *ostinato* insistente.

En el número cincuenta y ocho Falla modifica el ritmo *ostinato* del piano, y pasa de las semicorcheas a corcheas con sus respectivos silencios.



Ilustración 339. Ritmo del piano desde el compás anterior al 58

En la transcripción no se refleja tampoco la modificación en cuanto al ritmo insistente de semicorcheas, y los instrumentos que vienen realizándolas, continúan invariables. Los implicados son los clarinetes contraltos, los saxofones tenores, y las trompetas con sordina³³¹.

³³⁰ Hemos unido los pentagramas para poder ponerlo como ejemplo y que pudiera compararse, si bien no figuran así en la partitura transcrita. Desde arriba requintos en Mi b, saxofones sopranos en Si b, bugles contraltos en Si b, y bugles barítonos en Si b. Todos en clave de Sol.

³³¹ No encontramos explicación ante este cambio, pues se producen modificaciones entre los instrumentos transcritos (los clarinetes primeros callan, y se incorporan los saxofones tenores y las trompetas) al llegar al comentado número cincuenta y ocho (sesenta y ocho en la transcripción), así como en las notas de esos grupos lo cual resulta todavía más llamativo.



Ilustración 340. Voz de clarinetes contraltos en el 58

Estas semicorcheas continúan escritas en los clarinetes contraltos, y además a saxofones tenores y trompetas, hasta el cambio de compás del número sesenta (setenta en la transcripción) en el *Poco Meno Mosso* 3/4.

Las Campanas de Amanecer

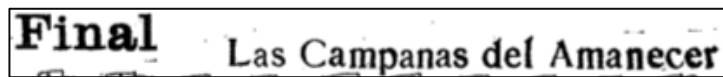




Ilustración 341. Título de la danza³³²

Aquí el maestro Lamote recurre al campanólogo para trasladar fielmente las campanas, así como el Glockenspiel (lira), para realizar la parte aguda del piano.



Ilustración 342. Parte correspondiente al piano

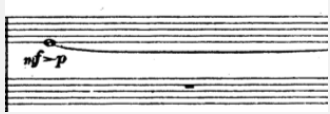

Las flautas y oboes permanecen invariables y los clarinetes originales son transcritos a los oboes segundos y al clarinete contralto. Las trompas en esta ocasión no las escribe literalmente creando una modificación sobre el original, y les asigna la voz inferior del piano alternándose entre ellas. Ejemplo escrito en clave de Sol.

Original de Falla	Transcripción de Lamote
<p>1. Corno. in Fa. 2.</p> 	

En el número sesenta y cinco donde entra la voz cantante, y cuyo defecto está escrito por Falla en el chelo en clave de Do en 4^a, es trasladada a los fagotes, a los clarinetes contraltos, clarinetes bajos, saxofones tenores, y bugles bajos en Si b. En este

³³² Título de la danza de la transcripción de *El Amor Brujo* por Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

mismo punto observamos que las trompas modifican su parte, y se incorporan los trombones con una misión única y ausente en la parte original.

Original de Falla ³³³	Transcripción de Lamote
	

Como decimos, los trombones aparecen con una función inexistente en la obra original, pero que encuentran la justificación en esta forma:

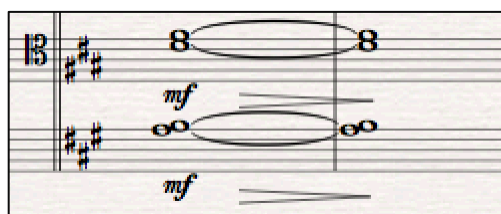


Ilustración 343. Parte creada por Lamote para trombones

En el número sesenta y seis cuando el piano interpreta el ritmo de fusas, Lamote las escribe a los clarinetes primeros, saxofones altos y tenores esa misma figuración. Falla no contempla otra fórmula que los tresillos de semicorcheas escritos a los violines segundos, pero en la transcripción aparece otro ritmo —que si bien es la simplificación rítmica de las fusas—, no se encuentra en la obra de Falla. Nos referimos a las semicorcheas escritas a los bugles.



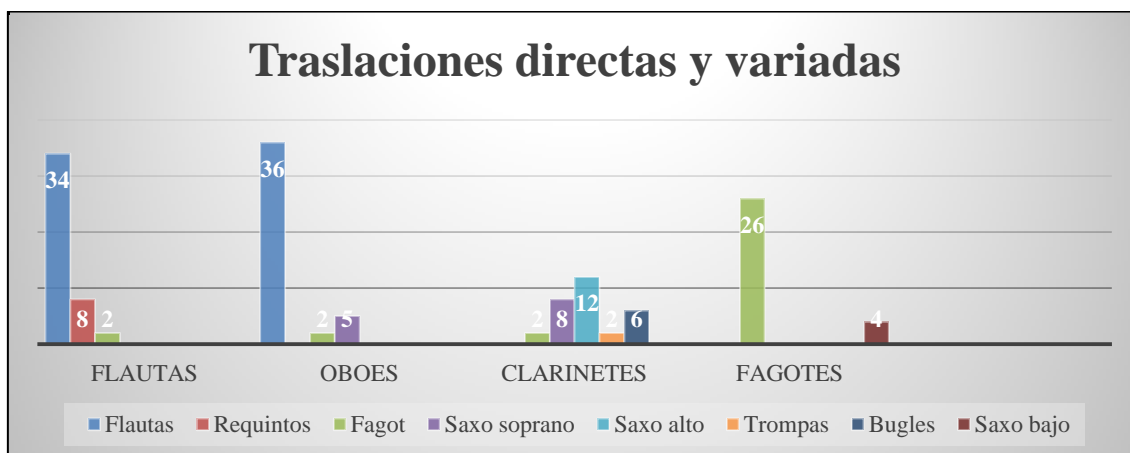
Ilustración 344. Parte de los bugles en el número 76³³⁴

La obra finaliza en un espectacular *tutti* en donde Lamote pone en funcionamiento a toda la plantilla de la banda, para garantizar una conclusividad apoteósica acorde a la importancia de la obra transcrita.

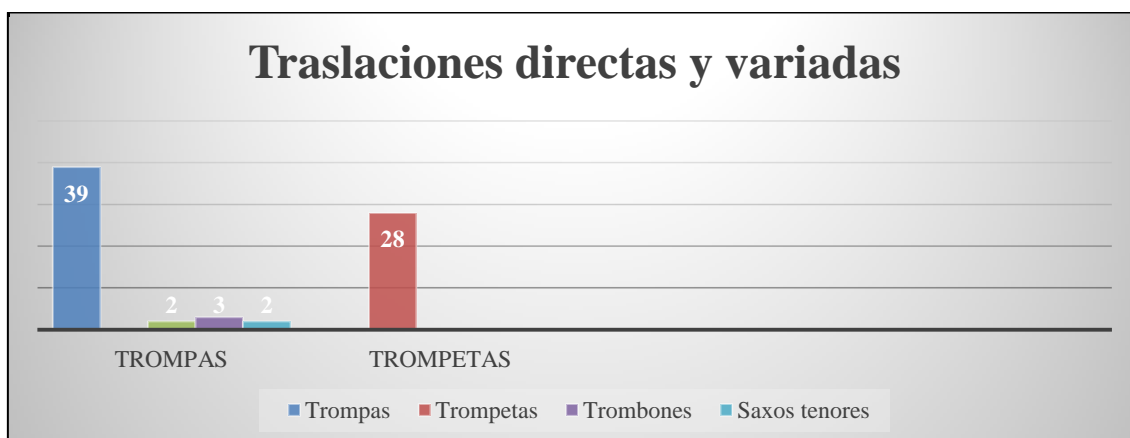
³³³ Voces de trompas en la obra original y en la transcripción de Lamote. Ejemplo en clave de Sol.

³³⁴ El pentagrama superior corresponde al bugle contralto en Si b (fliscorno), el central al bugle tenor en Mi b, y el inferior al bugle barítono en Si b. Aparecen escritos sin articulación, aunque pensamos que, en la interpretación para hacerla más suave, lo haría ligando los grupos de figuras.

3.3.1.2. Traslaciones directas e indirectas o variadas

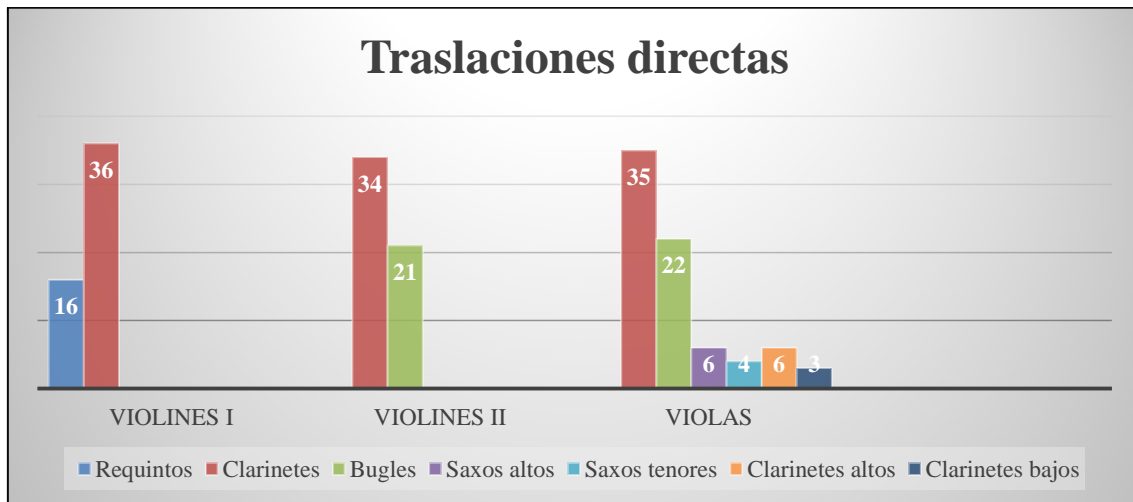


Las flautas, igual que les ocurre a los oboes, realizan partes muy similares en la banda, pero estos últimos suelen verse apoyados por algunos otros instrumentos, como los saxofones sopranos o incluso el fagot en alguna ocasión. Los clarinetes de la orquesta son los que más traslaciones indirectas sufren por cuanto se reflejan en los saxofones sopranos, mucho más en los altos, y a veces en los fliscornos (bugles). Por último, los fagotes asumen muy pocas diferencias en relación a la partitura original, solo que a veces resultan duplicados por algunos instrumentos como el saxofón bajo. En determinadas ocasiones suelen apoyar a las flautas cuando tocan en registro grave.



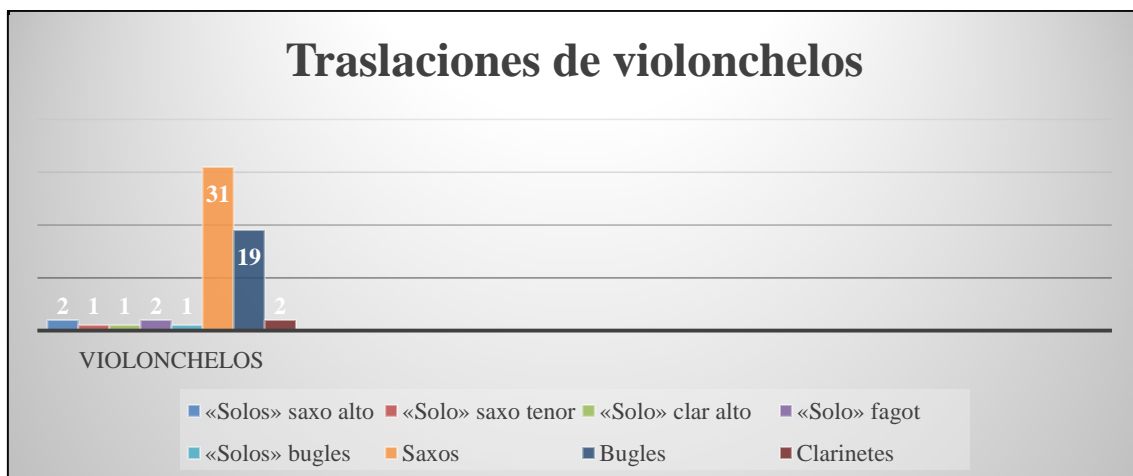
Observamos que los metales admiten menos cambios en las traslaciones que los anteriores instrumentos, porque la coincidencia de que existan los mismos instrumentos en ambos conjuntos y la peculiaridad de sus timbres, les hacen casi insustituibles. Las trompas en algunas ocasiones suelen duplicar a los saxofones sopranos, otras los

tenores, y en determinados momentos son los trombones los que se incorporan para enfatizar los *fortes*.



El porcentaje mayor de traslaciones de violines se inclina por los clarinetes y cuando el registro es demasiado agudo, lo hace a favor de los requintos como apoyo. Los violines segundos cuentan con una ayuda importante en la familia de los bugles que suelen duplicar ciertas partes. Las violas disponen de varias opciones instrumentales que las sustituyen en la transcripción; Lamote utiliza principalmente a los clarinetes segundos, pero también cuenta con los bugles para ayudarles, así como saxofones tenores, clarinetes altos y bajos.

Encontramos algunas partes *a solo* de las violas que se traducen en *solos* de saxofones altos, e incluso en clarinetes altos y bajos algo que no suele ser muy habitual. Pero como norma general las violas se transcriben a los saxofones altos y tenores, a los clarinetes terceros, altos y a veces bajos, y en algunas ocasiones a los bugles.



Lamote transcribe los *solos* de chelos a veces al saxofón alto, en alguna ocasión al saxofón tenor, también utiliza al clarinete alto, al fagot e incluso a los bugles. Habitualmente suele duplicar a los chelos con los saxofones barítonos y bajo, además utiliza con frecuencia a los clarinetes altos y bajos y a los bugles.



Los contrabajos tienen la misma partitura en la orquesta que en la versión de la banda, y cuentan con la colaboración casi permanente del sarrusofón al que se suman los bugles graves como las tubas y de manera menos asidua, lo hace el saxofón bajo.



Al no disponer de piano en la plantilla de la banda, y dado que en numerosas ocasiones desempeña funciones importantes, el transcriptor recurre a la inteligencia y a los medios disponibles para hacer que se escuche en la audición, sin disponer de él. El glockenspiel o lira tiene asignada su pequeña intervención para dar color, del mismo

modo que el fagot lleva alguna parte, pero donde está la mayor concesión de traslaciones es en los saxofones buscando la homogeneidad sonora. Se trata de encontrar instrumentos cuya tesitura se acerque a la del piano en ese momento, y que no se encuentren realizando tareas de transcripción demasiado importantes, por eso Lamote utiliza además bugles, trombones, trompetas e incluso el xilófono.

3.3.2. *Noches en los Jardines de España (1927)*

La siguiente transcripción realizada por Lamote tuvo lugar un año después de la transcripción de *El Amor Brujo*. El maestro Lamote ya conocía esta obra por haberla dirigido con anterioridad en versión orquestal, pero la transcripción surge como consecuencia de la gira de conciertos realizada por la Banda Municipal de Barcelona en Alemania en 1927. La transcripción para banda de *Noches en los Jardines de España*, se estrenó el día 29 de agosto de ese mismo año, con Concepció Darné como pianista, interpretándose por primera vez en esta gira. Dada la fecha de finalización que figura en la partitura transcrita (julio de 1927), apreciamos la premura de tiempo que el maestro tuvo para realizar este trabajo, en la que se pueden observar pentagramas sin escribir, con indicaciones sobre que las voces son iguales a otros instrumentos, o incluso la parte de solista del piano también aparece a veces sin completar con meras indicaciones superficiales a modo orientativo para el director. Otro dato significativo es la extrema pulcritud que Joan Lamote había demostrado en otras transcripciones, y que aquí se torna algo más descuidada, obviando indicaciones de cambio de *tempo*, o advirtiendo errores de pentagrama al escribir para determinados instrumentos o tachaduras y enmiendas en algunas páginas.

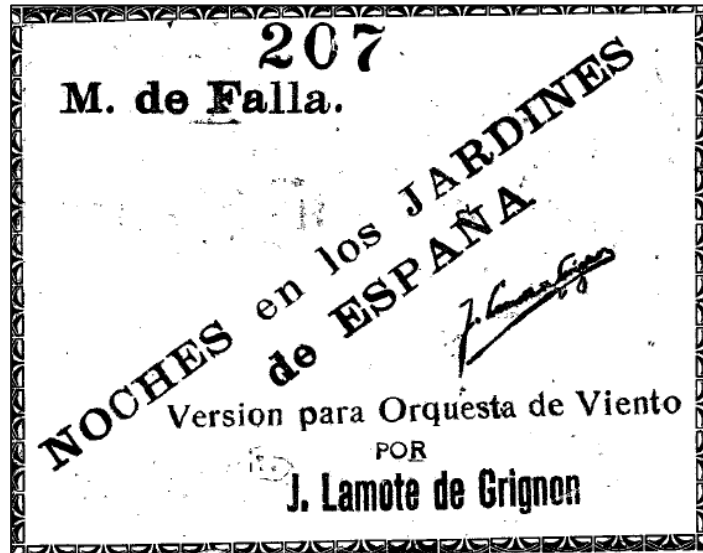


Ilustración 345. Carátula de la transcripción³³⁵

La plantilla es muy similar a la anterior, aunque ya apreciamos diferencias notables de adecuación instrumental, a pesar de tener estandarizada la partitura como modelo.

³³⁵ Portada de la transcripción de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

Tabla 14. Plantilla *Amor Brujo*

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para <i>El Amor Brujo</i> (1926)
Flautín
Flautas
Oboes
Tiple: en Fa
Tenora: en Si
Fagotes
Sarrusofón contrabajo en Si b
Requintos en La b
Requintos en Mi b
Clarinete solo
Clarinetes I
Clarinetes II
Clarinetes contralto Mi b
Clarinetes bajos Si b
Saxofón soprano Si b
Saxofones altos Mi b
Saxofones tenores Si b
Saxofones barítonos Mi b
Saxofón bajo Si b
Trompas Fa (4)
Trompetas Do
Trompetas Fa
Trombones
Bugle soprano Mi b
Bugles contraltos Si b
Bugles tenores Mi b
Bugles barítonos Si b
Bugles bajos Si b
Bugles contrabajos Mi b
Bugles contrabajos Si b
Contrabajos de cuerda
Timbales
Batería
Percusión

Tabla 15. Plantilla *Noches en los Jardines de España*

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para <i>Noches en los Jardines de España</i> (1927)
Flautín
Flautas
Oboes
Corno Inglés
Fagotes
Requinto en Mi b
Clarinetes I
Clarinetes II
Clarinetes contralto Mi b
Clarinetes bajos Si b
Saxofón soprano Si b
Saxofones altos Mi b
Saxofones tenores Si b
Saxofones barítonos Mi b
Saxofón bajo Si b
Piano
Trompas Fa (4)
Trompetas Do
Celesta
Bugles contraltos Si b
Bugles tenores Mi b
Bugles barítonos Si b
Bugles bajos Si b
Bugles contrabajos Mi b
Bugles contrabajos Si b
Contrabajos de cuerda
Timbales

Encontramos una plantilla mucho más práctica que la utilizada para el *Amor Brujo*, al desprenderse de instrumentos poco utilizados, y que pueden ser reemplazados por cualquier otros de la misma familia instrumental. Desaparecen los instrumentos populares (tiple y tenora), que solo se utilizan en aquellas músicas populares en las que son imprescindibles, desaparece también el sarrusofón, y los requintos en La b, los

clarinetes solistas se funden en los pupitres de clarinetes primeros. Se incluye al piano como instrumento solista, y a la celesta como miembro de la plantilla, y se unifican las trompetas en un grupo afinado en el mismo tono (en Do). También desaparece el bugle soprano en Mi b y suponemos que la percusión se mantiene, aunque solo figuren los timbales en esta transcripción. Los trombones no aparecen escritos en la primera página, pero advertimos que, sí lo hacen a partir de la segunda al ser instrumentos propios del orgánico original. Precisamente por eso a partir de la segunda página ya no aparece la celesta al estar escrita en el mismo lugar que los trombones³³⁶.

Así pues, Lamote afronta un nuevo trabajo transcriptivo basado en la experiencia de trabajos anteriores, en el que solo la valoración de los procesos utilizados servirá para corregir, mantener o modificarlos según los casos.

La orquestación original de esta obra, está mucho más cercana a la plantilla de la banda que las anteriores, por haber eliminado instrumentos que podríamos considerar «extraordinarios», hacen que la escasez de pasajes solistas desluzcan (en cierto modo), el resultado de la transcripción, puesto que aquí el protagonismo lo adquiere el piano. La textura de esta obra es completamente diferente a la anterior, porque el hecho de que esté concebida para el piano como solista, hace que la disposición instrumental se focalice en torno a él, girando el resto de instrumentos a su alrededor, realizando secciones conjuntas a modo de bloques que destacan tan solo, puntuales intervenciones solistas de algunos instrumentos. Precisamente por contener un instrumento solista, no se modifica la tonalidad original en la transcripción.

La tonalidad de la obra original se mantiene sin cambios en la transcripción por una cuestión obvia, pues el piano solista condiciona el resto de tonalidades

La partitura la terminó de transcribir en julio de 1927 en San Fausto de Capcentellas, Barcelona.

³³⁶ Desconocemos la existencia de la parte de celesta al no figurar en la partitura, si bien es muy posible que dispusiera de ella, prefiriendo en este caso dejar el espacio disponible en la partitura para escribir las voces de trombones.

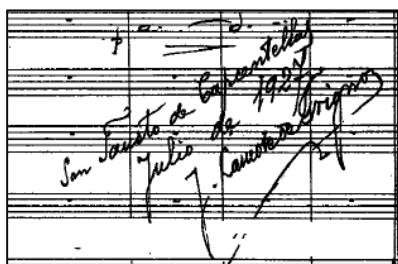


Ilustración 346. Fecha y firma de Joan Lamote³³⁷

3.3.2.1. Partes de transcripción. *En el Generalife*

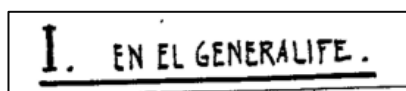


Ilustración 347. Título manuscrito del primer movimiento³³⁸

La primera intervención de las trompas que alternan entre ellas en el número uno, continuando el corno inglés, resulta ser transcrita del mismo modo.



Ilustración 348. Entrada de trompas alternas. (Clave de Sol)

En la entrada del piano en el número tres de ensayo, Lamote simplifica la escritura pianística en la partitura de la transcripción —que no en la realidad— pues, el piano no se puede modificar lo más mínimo, obedece a una cuestión práctica pues escribirlo totalmente le supondría disponer de menos tiempo para transcribir otros instrumentos, por ello solo refleja referencias de interpretación del piano para conocer el compás por el que se encuentra en cada momento. En estos primeros compases la transcripción se corresponde con lo que indican la mayoría de los tratados. Las flautas se transcriben a las flautas, clarinetes a los saxofones sopranos, trompas a las trompas, trompetas a las trompetas, los violines primeros al requinto y a los clarinetes primeros, las violas a los saxofones altos, y los chelos a saxofones tenores y barítonos.

Llegados al número tres, las dos voces de los clarinetes son transcritas literalmente a los saxofones sopranos.

³³⁷ Firma manuscrita de Lamote y lugar y fecha de finalización del trabajo transcriptivo de *Noches en los Jardines de España*. Archivo BMB.

³³⁸ Título manuscrito del primero movimiento de la transcripción de las *Noches en los Jardines de España*, de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

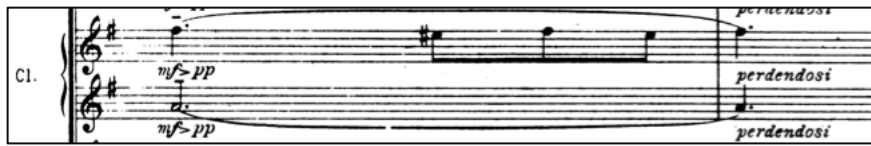


Ilustración 349. Voces de clarinetes originales

En el tercer compás del número cuatro, las partes de trompas de la partitura original se mantienen en la transcripción.



Ilustración 350. Líneas de trompas. (Clave de Sol)

Al terminar las trompas justo cuatro compases antes del número cinco, retoman unas líneas similares la flauta primera y el clarinete primero acompañados por la trompa primera.



Ilustración 351. Voces de flauta primera y clarinete primero

En la transcripción la flauta sí resulta acomodada a la flauta de la banda, al igual que la trompa, pero el clarinete se transforma en una voz de saxofón soprano.

Al llegar al cuarto compás del número seis, de nuevo la flauta y el clarinete realizan unos tresillos descendentes de semicorchea, que dejan en manos del oboe y del corno inglés al compás siguiente:



Ilustración 352. Escala floreada de la flauta

En la partitura transcrita aparece la flauta como receptora de la parte original de flauta, pero el clarinete pasa otra vez al saxofón soprano, y en el compás siguiente la parte del oboe la retoma la flauta segunda, y la del corno pasa al corno inglés.

Las partes de clarinetes escritas por Falla en el número ocho, no llegan a los clarinetes de la banda, sino a los saxofones sopranos.

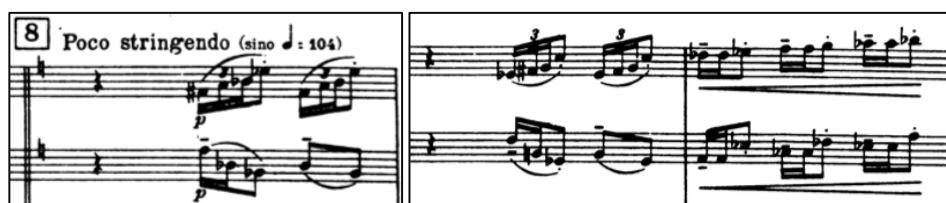


Ilustración 353. Partes de clarinetes. (Clave de Sol)

En el *tempo giusto* del número nueve, la melodía aparece en las flautas, violines primeros y violas, mientras en la transcripción solo se mantienen las flautas por ser instrumentos coincidentes. Las líneas de violines pasan a los requintos y a los clarinetes primeros, y las violas a los saxofones altos. En el quinto compás la retoma el corno inglés acompañado de violines, violas y cellos, que se transforma en corno inglés, clarinetes primeros y contraltos, y saxofones altos.



Ilustración 354. Voces de flauta y pícico

La trompa primera realiza un solo en el número once que, del mismo modo que en ocasiones anteriores permanece invariable en la transcripción.

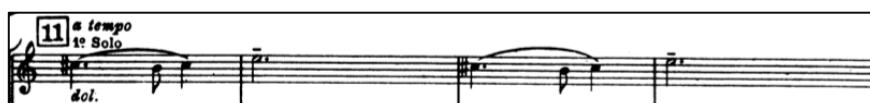


Ilustración 355. Solo de trompa primera

En el doce *a tempo, con ampiezza* el tema reaparece ahora en clarinetes, violines primeros y violas, y en la versión para banda lo retoman en el mismo orden: saxofones sopranos, clarinetes primeros y saxofones altos.

En el cambio de tonalidad que se produce entre los números doce y trece *Tranquillo, ma non tanto* las trompas dibujan los motivos que, después repiten las dos flautas y los dos clarinetes.



Ilustración 356. Líneas de trompas

En la transcripción las trompas ofrecen una traslación directa en la banda, así como posteriormente las flautas y los clarinetes primeros, pero Lamote añade además al corno inglés y los fagotes.

Otro ejemplo de traslación directa lo encontramos justo en el número trece cuyo tema ahora expuesto por flauta, pícolo y trompas, es tratado de la misma forma en la banda.

En el número dieciséis el cambio temático se anticipa en violines primeros, violas, cellos y contrabajos, pero apreciamos una ausencia de voces de clarinetes primeros y violas (en octava baja) en la transcripción.



Ilustración 357. Línea de violines primeros

Realmente las negras suenan por la traducción de otras voces instrumentales, pero no por la transcripción expresa de esta línea melódica, que parece haberse elidido.

En el tercer compás del número diecisiete de ensayo, primero una viola y después en canon un chelo y por último un violín, son los que exponen el tema.



Ilustración 358. Líneas melódicas de la cuerda

La adecuación que Lamote realiza en esta, supone que el testigo de la viola lo toma el clarinete alto, el del chelo lo asume el clarinete bajo, y el del violín, el clarinete en Si b.

En el dieciocho, cuya melodía es ahora transportada respecto a la escrita para la cuerda, sí que aparece ahora adjudicada a casi un *tutti* de clarinetes, apoyados por los saxofones barítonos y bajos, y los contrabajos de cuerda.

Las entradas de tipo imitativo que se producen en los tres compases anteriores al número diecinueve, en el mismo orden comentado en la ilustración anterior, resulta ser trasladado en las mismas condiciones que lo visto anteriormente, es decir, que viola, chelo y violín, son reflejados en el clarinete contralto, clarinete bajo, y clarinete Si b respectivamente.

Otros ejemplos de traslación directa aparecen a partir del quinto compás del número veinte, en el que el corno inglés interviene a «solo»:



Ilustración 359. Solo de corno inglés. (Clave de Sol)

En la banda no hay alteración para este solo y tampoco para la continuación de éste por el fagot, cuyos solos se mantienen en la partitura de banda.

Fagot y trompa son ahora los responsables de interpretar estos motivos en el número veinte, cuya traslación es también directa pues no sufre alteración alguna en la orquestación de la banda. En el veintiuno son los clarinetes junto con violines segundos y violas los destinatarios de estos motivos, que aparecen en clarinetes segundos y saxofones altos (para la voz primera de clarinete primero y violines segundos), y saxofones tenores para la voz segunda de clarinetes segundos y violas.

El *tutti* orquestal que Falla escribió en el número veintitrés, tiene una repercusión muy similar en la transcripción pues salvo algunos bugles, el resto de instrumentos resultan activados en toda esta exposición temática.



Ilustración 360. Tema expuesto por la flauta

Esta melodía que doblan también el clarinete primero, fagot primero, violines primeros y segundos y violas (la cuerda en *détaché*), se reflejan en flautas, fagot primero, requintos, clarinetes primeros, segundos y contraltos, saxofones sopranos,

altos, tenores y primera voz del saxofón barítono. Los clarinetes primeros y segundos llevan la melodía escrita como la cuerda, es decir, en *détaché*.

El largo solo de trompa del número veintiséis que pone fin a este movimiento, no sufre alteración instrumental, y pasa a ser idéntico en la transcripción.

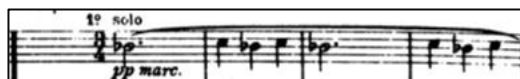


Ilustración 361. Solo de trompa

Los *détaché* de las violas aparecen escritos a los clarinetes altos³³⁹ y a los saxofones altos y tenores, en los siguientes términos:



Ilustración 362. *Détaché* de la cuerda en la voz de saxofones tenores

En el número dos de ensayo, el chelo a *solo* interpreta su parte acompañado tan solo de primeros y violas, mientras en la transcripción, Lamote implica a los saxofones tenores, y a los clarinetes altos y bajos, con lo cual volvemos a apreciar una duplicación en términos de matiz, respecto a la proporción original.

Siguiendo en el número cuatro, en pasajes como el que se presenta a continuación atribuido a la cuerda en registro agudo, hacen muy difícil afrontar la traducción literal, de manera que el transcriptor se ve obligado a bajar octavas irremediablemente.

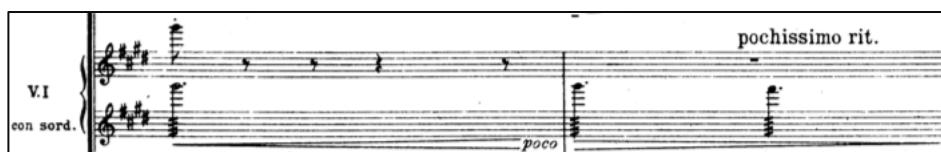


Ilustración 363. Líneas de violines primeros

Ese Sol#7 del segundo pentagrama anterior figura transcrito a los clarinetes segundos en un La#6, que si bien nunca alcanzará la sonoridad de la orquesta al menos suena una octava baja en la partitura transcrita.

³³⁹ Altos y contraltos son términos sinónimos que pueden usarse indistintamente.



Ilustración 364. Voces de requintos (arriba), clarinetes primeros y segundos. (Clave de Sol)

En el ejemplo anterior vemos cómo los requintos doblan la línea de los clarinetes segundos una octava baja de lo que suena en el original, mientras los clarinetes primeros asumen la parte correspondiente a las violas.

Los *tuttis* que se producen a partir del número cinco en los que Falla activa a toda la orquesta, se representan con la misma predisposición en la banda, solo que afectan inevitablemente a la dinámica resultante en mayor cantidad sonora.

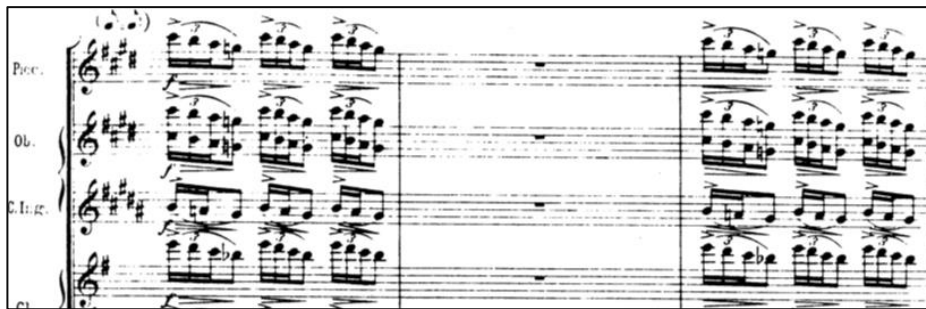


Ilustración 365. Partes de Pícolo, oboe, corno inglés y clarinete primero

La transcripción refleja la activación de toda la sección del viento madera, las trompas, trompetas, y los bugles bajos con los contrabajos de cuerda. Los bugles, parece que no se consideran necesarios y permanecen en silencio.

En el número siete de ensayo, los fagotes se alternan en una fórmula rítmica novedosa hasta este momento, que Lamote no duda en escribir también a ellos mismos en la banda.



Ilustración 366. Línea rítmica de los fagotes

En esta ocasión la translación de la voz de los celos en *pizzicato* doblada por el arpa, no llega a los instrumentos de viento madera, sino a los metales.



Ilustración 367. Línea correspondiente a los celos

Lamote apuesta ahora por los bugles tenor y barítono y les asigna la función de la ilustración anterior. A pesar de que poco o nada tienen que ver unos instrumentos con otros, es posible que en este momento pensara en incorporar variedad de colores en la medida en que sus posibilidades se lo permiten, pues hasta entonces no había tenido casi ninguna oportunidad de hacerlo.

Siguiendo con la línea respecto a la utilización de los clarinetes de Falla, Lamote en el número ocho de ensayo les escribe la parte correspondiente, a los saxofones sopranos.



Ilustración 368. Parte correspondiente a los dos clarinetes. (Clave de Sol)

Tres compases antes del número nueve, los celos llevan escritos unos trinos que Lamote escribe a los clarinetes altos y al corno inglés, pero que además duplica también en las flautas.

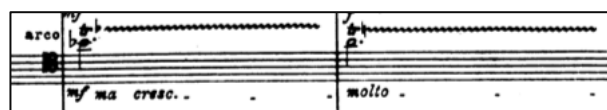


Ilustración 369. Parte de violoncelos

Duplicadas las flautas a tres, intervienen en los mismos términos que los celos en la partitura de Falla, sin que ellas —como decimos— intervengan en ese momento.

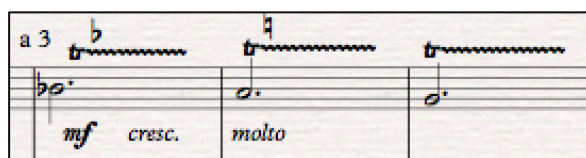


Ilustración 370. Parte de flautas escritas por Lamote

En el número diez, donde el piano retoma su posición como solista, solo admite como acompañantes a las violas tremolando en *divisi*, y a un solo atril de chelos. En la transcripción solo encontramos a los clarinetes primeros y al saxofón tenor solo, que interpreta la parte violonchelo. Los contrabajos coinciden en una versión y otra.

Muy similar en los conceptos transcriptivos es la traslación que se produce en el cambio de tono del número doce. Lamote traslada cada sección a las que deberían corresponderle, manteniendo los instrumentos homónimos, y mudando aquellos otros solo a los que los tratados tradicionales hacen referencia, sin buscar combinaciones extrañas o atípicas que ocasionen resultados inesperados. Así pues, el proceso avanza en condiciones que podríamos resumir de normalidad, por cuanto no encontramos un procedimiento demasiado significativo que nos haga detenernos en el análisis.

Los trémolos de violas escritos en el número diez, van directamente a los atriles de clarinetes segundos.



Ilustración 371. Trémolos de violas

Las líneas melódicas secundarias de los violines primeros y violas en *détaché* no experimentan modificación alguna que pudiera reducir la dificultad interpretativa, y como viene siendo habitual en las transcripciones de Lamote, lo escribe literalmente para clarinetes primeros en relación a la voz de violines, y los clarinetes contraltos y saxofones altos para la voz de violas.

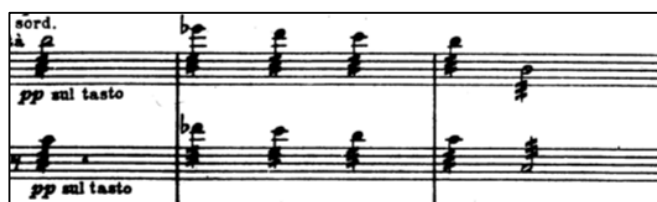


Ilustración 372. Líneas de violines primeros (clave de Sol) y violas (clave de Do en 3ª)

Cuatro compases antes del número catorce, Falla deja un puente de cuatro compases, en los que chelos y contrabajos preparan la entrada del piano.

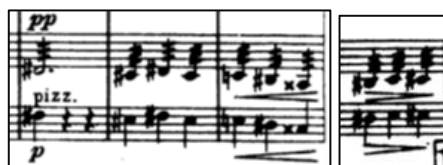


Ilustración 373. Chelos y contrabajos. (Clave de Fa)

Este puente se traduce en la simplificación lineal —ahora sí— de los *détachés*, en las figuras simples de clarinetes bajos, saxofones bajos, bugles bajos y contrabajos de cuerda que lo hacen igual que en la parte original.



Ilustración 374. Parte simplificada de clarinete bajo³⁴⁰

Los efectos de trémolos de la cuerda medio-aguda, coincidente con un gran arpeggio de arpa, en el tercer y cuarto compás del número quince encuentran reflejo en clarinetes segundos para las violas, saxofones altos y tenores para violines segundos y clarinetes primeros para la parte correspondiente a violines primeros.

En el *tutti* del número veintitrés, tampoco encontramos diferencias destacables en los procesos de cambio instrumental, salvo en lo extremo del registro en que Falla escribe a los violines primeros, justo en los ocho compases anteriores al número veinticuatro.

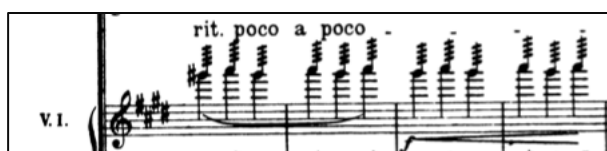


Ilustración 375. Violines primeros en registro agudo

Debido a estas cotas tan agudas, Lamote emplea los recursos instrumentales disponibles para intentar salvar el problema, y en este sentido recurre a las flautas evitando el *frulatti* de la cuerda escribiendo las figuras en simples negras. Pero llega hasta el límite toda vez que las progresiones que comienzan ocho compases antes de número veinticuatro, desembocan en un Si b 6 que aun habiéndose podido tocar forzosamente, decide bajar una octava y dejarlo en un Do5.

³⁴⁰ La línea melódica está escrita en clave de Fa en 4ª.



Ilustración 376. Voces de flautas

En el tercer y cuarto compás del mismo número, el registro sobre-agudo se repite en los violines primeros, obligando a las flautas a realizar estas líneas como única alternativa posible.

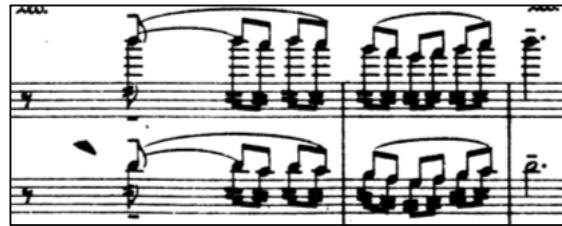


Ilustración 377. Líneas de violines

En este caso Lamote escribe para las flautas ese comentado Si b 6, en una difícil entrada sin preparación previa (caso contrario del ejemplo anterior), en el que el alcance se hacía mediante grados conjuntos. Sin embargo, como decimos en este momento, la entrada es ciertamente arriesgada.

Danza lejana

En este número, en la transcripción no aparece el título de la danza, tan solo figura la indicación del tempo: *Allegreto giusto*.


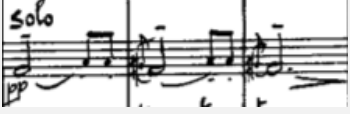
En el número uno de ensayo la flauta primera anticipa el dibujo melódico acompañado durante tres compases por el corno inglés.



Ilustración 378. Tema escrito a la flauta primera

En la versión de banda, la flauta retoma esta línea con el corno inglés, idénticamente a lo reflejado en la orquestación de Falla, y cuando el clarinete retoma el

motivo en el número dos, Lamote vuelve a transcribir directamente sin adiciones al primer clarinete solo.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁴¹
	

En el quinto compás del número tres, la flauta y el clarinete acompañan el piano en la interpretación del tema algo variado.

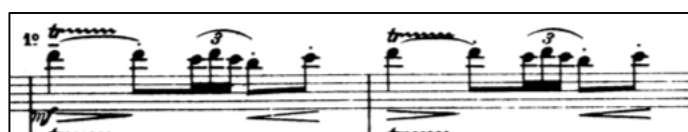


Ilustración 379. Línea correspondiente a la flauta primera

Y en la versión para banda, las flautas quedan como están, pero la voz del clarinete se traslada a los saxofones sopranos.

El chelo protagoniza a *solo* el tema ahora en el número cuatro en registro medio-agudo, y se traduce en saxofones altos y tenores juntos:



Ilustración 380. Solo de violonchelo

En el número cinco es el arpa el protagonista del momento, como único interviniente del tema, que pasa a ser interpretado por la celesta en la versión para banda.

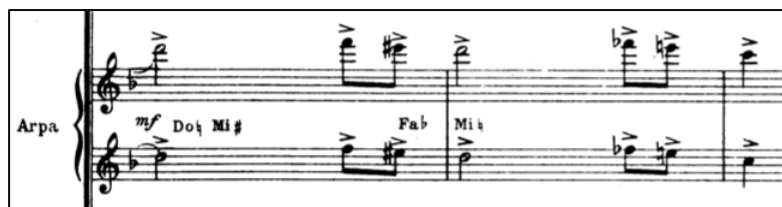


Ilustración 381. Partes de arpa

³⁴¹ Parte original del clarinete, que Lamote transcribe directamente al mismo clarinete en la banda. (Ejemplo de la derecha).

La alternancia de flautas dibujando floreos temáticos acompañando al instrumento solista, cuya entrada se produce en el tercer compás del número cinco, de nuevo vuelven a trasladarse íntegramente a ellas en la transcripción.



Ilustración 382. Línea de flautas alternas

La trompeta con sordina asume la responsabilidad de realizar el *solo* en el número seis, y la misma también es la elegida para representar su parte en la banda.



Ilustración 383. Parte de trompeta con sordina

El segundo tema asoma en la exposición del número seis de la mano de las flautas y violines primeros, pero éstos últimos lo realizan en *détaché*. El traslado de los primeros, va a las flautas también duplicado por los requintos, y el de los segundos ni tan siquiera aparece con estas características de articulación.



Ilustración 384. Tema correspondiente a las flautas

En el cuarto compás el testigo lo prolongan el pícolo y la celesta, y en esta ocasión además del pícolo de la banda, también aparece un solo pentagrama escrito a mano en la parte inferior de la página, donde se escribe la voz de la celesta.

La repetición temática corresponde ahora, en el número ocho al corno inglés, clarinetes y violines primeros.



Ilustración 385. Voces de corno inglés y clarinetes. (Clave de Sol)

En la transcripción el corno inglés permanece invariable, y el resto son los requintos, clarinetes primeros y saxofones altos, que realizan la segunda voz de clarinetes³⁴².

En el número nueve las trompas retoman el testigo temático que, tampoco sufre modificación en la versión para banda.



Ilustración 386. Líneas temáticas de trompas. (Clave de Sol)

Igual ocurre en el quinto compás cuando las trompetas recogen el testigo de las trompas. La traslación es directa para la banda, y son las trompetas las receptoras de esta entrada.

Poco después (en el número once) el clarinete junto a la trompa, exponen el mismo tema, pero articulado en *legato*.


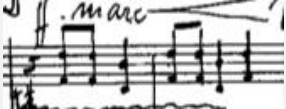


Ilustración 387. Línea melódica del clarinete

No es una traslación directa la que se produce en esta ocasión, pues, aunque la trompa se mantiene invariable en la transcripción, la parte del clarinete se hace visible en el saxofón soprano.

Dos compases antes del número doce, apreciamos que las voces de clarinetes de la obra original, se traducen otra vez en los saxofones sopranos.

³⁴² Obsérvese el registro tan extremo que Falla utiliza para el clarinete en la voz primera, y que en la transcripción también ocurre de la misma forma en la voz de «a 2 soli», es decir, a un solo atril de clarinetes primeros.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁴³
	

Y en el tercer compás de ese número doce, coinciden en la interpretación del tema pianístico, el pícolo y el oboe primero que se trasladan idénticamente a la versión de la banda.

El número trece indica que son ahora las trompas las protagonistas, y como suele ser habitual en las traslaciones de Lamote, aparen escritas también como protagonistas en la versión de banda.



Ilustración 388. Líneas de trompas

Nada aparece modificado en la entrada del fagot del número catorce, que se reproduce como tal en la partitura de banda, así como las entradas posteriores del corno inglés y del oboe, que también son traslaciones directas. Lo mismo ocurre en los compases anteriores al número quince donde se repite lo comentado, aunque algo más reducido.



Ilustración 389. Líneas melódicas de oboe y corno inglés

La entrada de trompas en el número dieciséis se reproduce de forma directa en la transcripción, así como el solo de oboe escrito entre los números diecisiete y dieciocho en el que la trompa sola le acompaña, que son escritos idénticamente en la partitura de banda.

³⁴³ Transcripción de motivos originales escritos por Falla a los clarinetes, en los saxofones sopranos. (Ejemplo de la derecha).



Ilustración 390. Solo de oboe

En el quinto compás de dieciocho apreciamos otra traslación directa en el grupo de instrumentos que comienzan por la flauta, pícoto, oboe y corno inglés, y que en esta ocasión no se produce ningún aditamento.



Ilustración 391. Voces de flauta, pícoto, oboe y corno inglés. (Clave de Sol)

La intervención a tres flautas que se produce en el quinto compás del número veintiuno, no se realiza de la misma forma en la transcripción. Es una de las pocas excepciones que encontramos en los que la traslación es variada a otro grupo de instrumentos totalmente distintos; los clarinetes requintos en Mi b.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁴⁴

La misma parte del ejemplo anterior se repite simultáneamente por la celesta en la orquestación de Falla, y en la transcripción lo hace también la celesta³⁴⁵.

Los trinos y dibujos de las violas en el comienzo de esta danza aparecen indicados en los clarinetes segundos, las corcheas de violonchelos se escriben a los

³⁴⁴ A la izquierda ejemplo original de flautas en el quinto compás del número veintiuno, y a la derecha la transcripción de Lamote en los tres requintos. Todos en clave de Sol.

³⁴⁵ Reiteramos que, en la transcripción y siempre que aparece alguna intervención directa de la celesta, lo hace a modo de pentagrama manuscrito añadido *ex profeso* al final de cada página.

clarinetes contraltos y bajos, doblados por saxofones barítonos, y bugles tenores y barítonos. La voz de contrabajos queda en los mismos contrabajos de la banda³⁴⁶.

En el número tres volvemos a encontrarnos otra traslación directa porque la intervención del flautín, y clarinetes se produce en idénticas circunstancias.





Ilustración 392. Líneas de flautín y clarinetes

Este traslado ocupa solo a clarinetes primeros divididos para la ejecución de las dos líneas de clarinetes originales.

Después del número tres las intervenciones trinadas de la cuerda suelen ir destinadas preferentemente a la sección de clarinetes, de manera que las partes de viola suelen aparecer en los clarinetes segundos, y los violines en los clarinetes primeros.

La cuerda dispone de cierta facilidad para ejecutar determinadas fórmulas rítmicas, pero en los vientos estas traslaciones a veces pueden presentar algunas dificultades específicas que suelen suavizarse a través de modificaciones en la esencia, pero que en el resultado no quedan tan distantes. En el número cinco los violines y las violas interpretan unos tresillos de semicorcheas que no plantean ningún conflicto para estos instrumentos, sin embargo, en la transcripción apreciamos que las transcribe íntegramente iguales y sin simplificación alguna, a la sección de clarinetes primeros y segundos.

³⁴⁶ Observamos en la partitura una alteración en el orden de pentagramas, de manera que los clarinetes altos están colocados por encima de los clarinetes segundos, este cambio solo se produce en esta página, lo que nos lleva a pensar que el maestro se confundió de instrumento al escribir su parte, y en lugar de volver a rehacer la página cambió el orden de los instrumentos.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁴⁷
	

A partir del número nueve, las cuerdas comienzan reiteradamente un diseño rítmico por reducción, que pasa directamente a la sección de clarinetes (segundos, contraltos y bajos) pero en esta ocasión cuentan con el apoyo de los saxofones altos, tenores, barítonos y bajos.



Ilustración 393. Líneas de violines segundos, violas y chelos

Los trombones aparecen realizando acordes a tres voces en el número doce y no cabe duda de que los destinatarios son también los mismos trombones.



Ilustración 394. Voces de trombones en clave de Do en 4ª

En el número veintiuno volvemos a encontrar dificultades de traslación por registro sobreagudo, escrito en Falla a los violines primeros. Las posibilidades en estos momentos son limitadas y en esta ocasión Lamote se decide por los dos píncolos alternos articulando como *frulatti*.

³⁴⁷ A la izquierda ejemplo original de violines y violas, transcritos a los clarinetes primeros y segundos. (Ejemplo de la derecha).



Ilustración 395. Violines primeros y segundos

En los jardines de la sierra de Córdoba

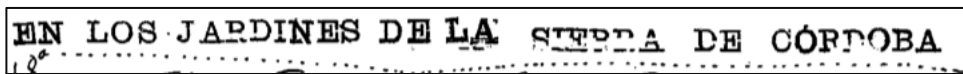


Ilustración 396. Título manuscrito del tercer movimiento³⁴⁸

La exposición temática a cargo de toda la madera y los violonchelos en un espectacular *tutti*, tiene la imagen en sus homónimos bandísticos a excepción de los clarinetes que tienen la misión de retomar las líneas de los violines primeros, segundos y violas.



Ilustración 397. Voces de flautas y pícolo

Hay que añadir la duplicación de los bugles contraltos en Sib, que se incorporan con las mismas líneas aludidas.

En el veinticinco encontramos otra coincidencia instrumental (traslación directa), entre el clarinete de Falla y el clarinete de Lamote.



Ilustración 398. Dibujos del clarinete primero

³⁴⁸ Título manuscrito de la transcripción de *Noches en los Jardines de España* de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

Incluso el traslado se produce sin aumento de dinámica, pues solo queda un elemento en la interpretación de la banda.

Cuatro compases antes del número veintiocho las trompas a cuatro voces, dobladas por violines segundos y violas, emergen como portadores de motivos temáticos cuando el piano permanece en silencio.



Ilustración 399. Partes de trompas a cuatro voces. (Clave de Sol)

En la transcripción las trompas siguen protagonizando el momento, pero la cuerda se ve reflejada en clarinetes primeros y segundos, saxofones altos y tenores, y bugles tenores y barítonos.

Más adelante, en la anacrusa del número treinta y dos, comienza otra entrada temática en violines primeros, cellos y contrabajos.

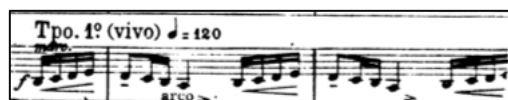


Ilustración 400. Línea melódica de violines primeros

La partitura de banda experimenta otra particularidad, y es que al estar esta melodía en registro medio-grave no se proyecta en los clarinetes primeros como viene siendo habitual, sino que se dirige hacia los saxofones. En concreto intervienen los clarinetes altos y bajos, saxofones altos, tenores, barítonos y bajos, y además los bugles barítonos y bajos en Mi b y Si b, y los contrabajos de cuerda. En este caso y debido a su tesitura, los violines primeros no son tomados como violines en la transcripción, sino como violas.

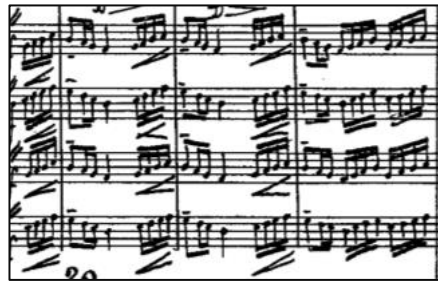


Ilustración 401. Sección de saxofones³⁴⁹

Dos compases antes del treinta y cuatro, los violines primeros desempeñan una línea extremadamente aguda, pero en esta ocasión las flautas realizan otra función lineal distinta, por lo que no pueden ser los destinatarios de esta traslación:

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁵⁰

Son solamente los clarinetes requintos en Mi b los que reciben esta traslación, pues como decimos, las flautas tienen asignada su parte diferente, y para los clarinetes en Si b resulta demasiado aguda como para garantizar una sonoridad adecuada.

En el número treinta y cinco, las flautas y oboes se trasladan directamente a sus homónimos en la banda, pero los violines primeros sufren otro cambio respecto a los que acabamos de comentar, y en lugar de transcribirse en los requintos por razones de tesitura, lo hace en los clarinetes primeros, todo a pesar de encontrarse en un registro agudo.

Original de Falla ³⁵¹	Transcripción de Lamote

³⁴⁹ Ejemplo de saxofones que asumen la parte de violines, chelos y contrabajos. Desde arriba: saxofones altos, tenores, barítonos y bajo. (Clave de Sol). Además, intervienen en este momento —aunque no salgan en el ejemplo—, clarinetes altos y bajos, bombardinos, tubas y contrabajos.

³⁵⁰ Parte transcrita a los requintos en Mi b.

³⁵¹ Parte original de flautas (ejemplo de la izquierda) duplicadas por los clarinetes. (Clave de Sol).

Dos compases después, el clarinete de Falla se incorpora duplicando la línea anterior, pero esa traslación resulta variada porque en la transcripción va dirigida al saxofón soprano.

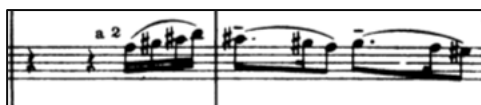


Ilustración 402. Melodía del clarinete transcrita en el saxo soprano

En el cambio de compás a 2/4 cuyo número es el treinta y seis y donde aparece expuesto otro tema en las cuerdas con ayuda de las trompas, se convierte en una traslación parcialmente variada, pues las trompas quedan intactas mientras la cuerda, por razones lógicas pasa a repartirse entre clarinetes y saxofones, con ayuda de bugles contraltos, tenores y barítonos.



Ilustración 403. Partes de cuerda en el compás siguiente al número treinta y seis

En el número cuarenta, un *solo* de violonchelo anticipando el tema del piano, sufre una traslación en los saxofones tenores y en los clarinetes bajos.



Ilustración 404. Solo de violonchelo

A partir del cuarenta y uno, se suceden unas entradas instrumentales a «solo» comenzando por el oboe, que no sufre variación, el clarinete que tampoco cambia en la transcripción, flautas ídem, corno inglés íbidem, clarinete de nuevo que en este caso sí que se produce una traslación variada, pues el destinatario ahora es el saxofón soprano y no el mismo clarinete como antes ocurrió.



Ilustración 405. Entradas de carácter imitativo a partir del cuarenta y uno

La línea melódica expuesta por la cuerda después de número cuarenta y tres incorpora instrumentos añadidos, encontrándonos, por tanto, frente a una traslación parcialmente variada, pues además de los destinatarios de la cuerda reflejada en la sección de clarinetes, incorpora a las flautas a cuatro voces que doblan violines primeros, segundos, violas y chelos en octava alta.



Ilustración 406. Líneas de violines primeros y segundos

Dada la amplia gama de metales de que disponía la BMB no resultaba problemático, asumir las intervenciones de estos instrumentos en los primeros compases de la versión original. De manera que las trompas, así como trompetas, trombones y tubas, mantienen su parte en la transcripción y se añaden bugles tenores y barítonos.



Ilustración 407. Entrada de trompas

Observamos en el número veintisiete, que la línea secundaria de los clarinetes originales no incide en sí mismos, sino que como suele ser habitual, se transforma en los saxofones sopranos.

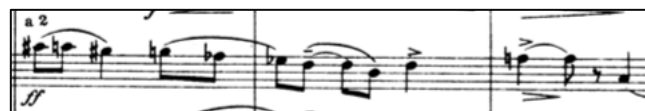


Ilustración 408. Voz secundaria de clarinetes. (Clave de Sol)

Cuatro compases antes del número veintiocho, los violonchelos llevan escrito unas corcheas tremoladas (repetidas), que en la transcripción nos aparecen destinadas a los contrabajos de cuerda, dado que son los únicos capaces de realizarlas en idéntica forma.

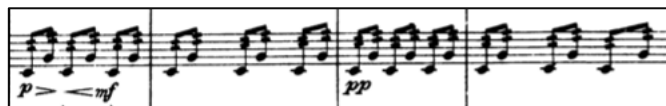


Ilustración 409. Parte escrita a los violonchelos. (Clave de Fa)

En la partitura de contrabajos la escritura resulta reflejada dos octavas más agudas de la referida para los chelos, de esa forma suenen exactamente igual.

En el número veintiocho los fagotes y los chelos presentan unas corcheas rítmicas, siendo las violas a las que les corresponde continuar con lo referido más arriba. Sin embargo y dado que el registro es ahora más agudo que el de los chelos, Lamote considera que lo ideal es escribirlo a los clarinetes segundos en *divisi*.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁵²



Las dos voces mantenidas a modo de pedal en los chelos cuando alcanzamos el número treinta y uno, se trasladan a los clarinetes bajos, doblados por los bugles bajos en Mi b, y las corcheas rítmicas del arpa nos aparecen escritas en un solo contrabajo de cuerda en *pizzicato*, mientras al resto les corresponde la transcripción fiel de la partitura original.



Ilustración 410. Parte de arpa transcrita a un contrabajo

En el número treinta y cuatro, los efectos correspondientes a la cuerda, sufren una adaptación forzada con el objetivo de hacerse escuchar, aunque sea modificando el original.

³⁵² Parte de violas (Do en 3ª) transcrita a los clarinetes segundos divididos. (Clave de Sol).

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁵³
	

El resultado comprende desde los requintos, a los clarinetes primeros y saxofones sopranos. Éstos últimos doblan a la primera voz de clarinetes primeros. Como podemos observar nada se parece la parte original a la transcrita, pero el resultado sonoro se encuentra más próximo de lo que *a priori* pudiéramos pensar.

El siguiente ejemplo, propio de instrumentos de cuerda, se reparte por compases entre varias secciones de viento, es decir, entre clarinetes y saxofones en el número treinta y cinco.

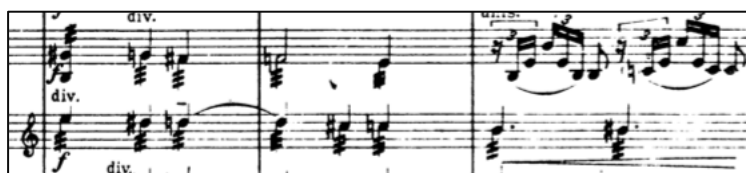




Ilustración 411. Líneas de violines segundos y violas. (Todos clave de Sol)

Los dos primeros compases corresponden a los clarinetes segundos con las dos voces, y los dos siguientes de los violines segundos, lo encontramos escrito en los clarinetes contraltos y saxofones altos. Debemos precisar que la línea correspondiente a las violas, las continúan realizando los clarinetes segundos.

No habíamos observado nunca antes un error de registro en ningún instrumento, pero dos compases antes del número treinta y siete se produce uno que afecta a la voz inferior de los clarinetes primeros y segundos, pues llevan escrito un Re #3 cuando el límite está en un semitono por encima, es decir, Mi 3.

Original de Falla ³⁵⁴	Transcripción de Lamote
	

³⁵³ El primer pentagrama corresponde a los requintos, y el segundo a los clarinetes primeros, pero la primera voz de éstos últimos es la transcripción literal de los clarinetes primeros. (Clave de Sol).

³⁵⁴ Líneas originales de violines que transcriben en clarinetes sobrepasando el límite de la extensión grave. (Clave de Sol).

La traslación corresponde de los violines segundos y violas (en octava baja), compartida con dos trompetas y dos trombones con sordina, que no sufren modificación alguna.

Las pedales se vuelven a producir en el número treinta y siete, mediante ligaduras de blancas con puntillo en los fagotes a doble octava, y tremoladas de una nota repetida en violines segundos y violas. En la traducción de estos efectos se producen cambios en las cuerdas, que van destinadas también a doble octava a los clarinetes primeros y segundos, sin variar la articulación original. Respecto a los fagotes, se trasladan directamente sin añadiduras instrumentales.



Ilustración 412. *Détaché* en violines segundos (clave de Sol) y violas (Do en 3ª)

A esta misma pedal se incorporan los clarinetes relevando a los fagotes, justo cuatro compases antes del número treinta y ocho. En la versión de banda no se fructifica ese relevo y son los fagotes los que permanecen inmóviles hasta el cambio de tonalidad del número treinta y ocho.

Los trinos que se producen cuatro compases después del mencionado número en flautas, pícolo y oboes, son escritos también a ellos mismos en la banda, pero se les adicionan los requintos para doblar estos efectos.



Ilustración 413. Trinos de flautas

Ese mismo pasaje aparece después con la incorporación de clarinetes y fagotes. Pues bien, todos se traducen en sus homónimos excepto la voz de clarinetes que encuentra el apoyo en los saxofones sopranos³⁵⁵.

En el compás anterior al cuarenta y tres, los timbales dejan el testigo rítmico a favor de chelos y contrabajos. La traslación de esta parte pasa a manos de clarinetes

³⁵⁵ Recordemos que en este pasaje los requintos siguen duplicando los trinos.

bajos alternos, así como a cuatro bugles bajos también alternos, y los contrabajos de cuerda «*senza divisi*».



Ilustración 414. Parte de chelos y contrabajos. (Clave de Fa)

Posteriormente se incorporan violas y violines segundos que se reproducen en clarinetes contraltos, y clarinetes segundos respectivamente, y cuando lo hacen los violines primeros, repercuten en los clarinetes primeros pero doblados por saxofones altos y tenores, y bugles tenores en Mi b y barítonos en Si b.

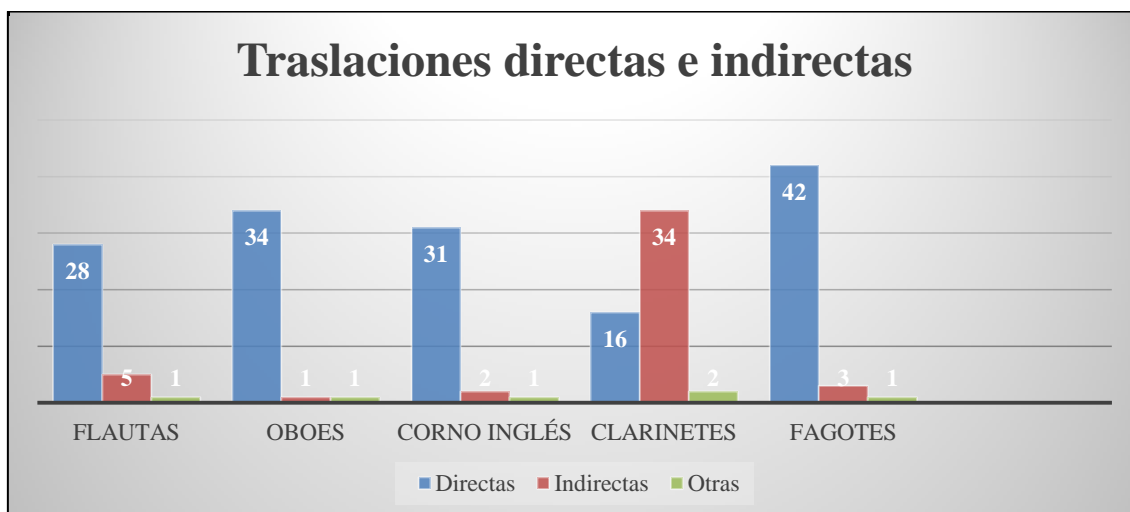
Toda la densidad de la cuerda que se produce a partir de *con ampiezza, ma non troppo*, se agrupa entre las secciones de clarinetes y saxofones, dejando en traslaciones directas todo cuanto sucede respecto al viento metal reflejado en sus homónimos en la banda.

Observamos que Lamote tiende a facilitar la escritura en ciertas partes, en las que aparecen grupos de valoración especial como dosillos o tresillos, modificando el compás para hacerlos lógicos, es decir, que si el compás es un 9/8 y aparecen dosillos, el maestro Lamote lo transforma en 3/4 para que dejen de ser grupos de valoración especial pasando a ser grupos reales.

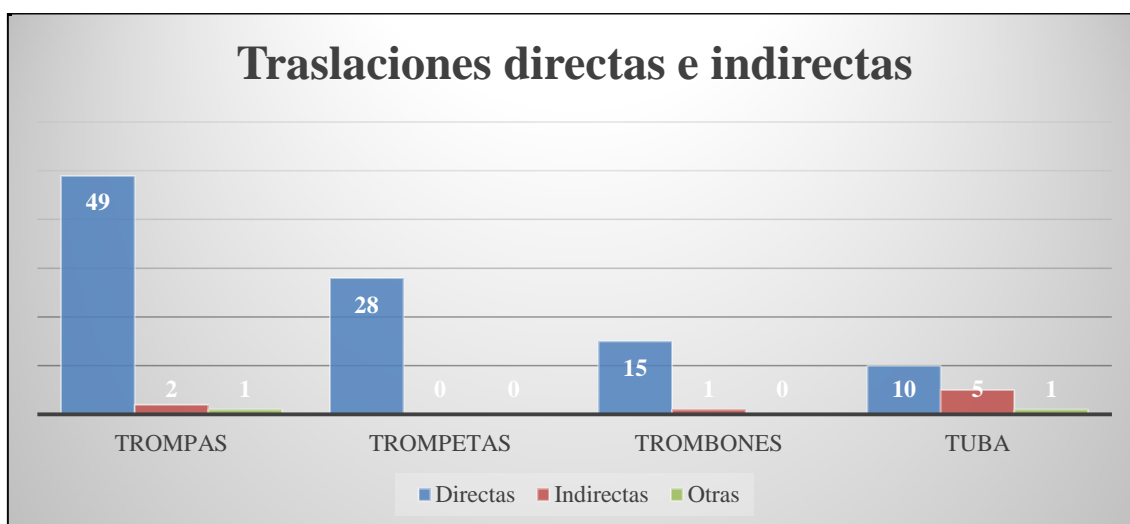
Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁵⁶

³⁵⁶ Traslación de violines primeros a clarinetes primeros cambiando el compás de un 9/8 en la partitura original, a un 3/4 en la transcripción, pues la medida no va a variar absolutamente nada, entre un caso y otro, pero facilita la comprensión de la fórmula rítmica.

3.3.2.2. Traslaciones directas e indirectas o variadas



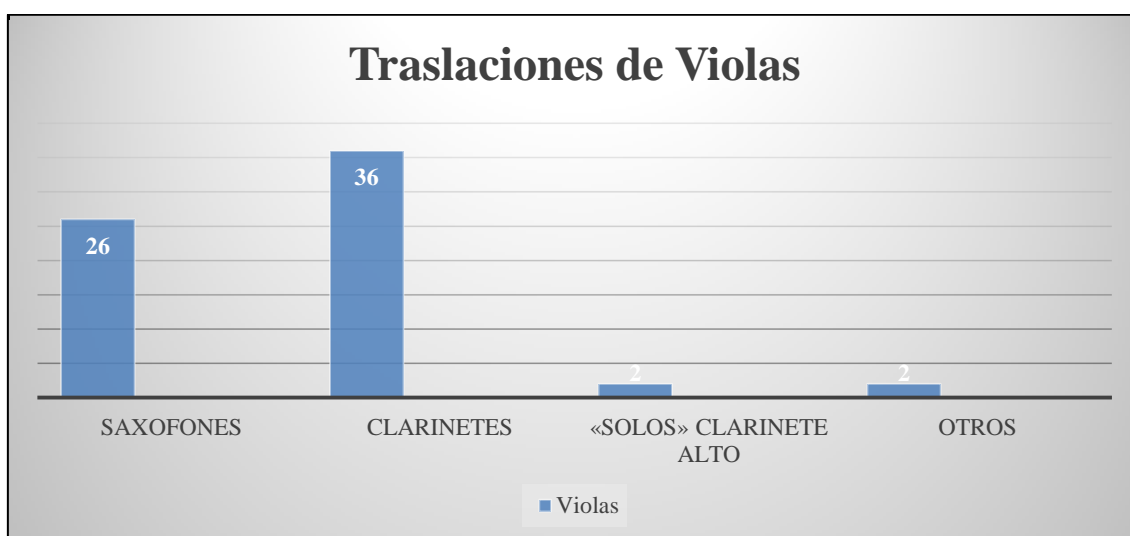
El clarinete es el que más modificaciones presenta en la transcripción, decantándose predilección por el saxofón soprano en detrimento incluso de su propio homónimo en la banda, que ocupa un lugar diferente en relación con la orquesta. El resto mantienen su preeminencia en la banda, en el que destaca el fagot como el menos modificado en las traslaciones.



En general los metales suelen recibir escasos cambios por la peculiaridad de su timbre y lo específico de su función, pero la tuba, al disponer de mayores aportes en la banda, sufre cambios o duplicaciones que comparte con los grupos de la madera (saxofones y clarinetes graves), o bugles de registro grave también.



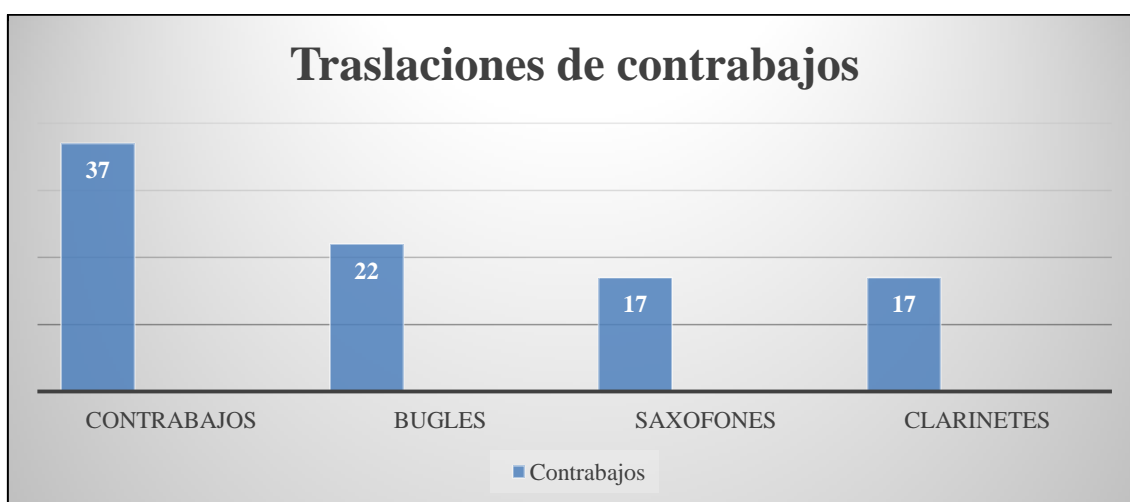
Los violines representan mayor cantidad de traslaciones directas hacia los clarinetes que para otros grupos instrumentales, pero recurre con frecuencia a los requintos como salvadores de tesituras agudas, e incluso a las flautas cuando los registros no permiten utilizarlos.



Los clarinetes se comportan como receptores mayoritarios de la responsabilidad de recibir las partes de viola, seguidos por los saxofones que se consideran los siguientes en cantidad de funciones. Un par de «solos» les asigna Lamote a los clarinetes contraltos, cuando se sabe que estos no suelen ser considerados como instrumentos melódicos, sino más bien de funciones armónicas o de acompañamiento.



La tendencia se decanta del lado de la familia de los clarinetes como máximos receptores de la ejecución de responsabilidades de las violas, pero llama la atención la ejecución de «solos» por parte de los clarinetes bajos que al igual que los clarinetes contraltos, suelen realizar funciones armónicas. No ocurre así con los saxofones tenores cuya actividad suele adecuarse tanto a funciones armónicas como melódicas.



Normalmente los contrabajos suelen ir acompañados de otros instrumentos de diferentes familias a modo de duplicaciones, pero a veces también aparecen solos como meros ejecutores de las correspondientes partes de la orquesta. Debido a las numerosas familias que pueden apoyar las bases armónicas de la orquesta, suelen aparecer como justificación del potencial dinámico para garantizar la sonoridad plena del conjunto de viento.

3.3.3. *El Sombrero de Tres Picos* (1937)

Nos encontramos con la última de las transcripciones realizadas por Lamote sobre la música del maestro Falla, prácticamente en el comienzo de la contienda civil española. Las razones que justificaron este último trabajo las desconocemos, así como la fecha del estreno y el lugar del mismo. No encontramos correspondencia que nos informe de ello (pues en el archivo Manuel de Falla de Granada las últimas cartas están fechadas en mayo de 1935 por parte de Falla, y en mayo del año siguiente de la mano de Lamote), ni prensa histórica que avale la fecha del estreno. Todas estas causas estarían influenciadas muy posiblemente por las fechas tan dolorosas en las que Lamote finalizó el trabajo de transcripción.

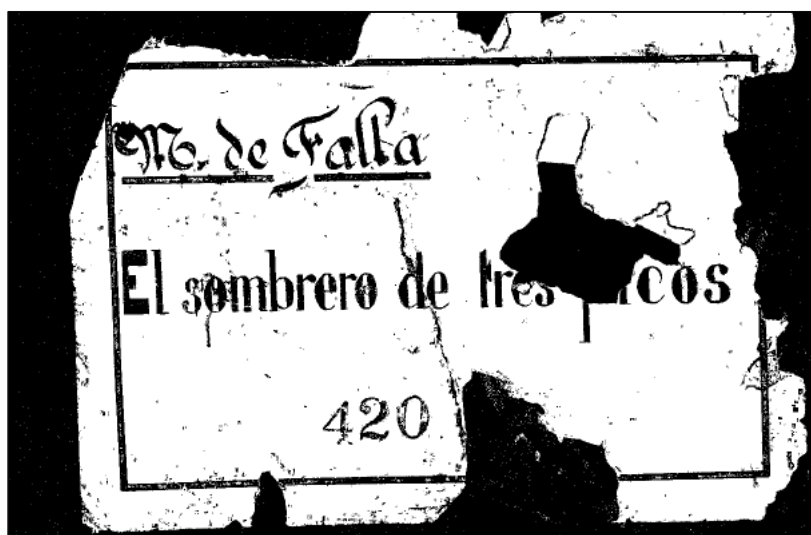


Ilustración 415. Portada de la transcripción de Joan Lamote³⁵⁷

En la cara inmediatamente anterior a la escritura musical, aparece una referencia personal de afecto, cariño y respeto que Lamote siente por Falla.

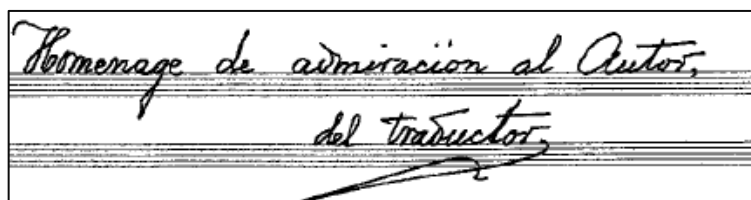


Ilustración 416. Anotación manuscrita de Lamote sobre Falla en la partitura de la transcripción³⁵⁸

³⁵⁷ Portada de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos* de Joan Lamote para la BMB. Archivo BMB.

Lamote terminó de transcribir esta suite en septiembre de 1937, tal y como figura su anotación y firma al final del trabajo.

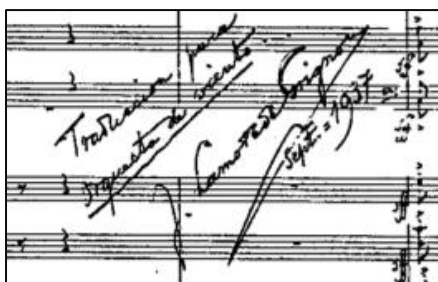


Ilustración 417. Firma autografiada de Joan Lamote³⁵⁹

Plantilla.

En esta transcripción la plantilla vuelve a ser idéntica a la primera de las realizadas en 1926, de manera que la organización instrumental se mantiene con la salvedad mencionada en la transcripción de *El Amor Brujo*, de la no inclusión de los instrumentos considerados populares. El sarrusofón lleva su parte, así como los trombones y los pequeños bugles que, aunque tienen unas intervenciones muy discretas en la obra, aparecen en la última danza. También figuran los pequeños clarinetes en La b, las trompetas en Fa y la celesta que desempeña la parte de arpa.

Tabla 16. Plantilla para *El Sombrero de Tres Picos*

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para <i>El Sombrero de tres Picos</i> 1937
Flautín
Flautas
Oboes
Fagotes
Sarrusofón contrabajo en Si b
Requinto en La b
Requinto en Mi b
Clarinete solo
Clarinetes I
Clarinetes II
Clarinetes contralto Mi b

³⁵⁸ Nota autográfica manuscrita de Lamote en la partitura de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos* que sobre Falla realizó en 1937.

³⁵⁹ Firma manuscrita de Joan Lamote al final de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos*, para la BMB con la fecha y lugar de finalización. Archivo BMB.

Clarinetes bajos Si b
Saxofón soprano Si b
Saxofones altos Mi b
Saxofones tenores Si b
Saxofones barítonos Mi b
Saxofón bajo Si b
Trompas Fa (4)
Trompetas Do
Trompetas Fa
Trombones
Bugle soprano Mi b
Bugles contraltos Si b
Bugles tenores Mi b
Bugles barítonos Si b
Bugles bajos Si b
Bugles contrabajos Mi b
Bugles contrabajos Si b
Contrabajos de cuerda
Timbales
Batería
Percusión

Esta última transcripción de Lamote tampoco modifica la tonalidad de la obra original de Falla, y la traslada a la partitura de la banda, en similares condiciones, indicando todas las armaduras correspondientes a Re M para los instrumentos afinados en Do, y el resto las que resulten del tono de afinación de cada instrumento.

3.3.3.1 Partes de transcripción. *Danza de los vecinos. (Seguidillas)*

Las funciones de los instrumentos coincidentes en la banda con los de la orquesta, sí experimentan cambios sustanciales, de manera que las flautas, por ejemplo, no realizan su parte, sino que duplican la voz de violines primeros, doblados a su vez por pequeños clarinetes en La b y Mi b.



Ilustración 418. Tema principal de violines primeros

En la traducción el tema principal, resulta algo más cargado que en otras transcripciones como la de Ricardo Villa como se verá más adelante, donde solo incluía

a los requintos. Lamote, sin embargo, escribe la parte además de a ellos a las flautas, elevando en número la dinámica y el contraste tímbrico. En el segundo compás en el que Falla introduce a la flauta a modo de aporte colorístico, es entendida por Lamote en los mismos términos, pero incorporando al clarinete del mismo modo que lo haría la flauta.



Ilustración 419. Detalle del clarinete primero emulando a la flauta. (Clave de Sol)

Por lo demás, se observa una adecuación instrumental de corte escolástico; los fagotes interpretan su aparte, así como trompas, corno inglés, oboes, etc., y la celesta lo hace con la parte de arpa.

Cinco compases antes de llegar al número dos de ensayo, los primeros violines imprimen solos la melodía como únicos colaboradores del final de la frase.



Ilustración 420. Violines primeros. (Clave de Sol)

Lamote no lleva esta línea a los clarinetes primeros, sino que lo hace a los clarinetes altos doblados por los saxofones altos y los tenores, salvando el octavaje del siguiente modo:



Ilustración 421. Voces de saxos altos (arriba) y tenores. (Clave de Sol)

Seguramente podría haber encontrado otra opción más apropiada, pero el sello personal de Lamote impone estas traslaciones a veces sorprendentes, pero que no desmejoran el resultado.

En el segundo y quinto compás después de número dos de ensayo, el clarinete original de Falla acompaña doblando a la flauta, que Lamote traslada al saxofón

soprano al igual que ha hecho en ocasiones anteriores, siendo un portador responsable en la tarea de retomar la función del clarinete en la orquesta.

En el número cuatro Falla divide la melodía entre los dos clarinetes de la orquesta, pero en la transcripción se aúnan en una sola voz y en un solo pensamiento musical.

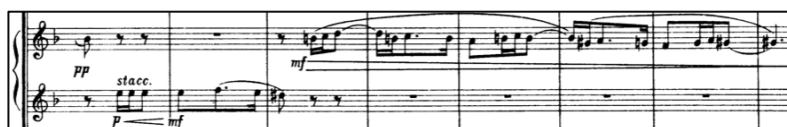


Ilustración 422. Melodía distribuida entre los dos clarinetes

El destinatario del clarinete no ha sido el saxofón soprano, lo ha sido el mismo clarinete de la banda, pero a diferencia de la distribución de la melodía entre dos ejecutantes, Lamote se lo escribe solo al primer clarinete.

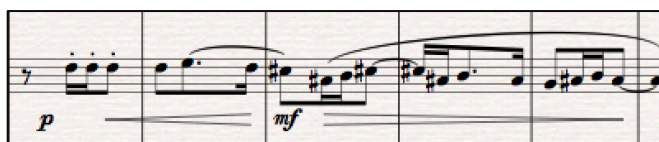


Ilustración 423. Melodía del clarinete solo en la banda. (Clave de sol)

Es una opción de índole práctica que soluciona cualquier problema que pudiera surgir de la imprecisión en los ejecutantes. Es como apostar por la ausencia de posibles incógnitas relativas a la ejecución musical, quedando aseguradas al tomar la decisión de unificar intervenciones como la que presentó el maestro Lamote.

En el número cinco los chelos y contrabajos interpretan una melodía con notas dobles que Lamote amplía considerablemente en otros instrumentos.

La traducción de chelos y contrabajos nos lleva al sarrusofón, clarinetes bajos, saxofones bajos, bugles contrabajos en Si b y Mi b, y contrabajos

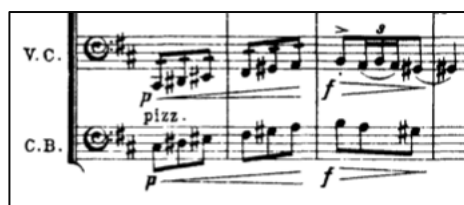


Ilustración 424. Líneas de chelos y contrabajos

de cuerda. La proporción queda sobredimensionada, aunque no demasiado.

En el número seis la melodía anterior se repite transportada en las violas, chelos, clarinete y fagot, pero a éstos últimos Falla les escribe notas dobles. En la transcripción

aparecen muchos instrumentos más que duplican las voces potenciando la sonoridad de la banda. Dos clarinetes primeros, clarinetes altos y bajos, saxofones casi en pleno: altos, tenores, barítonos y bajos, y por último los bugles barítonos en Si b, bajos en Si b y contrabajos en Mi b.

Como en el número siete de ensayo solo intervienen la flauta y el fagot, en la transcripción Lamote escribe las mismas partes a los mismos instrumentos. No hay cambio.



Ilustración 425. Solo de flauta doblado por el fagot

Lo mismo ocurre con el posterior *solo* de oboe que tiene lugar en el número ocho de ensayo.



Ilustración 426. Solo de oboe

Disponiendo de oboe es tarea fácil cuando se traslada de una partitura a otra en las mismas condiciones, y eso ocurre en ese momento; Lamote vuelve a escribirle el protagonismo al oboe.

En el número diez vuelve a destacar un solo de flauta en los mismos términos que antes, Falla escribe a la flauta y Lamote hace lo mismo.



Ilustración 427. Solo de flauta

Lo llamativo aquí es que Lamote activa a las otras flautas asignándoles una tarea que corresponde a los violines primeros.

En el número once de ensayo, el tema que interpretan los violines primeros en *divisi*, encuentran el reflejo no en los clarinetes, pero sí en los saxofones.



Ilustración 428. Tema de violines primeros divididos

Los tipos de saxofones sopranos, altos y tenores son los receptores del anterior fragmento.



Ilustración 429. Fragmento de saxofones transcritos de la cuerda³⁶⁰

Las diferentes concepciones tímbricas dan lugar a estos cambios de secciones instrumentales, incluso conceptos estructurales y fraseológicos pueden influir en el pensamiento individual del transcriptor.

En el número doce, la flauta segunda junto al clarinete primero y los violines primeros en *divisi*, terminan la frase siguiente:



Ilustración 430. Fragmento de flauta segunda

En la transcripción, esa misma semifrase la llevan las flautas primeras, los requintos en La b y Mi b, y los saxofones altos, manteniendo el criterio de refuerzo dinámico casi permanente.

Cuando llegamos al número catorce, observamos que Falla escribe el siguiente tema a los violines primeros.

³⁶⁰ Desde arriba: saxofones sopranos, altos y tenores, todos en clave de Sol.



Ilustración 431. Tema que exponen los violines primeros

Para la banda, Lamote no asigna a los clarinetes en Si b, sino a las flautas, a los requintos en La b y Mi b y a los saxofones sopranos, aunque lo podría haber trasladado a los clarinetes en Si b, pues entra dentro de lo que podríamos considerar sonoridad aceptable del clarinete.

Llegados al *Liberamente, con fantasía*, el solo de clarinete que Falla escribe con tanto gusto, es entendido del mismo modo en la transcripción.



Ilustración 432. Solo de clarinete. (Clave de Sol)

El momento de desnudez instrumental en el que se produce esta intervención, condiciona la adecuación del *solo* en la transcripción, por eso Lamote (a pesar de que el clarinete de la orquesta suele trasladarlo a otros instrumentos distintos como el saxofón soprano), considera que lo más acertado aquí es no modificar su naturaleza, y lo deja igual.

Lo mismo ocurre respecto a las dos intervenciones instrumentales siguientes, en la que las trompas y el fagot se simultanean, y la flauta finaliza la frase en registro grave.

En general, los instrumentos graves transmiten el pensamiento armónico de la cuerda a las maderas graves en clarinetes y saxofones, y a partir del número nueve se incorporan los bugles doblando a las maderas en esta responsabilidad armónica. Precisamente en este número los violines segundos realizan un trino que tiene una traducción mucho más recargada, pues en la transcripción lo llevan escrito el corno inglés, y los requintos (en un registro algo incómodo pues el requinto en La b lo lleva escrito casi en el límite del registro grave), cuando la sonoridad de los instrumentos agudos es más cómoda en las tesituras medias y agudas que en las graves.



Ilustración 433. Trino en quintas en La b. (Clave de Sol)

En el número diez la cuerda adopta un papel secundario acompañando la melodía de la flauta sola, pero la versión para banda experimenta cambios sustanciales.



Ilustración 434. Pasaje de la cuerda escrito por Falla³⁶¹

Lamote activa a las otras flautas asignándoles la responsabilidad que corresponde a los violines primeros. También pone en funcionamiento a casi toda la sección de clarinetes emulando los *détaché* de la cuerda.



Ilustración 435. Flautas en *divisi*. (Clave de Sol)

El transcriptor ha creado unas fórmulas rítmicas que no figuran en el original, consecuencia de la necesidad de emular lo más rigurosamente posible el pasaje de la cuerda en matiz pianísimo.

Lamote transcribe idénticos los violines segundos y violas —a la madera— y los contrabajos, al sarrusofón, a los bugles bajos y contrabajos de la banda. Pero como decimos más arriba, Lamote crea unas medidas de carácter sincopado que no existen en el original.

³⁶¹ Clave de Sol primer y segundo pentagrama, clave de Do en 3^a el tercero, y clave de Fa para cuarto y quinto pentagrama.



Ilustración 436. Fórmulas rítmicas creadas por Lamote. Saxofón barítono arriba y saxofón bajo.

(Clave de Sol)

Hablamos ahora de adecuación cuando encontramos otra forma de adaptar una idea que Falla escribe a los contrabajos en tiempo de *dosillos*, descrita más arriba y que Lamote, además de escribir a los contrabajos, divide a los bugles graves en la realización conjunta.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁶²

Danza del Molinero. Farruca

En esta danza no figura el nombre de la misma, sino que como viene siendo habitual y tras una página en blanco, solo aparece el nuevo compás y la armadura solo en el oboe (los demás las llevan indicadas como alteraciones accidentales), y el *tempo*. Insistimos en que el nombre de la danza no aparece como tal.

Al tener una partitura estandarizada e impresa, no apreciamos cambios en la instrumentación, como pudiera ocurrir en otras transcripciones manuscritas sin plantilla concreta, pero estudiando la danza nos cercioramos de que los trombones no intervienen en toda ella, y tampoco los pequeños bugles soprano en Mi b y contralto en Si b. Por tanto, hablamos de una pequeña modificación casi soslayada del instrumental.

Razones lógicas ya comentadas aconsejan no modificar la tonalidad de la danza, por eso comienza con la misma armadura de tres bemoles (Mi bM/ do m) que la partitura original. Además, la entrada sorpresiva de la trompa admite pocas posibilidades de cambio, por eso y sin dudar de la eficacia tímbrica Lamote le adjudica en la banda el protagonismo conseguido en la orquesta.

³⁶² Visto desde arriba, voces de bugle contra bajo en Mi b, contrabajo en Si b y contrabajos de cuerda. (Clave de Fa).



Ilustración 437. Solo de trompa al comienzo de la danza

Lo mismo resulta de aplicación para el inconfundible solo de corno inglés, que tiene lugar tras finalizar el papel destacado de la trompa. Su peculiar personalidad tímbrica deja pocas opciones traducibles en la banda, y se ve compensada con la intervención del mismo instrumento.



Ilustración 438. Solo de corno inglés

Pero antes, en el compás que sirve de puente entre los solos, que Falla escribe a los violines primeros y segundos con matiz *forte* y bajo el carácter de *energico*, por mucha energía que quieran aplicar las cuerdas, no deja de sorprender la implicación instrumental que Lamote realiza para suplir a estos instrumentos.

Este compás de dinámica media, encuentra una proporción desmedida en la traducción para banda, pues lo encuentran escrito en las partes, a los clarinetes solos, primeros, segundos, altos, bajos,



ilustración 439. Violines primeros y segundos

saxofones altos y tenores, y además refuerzan la línea de violines segundos, los bugles tenor en Mi b, barítono en Si b, y bajos en Si b.

En la incorporación del tercer compás en el que Falla adiciona a los violines segundos, Lamote también amplía instrumental de manera que añade a los clarinetes segundos. Respecto a la intervención solista del oboe y al igual que viene siendo habitual, no se produce tampoco sustitución del timbre y lo interpreta el oboe solista de la banda.



Ilustración 440. Solo característico del oboe. (Clave de Sol)

El acompañamiento que los segundos violines realizan simultáneamente a la ejecución del solo de trompa escrito al comienzo de la danza, es sobredimensionado por la inclusión de mayor número de integrantes y de mayor proporción dinámica.

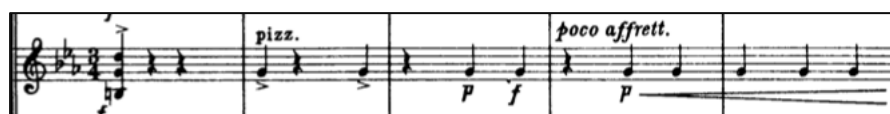


Ilustración 441. Función acompañante de violines segundos

Lamote implica en esta función a los saxofones sopranos, altos y tenores, doblados, además, por los bugles tenores en Mi b y barítonos en Si b.

Los arpeggios inevitables de la cuerda al realizar las tres notas simultaneas, se representan de manera muy similar en la transcripción en cuanto al resultado, pero diferente en la forma de escribirlo.

Original de Falla ³⁶³	Transcripción de Lamote
<p>Poco Vivo (♩ = 182) f</p>	<p>f</p>

Es muy de suponer que, si Falla utiliza la dinámica en *ff* para el ritmo característico de la danza en el que utiliza el *tutti* orquestal (excluyendo los vientos agudos y trompetas), la traducción en el lenguaje bandístico debe suponer incremento sonoro proporcional, tanto por implicación instrumental como por elevación gradual de la intensidad. En el número dos³⁶⁴, *Moderato, assai molto rítmico e pesante*, los

³⁶³ Arpeggio de tres notas escrito a los violines, que Lamote emula con mordentes en los clarinetes «solos». (Clave de Sol).

³⁶⁴ Debemos precisar que la numeración cambia a partir de aquí, Lamote continúa sumando la relación numérica, mientras que Falla comienza la serie desde el número 1 en la danza del Molinero. Esto es porque en la transcripción para la Banda Municipal de Barcelona, Lamote no titula las danzas como lo hace Falla, sino que deja una página en blanco cuando termina la anterior, y anota los tiempos, compases, etc., en la primera página siguiente. Al no indicar los títulos puede provocar ciertas confusiones por la doble o triple coincidencia de los mismos números durante los ensayos, por ello la relación numérica no se detiene hasta el final.

instrumentos disponibles para Falla actúan por implicación directa para dimensionar la entrada de la danza, cuyos contrastes dinámicos caracterizan la esencia musical de la Farruca.

Para la Banda Municipal, eso implica la puesta en funcionamiento de un importante número de instrumentos, que garantice esa misma esencia, aunque el resultado sea múltiplo del original.



Ilustración 442. Parte rítmica de violines primeros

Lamote no escribe a las flautas, ni tampoco a los oboes, ni requintos, ni a los dos tipos agudos de los bugles, pero el resto tienen asignada la función de apoyo sonoro. Las trompas ejecutan idéntica parte, los fagotes y los contrabajos, así como la celesta la correspondiente al piano o arpa, considerados como instrumentos comunes en ambas formaciones, pero el resto obedecen a otros principios distintos, de manera que encontramos al sarrusofón, clarinetes solos, primeros, segundos, altos y bajos, saxofones sopranos, altos, tenores, barítonos y bajos, y bugles tenores en Mi b, barítonos en Si b, bajos en Si b, contrabajos en Mi b y por último contrabajos en Si b.

En el número tres de ensayo (dieciocho en la transcripción), las violas sostienen el ritmo sosegado de la danza en matiz *piano* como contraste dinámico, que se traduce en la implicación de los requintos en Mi b, clarinetes contraltos en Mi b, y saxofones tenores en Si b.


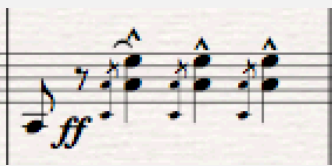


Ilustración 443. Parte rítmica de las violas

Llegados al número cinco (veinte en la transcripción de Lamote), Falla ataca en corcheas que se desvanecen dinámicamente en el transcurso de cada compás *marcato staccato y/o pizzicato*, implicando a un clarinete primero, un solo fagot, a las violas divididas, y a los chelos también divididos, en la transcripción pasa a un solo fagot, pero

con el aporte de clarinetes altos y bajos, saxofones altos, tenores y bajos, bugles barítonos en Si b, y bajos en Si b.

En el *pesante* del número seis encontramos otra adecuación instrumental ideada para sustituir los arpeggios de la cuerda. La adaptación pensada por Lamote no figura en el original, pero justificaría cualquier procedimiento que tuviera lugar para conseguir una realización similar, tratándose como se trata, de una cualidad exclusiva de los instrumentos de arco. El resultado final es el que cuenta y en esta ocasión parece que la idea creadora justifica el fin.

Original de Falla ³⁶⁵	Transcripción de Lamote
	

Los clarinetes primeros, segundos, contraltos, y bajos, así como los saxofones sopranos, altos, tenores y barítonos llevan la misma formulación, aunque con diferentes notas para tratar de hacer sonar todas aquellas voces que Falla escribió para la cuerda.

Desde que comienza el *crescendo e accelerando*, la orquestación de Falla incorpora progresivamente a los instrumentos que favorecen este estado escalar, acompañado de graduales gradaciones dinámicas hasta la obtención del clímax definitivo. En la banda, la imitación de todo este proceso implica la puesta en funcionamiento de todo (o casi todo) el instrumental disponible. Así Lamote incorpora en el número ocho a un *tutti* casi completo de la plantilla, a excepción de los trombones y los pequeños bugles, que como dijimos antes son los únicos que quedan al margen de este estrepitoso final.

Danza Final. Jota.

Como en los números anteriores, en la transcripción no aparece el título de la danza, sino que tras una página en blanco aparece el compás como signo indicativo de que algo ha cambiado. Lamote advierte el compás, *tempo* y demás indicaciones

³⁶⁵ Parte original de violines con indicación de «arco abajo» que Lamote traduce en los clarinetes con mordentes.

referentes a la interpretación que Falla detalló en la parte original. La armadura no figura al principio de la partitura de esta danza, lo mismo que hizo Falla, de manera que las alteraciones lo son accidentalmente para cada uno de los instrumentos, ya sean afinados en Do o transpositores, es decir, que ninguno lleva escrita armadura independientemente del tono de afinación del instrumento. La plantilla estandarizada se modificada levemente al aparecer los trombones en primeros compases, como integrantes del conjunto, del mismo modo que lo hiciera Falla en la orquestación original. También figuran los pequeños bugles en la segunda página de la transcripción, con partes escritas sin que hasta ahora hayan desempeñado labor significativa alguna. El sustituto del arpa o del piano en la transcripción que viene desempeñando su labor en las dos anteriores danzas, no figura en la última de ellas. La partitura estandarizada carece de esta indicación manuscrita, por lo que pensamos que aún sin aparecer escrita en esta última danza, muy posiblemente actuase en las diferentes interpretaciones de la banda, y que por economía de escritura el transcriptor decidiera no anotarla en la partitura.

Desde el mismo momento del inicio de la danza, Falla solo afecta a la cuerda, a los fagotes, trompetas en matiz *mf* y a las trompas como apertura instrumental. Pero todos actúan en términos generales en dinámica moderada salvo la misma entrada que lo hacen en *forte*. Lamote en cambio activa en los cuatro primeros compases a los fagotes, sarrusofón, clarinetes contraltos y bajos, saxofones altos, tenores, barítonos y bajos, y por último a los bugles bajos en Si b, contrabajos en Mi b, y contrabajos en Si b, además de los contrabajos de cuerda que también intervienen en esta página. El metal es idéntico al empleado en la parte original. Si comparamos dinámicas, a pesar de las indicaciones explicitadas en la partitura, el volumen de masa sonora genera un *corpus* evidente que posibilita la audición más que asegurada en espacios abiertos.

Los fagotes adoptan un papel diferente en la versión de banda, mientras insinúan el motivo solamente en la primera parte de algunos compases en la parte original, aquí se atribuyen la continuidad del diseño.



Ilustración 444. Línea de fagotes. (Clave de Fa)

En el tercer compás advertimos la inclusión de las cinco flautas duplicando a los instrumentos relacionados más arriba, en registro grave y en matiz *mf*. Tenemos otro ejemplo de aportación personal, buscando graduar la intensidad y variar el colorido tímbrico del principio, pero que no aparece en la parte original.

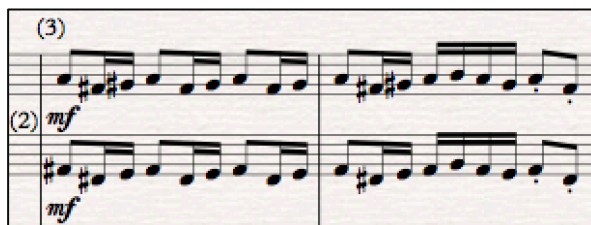


Ilustración 445. Flautas en el tercer compás. (Clave de Sol)

Las voces de las flautas duplican a los violines segundos y a las violas, mientras que los números entre paréntesis, indican el número de ejecutantes por pentagrama.

En el quinto compás, en el que se produce la entrada del clarinete primero en Falla, observamos que Lamote solo incorpora a otro clarinete más que dobla la intervención del primero.



Ilustración 446. Intervención del clarinete

Esta es otra de las ocasiones en las que la traducción del clarinete original se vierte en otro clarinete de la banda, aunque en este momento su función interpretativa sea duplicada por otro clarinete más.

Falla no incorpora a las flautas hasta el séptimo compás, pero además Lamote incluye a tres flautas que doblan la intervención de los violines en el quinto compás.



Ilustración 447. Parte de violines duplicada por flautas

A pesar de que en el quinto compás no se produce aún variación instrumental destacable en la parte original, y que el tema es presentado (como vemos en la ilustración anterior) por los violines primeros, en la traducción se produce una especie

de sobrecarga sonora, por la intervención duplicada de los requintos, y gran parte de la familia de los saxofones, en donde intervienen los saxofones sopranos, altos y los tenores.

Así, la entrada posterior de las flautas en el séptimo compás que Falla realiza junto a los violines y corno inglés, pierde parte de su naturaleza por el anticipo en el que estos intervinientes se someten en la transcripción. La práctica totalidad de la plantilla de la banda está ejerciendo funciones anticipadas al *tutti* posterior del número uno (veintiséis en la transcripción), aunque el potencial en *ff* en algunos instrumentos y *fff* para otros, garantiza una ensordecedora audición en todo este impresionante pasaje, capaz de compungir a todo oyente que se precie de escuchar una conmovedora plantilla como esta.

En el número dos (veintisiete), se produce una caída en la dinámica en la que disminuyen el número de ejecutantes, tan solo quedan las flautas y el fagot primero.



Ilustración 448. Parte de flauta y pícolo. (Clave de Sol)

El resultado de este fragmento queda en manos de tres intérpretes, y en la banda la traducción afecta a los mismos instrumentos, salvo la duplicación de las flautas que actúan en número de tres.

Al quinto compás de este número, Falla añade al clarinete primero en este juego rítmico, en la traducción Lamote agrega a los saxofones sopranos.

En el cambio de compás a 2/4 que tiene lugar en el número cuatro (veintinueve), las violas, celos y contrabajos —sin que Falla incluya al fagot—, interpretan la siguiente línea:

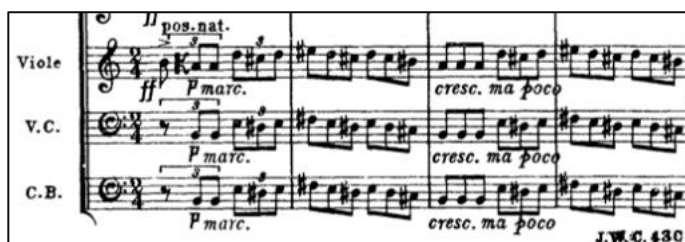


Ilustración 449. Parte violas, celos y contrabajos

En la transcripción ese fragmento es asignado al sarrusofón, clarinetes altos y bajos, saxofones altos, tenores, barítonos y bajos, y bugles contrabajos en Mi b y Si b, y los contrabajos de cuerda.

Las aportaciones o modificaciones que Lamote realiza en esta obra, aparecen en el número cinco (treinta), cuando esta parte escrita para la flauta primera, no aparece tampoco en las flautas de la banda.



Ilustración 450. Parte de flauta primera

Esta línea melódica de octava 6 desaparece de la transcripción, porque no hay otro instrumento que la realice en su lugar. Dos compases antes, Lamote había implicado a las flautas en las figuras de semicorcheas, pero también lo hacía Falla con la flauta segunda, así que no entendemos esa ausencia en un tema tan significativo como el de la ilustración anterior.

En el número seis (treinta y uno), los violines primeros adquieren el protagonismo en el siguiente elemento temático:



Ilustración 451. Violines primeros y segundos. (Clave de Sol)

En matiz *ff* solo ellos protagonizan el tema comentado, y que, en la transcripción por extraño que pudiera parecer, repercute en los clarinetes solos y primeros sin implicar a ningún otro instrumento más o sin incorporar a mayor número de ejecutantes de la misma familia.

En el cambio de compás anotado en el número siete (treinta y dos), los violines segundos presentan un marcado ritmo en corchea y semicorcheas, que se traduce en un grupo algo más numeroso comenzando por los clarinetes segundos, saxofones altos en Mi b, y bugles bajos en Si b.



Ilustración 452. Parte rítmica correspondiente a los violines segundos. (Clave de Sol)

El siguiente escalón dinámico se produce en el tercer compás y viene de la mano de los violines primeros que son los que retoman el testigo dejado por los segundos, pero en cualquier caso no hay ninguna incorporación tímbrica adicional. En la transcripción no se produce el cambio de la misma forma, y aparecen clarinetes primeros y segundos (aquí no se observa modificación más que de atriles, y no en el aspecto tímbrico), pero añade además a los clarinetes altos y bajos al unísono, a los saxofones tenores y a los bugles tenores en Mi b y a los barítonos en Si b. El resultado sonoro será pues muy diferente al que se desarrolla en la partitura original, pues hay un evidente aporte instrumental que afectará a la solución definitiva.

En el número ocho (treinta y tres), a simple vista en la partitura original a excepción de las trompas, piano y arpa, Falla emplea lo que podríamos considerar como un *tutti* que tiene su reflejo casi de la misma forma, pero en distinta proporción, cuando utiliza la «casi» totalidad de la plantilla exceptuando a las trompas y a los requintos en Lab. Pero apreciamos una aparente desproporción entre las líneas correspondientes a las flautas y oboes con respecto al resto de instrumentos. En la orquestación de Falla tienden a escucharse por el contraste tímbrico que se produce entre maderas agudas y las cuerdas, mientras que, en la versión para banda, las flautas y oboes quedan solas frente a toda la masa sonora que aquí es mucho más densa y proporcionalmente mayor que aquella, aunque se les incorporen los saxofones sopranos.



Ilustración 453. Líneas correspondientes a flautas, oboes y corno inglés. (Clave de Sol)

Estas mismas líneas son las que quedan traducidas en la banda con el apoyo de los saxofones sopranos.

La cuerda continúa ejecutando las semicorcheas en *détaché* del mismo modo que los clarinetes, saxofones e incluso las trompetas en Fa que no actúan en la obra original, pero que Lamote activa en ese momento. Intervienen también los bugles casi al completo.



Ilustración 454. Parte rítmica de la cuerda

El viento metal acusa menos fatiga en el momento de picar las figuras sueltas incluso utilizando picado simple, y menos aún con la aplicación del doble o triple picado que suponemos practicarían los instrumentistas de la época, no así la madera que debido a las peculiaridades de las embocaduras ocasionan mayor lasitud en los intérpretes. Lamote lo traslada tal que así a ellos, sin aplicar ningún procedimiento que facilite o corrija ese cansancio acumulado mediante la alternancia de efectivos.

Notamos que Manuel de Falla escribió un cambio de tono en este número ocho (treinta y tres), cambio que no se realiza en la partitura transcrita y en el que prosigue el camino de la anotación accidental de las notas, emprendido desde el comienzo de esta danza.

Algo parecido a lo comentado más arriba respecto al número ocho, ocurre en el siguiente número de ensayo cuando las flautas, los oboes y el clarinete primero interpretan la línea melódica más significativa.



Ilustración 455. Línea correspondiente a las flautas

En esta ocasión y al igual que la anterior, observamos que Lamote enfrenta a unas flautas junto a dos oboes, dos requintos en La b y los saxos sopranos, a la casi totalidad de la banda, en una apreciable descompensación instrumental.

Las semicorcheas que Falla escribe a los violines primeros, se traducen en la banda en la inclusión de flautas y requintos en Mi b.

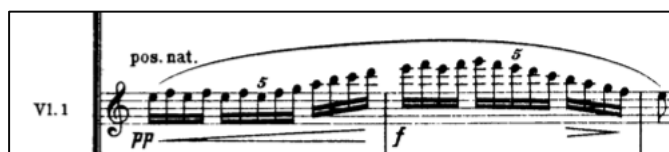


Ilustración 456. Pasaje correspondiente a violines primeros

Ese mismo dibujo lo llevan los requintos sin implicación directa de los clarinetes, pues como consecuencia del resultado del transporte, les correspondería un registro demasiado forzado en el registro agudo.



Ilustración 457. Voz de requintos transcrita de la cuerda. (Clave de Sol)

En el número once (treinta y seis en la transcripción) en el que se produce un nuevo cambio de tonalidad, sí se tiene en cuenta en la transcripción y los instrumentos afinados en Do, aparecen afectados en la armadura con tres sostenidos. El número catorce (treinta y nueve en la transcripción) comporta otro nuevo cambio de tono en el que Falla solo afecta a los instrumentos afinados en Do (con ninguna alteración propia Do M) a excepción de los trombones que los deja sin armadura. Lamote hace algo similar y no le escribe armadura más que a algunos de los instrumentos afinados en Do como flautas, oboes, fagotes y contrabajos de cuerda, los demás, aun estando afinados en Do quedan sin armadura como los trombones. Saxofones y clarinetes, así como bugles quedan afectados por las alteraciones accidentales.

Otra importante descarga de dinámica se produce en el número veinte *Poco Più Mosso (rítmico)* (cuarenta y cinco), cuya respuesta es muy similar a la que se produce en la orquestación original. Falla deja a las flautas, clarinetes y fagotes y Lamote hace los mismo en la transcripción cuando traslada a las flautas, fagotes y a los clarinetes «solos» de la banda.



Ilustración 458. Parte de flautas

Por insignificante o intrascendente que pudiera parecer, el arpa interpreta el dibujo simplificado de la ilustración anterior, y no encuentra destinatario en la partitura de la banda. Nos referimos a los cuatro compases anteriores al número veintiuno (cuarenta y seis).



Ilustración 459. Parte simplificada del arpa. (Clave de Sol arriba y Fa abajo)

El equilibrio sonoro desde la orquesta a la banda, en la mayoría de los casos, provoca un aumento de dinámica que podríamos considerar habitual, por las diferentes características que le son propias a las bandas de música. En este caso tenemos otro traslado de similares cualidades en el que los violines segundos, que Falla deja como únicos intervinientes, son amplificados por clarinetes segundos, clarinetes contraltos, y saxofones altos. Hablamos del número veintitrés (cuarenta y ocho) de ensayo.



Ilustración 460. Violines segundos. (Clave de Sol)

El cambio de tono que Falla escribe en el número veinticuatro (cuarenta y nueve), y del mismo modo que en otras ocasiones anteriores, Lamote no lo especifica en la transcripción dejándolo a merced de las alteraciones accidentales.



Ilustración 461. Flautas con alteraciones accidentales

Dado el registro en que se representa el tema en al número veinticinco (cincuenta), en flautas y violines primeros, y para esta ocasión, Lamote no fuerza las tesituras de los clarinetes en Si b, y lo refleja en las mismas flautas y en los requintos en La b y Mi b.

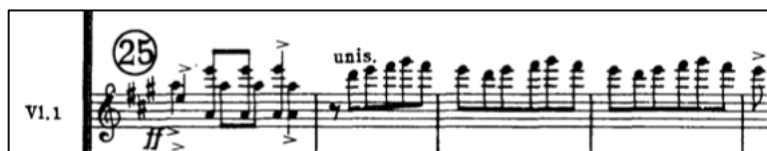


Ilustración 462. Parte de violines primeros

No obstante, el registro del requinto en Mi b ya resulta forzado por la dificultad de emisión y de afinación, tal y como apreciamos en la transcripción.

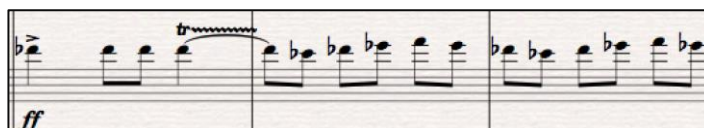


Ilustración 463. Parte transcrita el requinto en Mi b. (Clave de Sol)

Otro grado de dificultad lo provoca la enharmonización de estas notas, pues los instrumentos afinados en Mi b están más acostumbrados a leer con armaduras que contengan sostenidos que bemoles, por el tono resultante de los transportes habituales.

Por otro lado, el nuevo cambio de tono que se produce en el número veintiséis (cincuenta y uno) *Tempo ma doppio meno vivo e pesante (conme prima)*, tampoco lo refleja en la partitura si no, que lo vuelve a dejar al criterio de las alteraciones accidentales, por medio de una doble barra.

El tema transcurre en una tesitura considerada media aguda al alcance del registro agudo de los clarinetes, como receptores del testigo de los violines primeros, pero en el quinto compás, se torna cierta y extremadamente aguda al continuar recibiendo la tarea de reproducirlos literalmente:



Ilustración 464. Parte correspondiente a violines primeros

Los clarinetes solos reproducen la línea melódica de forma literal que, transportado a su tono correspondiente, resultaría de la siguiente forma:



Ilustración 465. Parte transportada a los clarinetes solos. (Clave de Sol)

No llega al límite de su correspondiente registro, pero debemos notar que está muy próximo a él.

En el quinto compás del número veintiocho (cincuenta y tres), Falla solo deja intervenir a las flautas y a los violines primeros respecto al motivo siguiente:

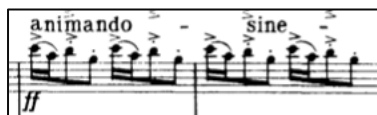


Ilustración 466. Motivo de violines primeros

Lamote teniendo muy presente la proporción sonora, engloba no solamente a las flautas en sustitución de ellas mismas, también añade a los requintos en La b y Mi b, clarinetes solos y primeros para traducir el pasaje. Simultáneamente, la parte rítmica que en Falla corresponde al *tutti* orquestal exceptuando a los fagotes, es traducido en la puesta en funcionamiento de oboes, corno inglés, sarrusofón, clarinetes segundos, contraltos y bajos, toda la sección completa de saxofones, trompas, trompetas en Fa, y trombones, y todos los bugles a excepción del más pequeño en soprano en Mi b, incluyendo además a los contrabajos de cuerda. Demasiada intensidad sonora enfrentada a la melodía asignada a muchos menos instrumentos, que debían moderar la intervención con menor dinámica de la indicada, que se mueve entre *mf* para trombones, *f* para trompetas y bugles y *ff* para el resto de instrumentos de viento madera.

A pesar de que Falla no usa la cuerda media-grave en el número veintinueve (cincuenta y cuatro), únicamente a los violines segundos para dejar solo al viento agudo con la aportación del fagot, en la banda ese concepto sonoro no se traduce de la misma forma. Lamote adhiere a los saxofones sopranos, altos y tenores cuya sonoridad resulta más densa y pastosa, duplicando el primero a las flautas y oboes, y los segundos a las violas, trompetas y xilófono.

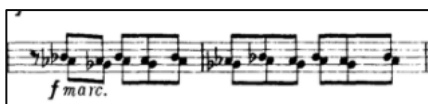




Ilustración 467. Voz de xilófono. (Clave de Sol)

El xilófono recibe la misma función en la banda, así como trompetas, pero éstas se duplican como decimos con saxofones altos y tenores, además de clarinetes altos y



bajos, en donde volvemos a apreciar un peso importante respecto al tema duplicaciones instrumentales.

En el número treinta y cuatro (cincuenta y nueve), los registros agudos se ponen a prueba en los clarinetes solos, por lo obligado de los tresillos.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁶⁶
	

Los tresillos correspondientes a los violines primeros son traducidos en los clarinetes solos, dejando una evidente obligación de transposición a una segunda mayor alta.

Cuatro compases antes del número treinta y cinco (sesenta) y por la necesidad de continuar con el registro emprendido compases antes en relación a los clarinetes solistas, se hace necesario mantener las tesituras y eso lleva al extremo el timbre de estos instrumentos.

Original de Falla ³⁶⁷	Transcripción de Lamote
	

Por lógica, al transportar una segunda mayor ascendente todos los pasajes de violines, resultarán siempre más agudos que éstos (aunque sea el mismo sonido resultante en Do), debiendo tener en cuenta esta consecuencia al asignarles ciertas responsabilidades.

El movimiento finaliza con un estrepitoso *tutti* en matiz *forte*, digno de ser escuchado por la destacable sonoridad del conjunto. Conjunto de considerables proporciones dinámicas, envuelto en una amplia paleta de timbres en los que las posibilidades de emulsionar instrumentos, tienden casi a convertirse en una fuente inagotable de opciones puestas, al servicio de la maestría y experiencia de un gran

³⁶⁶ Parte transcrita a los clarinetes solistas. (Clave de Sol).

³⁶⁷ Partes originales de violines que Lamote transcribe a los clarinetes «solos». (Clave de Sol).

maestro conocedor de su oficio, e interesado en proporcionar material musical de elevada calidad artística a un incondicional público.

Cuatro compases anteriores al número tres (veintiocho), los violines desarrollan una formulación rítmica en grupos de seis semicorcheas en *détaché*, es decir, picadas.



Ilustración 468. Línea de violines primeros y segundos

Lamote aquí idea una serie de combinaciones que modifican el diseño original, por eso articula las figuras de manera que el acento rítmico caiga en las notas correspondientes.



Ilustración 469. Desde arriba, requintos en La b, en Mi b y clarinetes Si b. (Clave de Sol)

No anota las fórmulas en grupos de cuatro semicorcheas barradas como hace Falla, pero garantiza el acento por la inclusión de las ligaduras. Además, incluye otra concepción personal para la ejecución de estas figuraciones, y en los atriles de los clarinetes primeros y segundos aparecen escritas estas combinaciones.

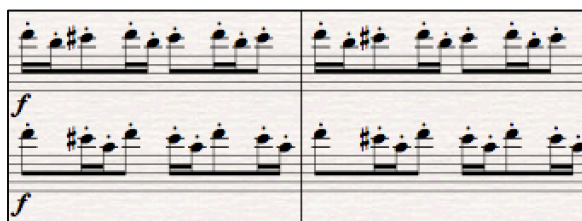


Ilustración 470. Partes de clarinetes primeros y segundos. (Clave de Sol)

Escrito en 6/8 pero acentuado como 3/4 produce un acento digno de tener en consideración, aunque demos por superado este problema no deja de resultar llamativa la elección que consideró Lamote para este fragmento, pues aún quedaban por ejecutar

las semicorcheas picadas de los violines, que gracias a esta posibilidad suenan en la audición de la obra.

En el número tres (veintiocho)³⁶⁸, Falla escribe cuatro compases que podríamos considerar como zona de transición a modo de puente o enlace, en el que tanto los vientos como la cuerda realizan algunos efectos cromáticos. La partitura para banda modifica el rol de las flautas que interpretan ahora la voz superior de los violines primeros, los saxofones sopranos duplican al clarinete de la obra de Falla, el corno inglés realiza su parte idéntica en ambos orgánicos, doblada también por los requintos en La b, y los pequeños bugles sopranos en Mi b.

En los dos compases anteriores al número cuatro (veintinueve), las tesituras de requintos y clarinetes primeros son llevadas casi al extremo por Lamote, por no modificar la octava desde la que comenzó esta zona de transición, y por no romper el efecto de crecimiento de la obra original.





Ilustración 471. Desde arriba: líneas de requintos Mi b y clarinetes solos Si b. (Clave de Sol)

En ambos casos, estos extremos resultan algo obligados y tanto el requinto, que posee un apreciable obstáculo en la afinación de estos registros, como para los clarinetes que, independientemente de la preparación personal de cada instrumentista y de la calidad del material utilizado, supone superar un inconveniente añadido a la ya compleja ejecución de la obra.



También observamos la presencia de unos trémolos, que Lamote escribe en sustitución de los trinos, que Falla indica a los chelos y contrabajos. La diferencia estriba en la manera de representar la realización, que no debe comportar diferencia alguna en el resultado final de la interpretación.

³⁶⁸ En adelante figurará entre paréntesis el número que corresponde a la transcripción de Joan Lamote.

Original de Falla ³⁶⁹	Transcripción de Lamote ³⁷⁰
	

Esta modificación simplifica el criterio interpretativo, al tiempo que previene cualquier duda relacionada con la nota superior que debe ser trinada. Falla indica entre paréntesis que el Mi debe ser natural, pero para algunos instrumentos como los bugles tenores en Mi b, y los comentados bugles contrabajos en Mi b y Si b, llevan escritos los trémolos como se indica, mientras los contrabajos de la banda interpretan los trinos por anotación idéntica a la de Falla, es decir, sin trémolos.

Por otra parte, refiriéndonos a los *glissandi* del piano o del arpa, ahora aparecen indicados en los saxofones sopranos y tenores, cuando en las danzas anteriores lo llevaba escrito idénticamente la celesta.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷¹
	

Pero además aparece escrito a dos voces a intervalos de tercera, no dándose esta circunstancia tampoco en la partitura original.

Una licencia añadida que no supone demasiado cambio dado el momento en que se produce y a la velocidad a la que se realiza, pero que resulta significativo desde el punto de vista del transcriptor frente a la obra ajena.

La asignación al clarinete de la responsabilidad de continuar realizando esta

³⁶⁹ Trinos de chelos y contrabajos.

³⁷⁰ Desde arriba: línea de bugles contrabajo en Mi b (clave de Fa), y en Si b. (Clave de Do en 4ª)

³⁷¹ Desde arriba: saxofones sopranos, altos y tenores. (Clave de Sol).



Ilustración 472. Escala de clarinete

fórmula de seisillos, careciendo de la primera figura, encuentra el destino esta vez no en el

clarinete, como había ocurrido con anterioridad, ni en el saxofón soprano otras tantas veces, ahora el destinatario de este dibujo es el bugle soprano en Mi b.

La serie de *glissandi* continúan repitiéndose durante los siguientes compases, pero Lamote no los enumera todos cuando deja el cuarto compás —que es algo diferente al resto— en silencio.



Ilustración 473. *Glissando* del piano en el cuarto compás

Este grupo es ciertamente distinto a los anteriores y siguientes *glissandi*, pero dada la capacidad creativa del maestro nos sorprende la decisión de dejar sin ejecutar, un efecto tan llamativo como necesario en ese compás, pues las posibilidades de modificación y mejora en las que se priorizara la finalidad eran muchas. De idéntica manera actúa el maestro en todas y cada una de las secuencias que se producen en el fragmento.

En el número diez (treinta y cinco) el piano interpreta un *glissando* que, junto al grupo de semicorcheas ascendentes del clarinete, originan ese efecto de cambio de ambiente o de repetición refrescada, que en la transcripción lo llevan anotado los clarinetes solos.



Ilustración 474. *Glissando* del piano

Precisamente en este compás apreciamos otra aportación de Lamote para facilitar la realización de este grupo de figuras. Aquí hace una especie de mezcla entre lo que lleva el clarinete y el piano en los siguientes términos.



Ilustración 475. Escala de clarinetes segundos. (Clave de Sol)

Observamos cómo ha incluido ese septillo como arranque equivalente al *glissando* del piano, para enlazar con el cinquillo y seisillo del clarinete original.

No encontramos, sin embargo, a ningún destinatario del *glissando* que antecede al número once. Al margen de que en la interpretación de la obra lo lleve asignado la celesta, debemos comentar que al menos en la partitura de director no consta destinatario instrumental alguno que la realice.



Ilustración 476. *Glissando* del piano



El arpeggio escrito al arpa en el número trece (treinta y ocho), es ligeramente modificado en la parte transcrita con la adición de una semicorchea del acorde.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷²


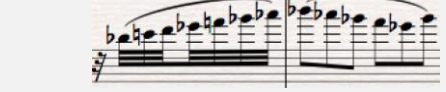
Esta adaptación añade solo un sonido al arpeggio que resultará inapreciable, pero conviene precisar que no figura en la parte original.

La difícil parte que se anota en el segundo compás de número catorce (treinta y nueve), y que llevan escrita los violines segundos, se traduce en los clarinetes segundos en los mismos límites.

³⁷² Arpeggio escrito por Lamote a los saxofones bajos en Si b.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷³
	

Entre el segundo y tercer compás después de número quince (cuarenta), de nuevo, los violines primeros desarrollan una escala de fusas y posterior motivo, en el registro sobre agudo que, Lamote deja para su interpretación a los clarinetes solistas.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷⁴
	

De extremada y dificultosa afinación además de ejecución del anterior pasaje, explotando el registro sobre agudo del clarinete en Si b. También se observa que ha transportado la escala enharmonizando los sonidos —para facilitar en alguna medida— la lectura de las notas, porque de lo contrario habría tenido que escribir demasiados sostenidos para estos.

Prácticamente desde el número trece (treinta y ocho) la partitura transcrita, aparece como un completo *tutti* orquestal hasta el dieciséis (cuarenta y uno), en el que descarga parte de la masa sonora. En este número (*Molto animato*), las flautas retoman la parte correspondiente a los violines primeros, en un intento de colorear los trémolos de una nota que realizan también las violas en octava baja.

En el tercer compás del número diecinueve de ensayo (cuarenta y cuatro), las violas llevan anotados unos arpeggios en semicorcheas, que encuentran la traducción en los clarinetes contraltos, y los saxofones altos y tenores.




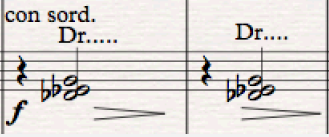
Ilustración 477. Parte de violas en Do en 3ª

En el quinto compás y siguientes al número veinticuatro (cuarenta y nueve), el arpa lleva unas blancas con la indicación expresa de *senza arpegg* (sin arpeggiar), que

³⁷³ Línea correspondiente a los clarinetes segundos. (Clave de Sol).



³⁷⁴ Escala y motivo de los violines que Lamote traslada a los clarinetes «solos» en Si b.

tiene el reflejo esta vez en las trompetas en Fa con *sordina*, pero con alguna ligera modificación.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷⁵
	

Las blancas están reflejadas en la parte de arpa, pero lo que no figura en la partitura original es esa variación del efecto que deben producir las trompetas en su ejecución, mediante el *frullato* de las notas.

Muy habitual en Lamote es traducir los *détaché* de la cuerda en idéntica forma para los vientos, en los que como es sabido suele ser bastante más complicado de realizar, y el efecto resultante no suele ser tan pulcro como en la cuerda. De esta forma, en el cuarto compás las violas realizan una labor secundaria que se traduce en los clarinetes de la siguiente manera:

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁷⁶
	

El hecho de que las violas lleven escrito ese dibujo de la melodía en clave de sol, hace que los clarinetes se conviertan en idóneos receptores del pasaje.

Los *glissandi* que en los compase pares suelen aparecer desde el número treinta y uno (cincuenta y seis), en las partes de xilófono, piano y arpa, solo los encontramos en la parte de xilófono en la banda, aunque es muy posible que a pesar de no figurar escrita la parte de celesta en la transcripción, todo nos hace pensar que Lamote la incorporó a la disciplina del conjunto.

³⁷⁵ No llegamos a comprender esa indicación que aparece encima de las blancas (Dr...), pero muy posiblemente se refiera al efecto onomatopéyico que debían producir mediante la acción de la lengua, es decir, una especie de *Flatterzung* adaptado a las trompetas.

³⁷⁶ Voz de clarinetes solos en *divisi*.



Ilustración 478. (De abajo a arriba). *Glissandi* de arpa (clave de Fa y de Sol), piano y xilófono (clave de sol)

No advertimos la implicación de ningún instrumento de viento en la realización de estos efectos, que pensamos no debieron parecerle demasiado imprescindibles al maestro Lamote cuando no los escribió.

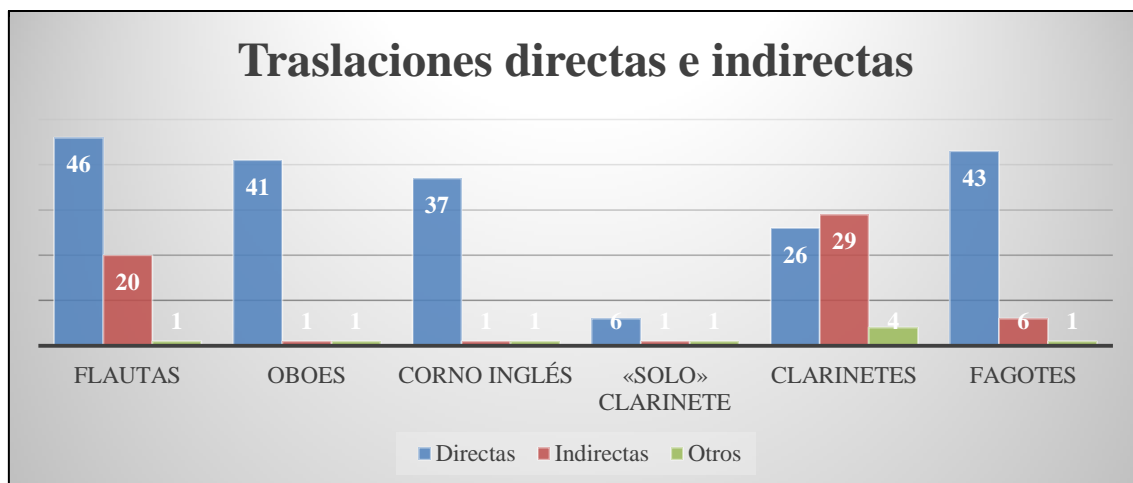
Los registros de los clarinetes en Si b volvemos a verlos ciertamente forzados por el registro sobre-agudo, en toda esta amplia sección casi cadencial que augura la conclusión de la obra, por el brillo metálico y ciertamente estridente que producen estos instrumentos en ese registro, aderezado con matiz *forte* y tempo *Piú vivo*.

Volvemos a insistir en la ausencia de intérpretes en los efectos del piano, que a no ser que los realice la celesta no aparecen escritos a nadie.

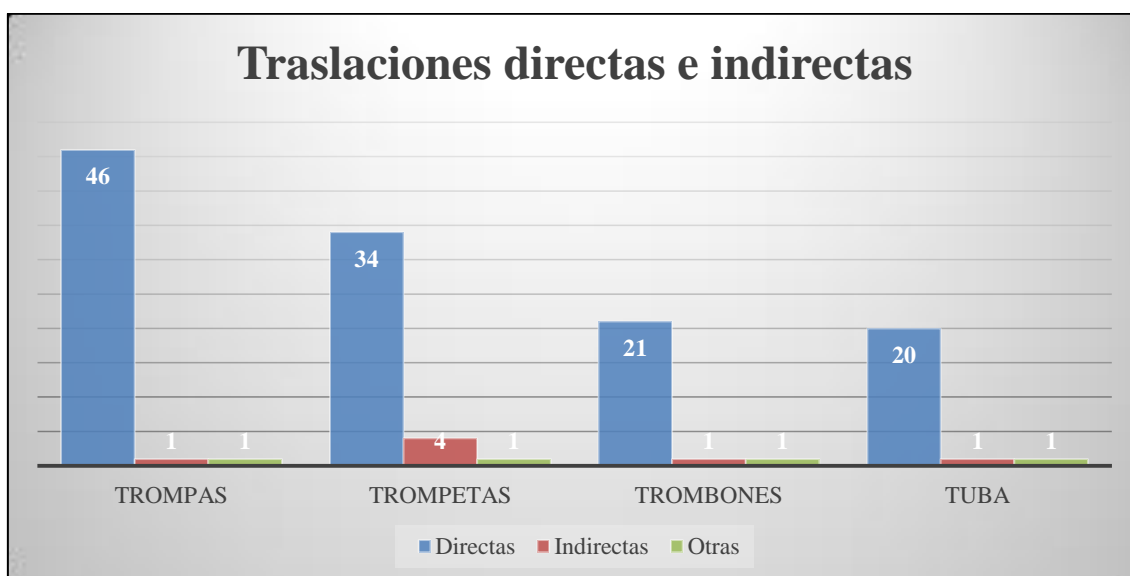


Ilustración 479. Arpegios del piano

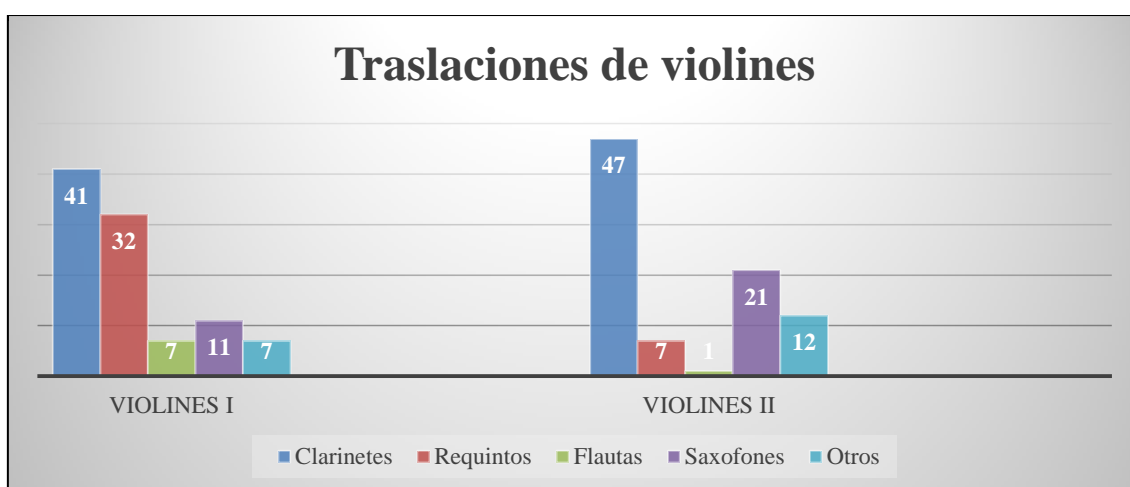
3.3.3.2. Traslaciones directas, indirectas o variadas



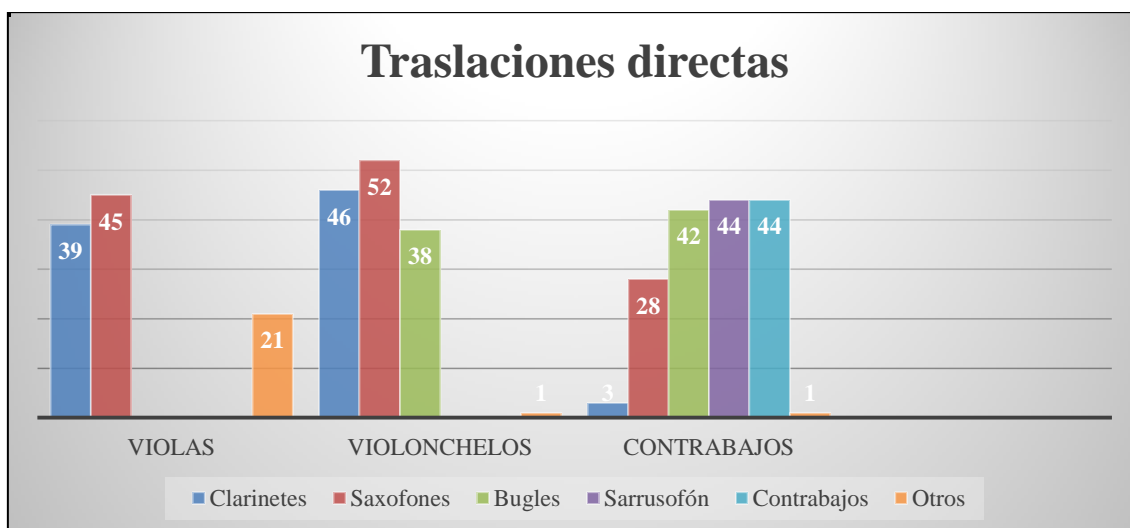
El clarinete de Falla es el que más versatilidad obtiene en la transcripción, toda vez que el saxofón soprano es el que mayor número de veces recibe temas o melodías a «solo» de aquel, seguido por los bugles y los requintos. Las flautas también suelen dividirse entre las que duplican o refuerzan las líneas de los violines, y las mantienen el mismo papel en la orquesta, por eso las traslaciones indirectas se dan con mayor cantidad, es decir, que las flautas se dividen desarrollando dos funciones simultaneas: las de los violines primeros y las de las flautas.



De nuevo los metales suelen mantener su personalidad en ambas versiones, no admitiendo demasiadas transformaciones entre original y transcripción. El número solo tiene que ver con la cantidad aproximada de intervenciones, que sirven para determinar el porcentaje de variaciones o no entre un trabajo y otro.



Los violines son portadores se traslaciones para clarinetes y saxofones, pero a veces los requintos suelen tomar partido en aquellas tesituras demasiado agudas para los clarinetes, así como las flautas. Otras veces los bugles duplican fragmentos a modo de refuerzo dinámico cuando los registros acústicos lo permiten.



Las violas mantienen una correspondencia entre clarinetes y saxofones como portadores de su función, mientras que los chelos se decantan igualmente por los saxofones y clarinetes, pero con la adición muy reiterada de los bugles a modo de duplicaciones temáticas. Por último, los contrabajos de cuerda siempre se corresponden con ellos mismo en la banda, pero ayudados casi permanentemente por el sarrusofón, los saxofones graves y los bugles de tipo grave.

3.3.4. Nana y Jota. Siete Canciones Populares Españolas (1927)



Ilustración 480. Portada de la transcripción³⁷⁷



Ilustración 481. Descripción en la primera página sobre la transcripción de Lamote³⁷⁸

Sabemos que Lamote realizó una instrumentación de la versión para piano que Manuel de Falla instrumentó en su día sobre las *Siete Canciones Populares Españolas*, y no basada en ninguna otra transcripción anterior de orquesta —que sepamos—, porque Lamote especifica de su puño y letra el objeto del trabajo denominándolo «instrumentación», y no transcripción como los anteriores³⁷⁹. Conocemos (como se ha

³⁷⁷ Portada de la instrumentación de la *Jota* y la *Nana* de Lamote para la BMB. Archivo BMB.

³⁷⁸ Primera página de la instrumentación de la *Jota* y la *Nana* de Lamote para la BMB. Archivo BMB.

³⁷⁹ «La palabra *Instrumentación*, se aplica, efectivamente, con especialidad a la ciencia musical que enseña las leyes de la sonoridad, del mecanismo y de la extensión de los diferentes instrumentos en la escala de los sonidos, del grave al agudo, mientras que por *Orquestación*, se entiende el arte de agruparlos separada o simultáneamente, según su carácter o grado de expresión, en las composiciones que se presentan bajo la forma de una Partitura. Desde otros puntos de vista, como se demostrará ulteriormente, puede admitirse que la instrumentación y la orquestación se relacionan con estrechos lazos, pero que es indispensable estudiarlas separadamente». DUREAU. TH. *Curso práctico de instrumentación y*

hablado anteriormente), que hasta ese momento no existía ninguna instrumentación de las canciones, por tanto, hablamos del primer intento de colorear tímbricamente una composición sin referencias previas de la orquesta, sin acomodos preceptuados que sirvan de reseña transcriptiva³⁸⁰. Hablamos en resumen de un trabajo distinto, cuya instrumentación parte de sensaciones personales inspiradas en un solo timbre —el piano—, que debe servir como base orquestadora suficiente para completar el espectro sonoro de la BMB.

La instrumentación se terminó de realizar, sin conocer el lugar, pero sí la fecha de la misma, en 1927 cuya firma autografiada aparece en la partitura.

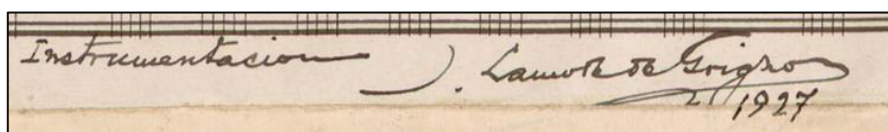


Ilustración 482. Firma autografiada de Joan Lamote³⁸¹

3.3.4.1. Plantilla para la *Nana*



Ilustración 483. Nombre que figura en la instrumentación de Lamote

Lamote, para esta orquestación de la *Nana* reduce considerablemente la participación de los instrumentos, de manera que la plantilla quedaría relacionada de la siguiente forma:

orquestación para uso de las agrupaciones musicales instrumentales bandísticas y fanfaras. Biblioteca Leduc. Alphonse Leduc. Ediciones musicales. 175. Rue Saint Honoré. París, 1905. Pág. 3.

³⁸⁰ La «Instrumentación es el arte de bien manejar cualquier conjunto de instrumentos, colocando en ellos debidamente las ideas y su acompañamiento. La instrumentación se practica sobre composiciones destinadas a la orquesta, o que siendo escritas originariamente para piano, cuarteto u otros instrumentos, son arreglados después para la misma orquesta». ESLAVA. Hilarión. *Tratado cuarto de la instrumentación*. Imprenta de Santos Larxé y Blumestein, Calle del Río, 24. Madrid, 1870. Pág. 1.

³⁸¹ Fecha y firma de la instrumentación de Lamote de la *Nana* y *Jota* para la BMB. Archivo BMB.

Tabla 17. Plantilla seleccionada por Lamote para la instrumentación de la *Nana*

Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para la <i>Nana</i> de las <i>Siete Canciones Populares Españolas</i> (1927)
Flautas 1ª y 2ª
Flautas 3ª y 4ª
Corno inglés
Fagotes 1º y 2º
Sarrusofón bajo
Clarinetes I (4)
Clarinetes bajos (clave de Fa) (2)
Saxofones tenores
Saxofones barítonos
Saxofón bajo
Canto (oboe)
Trompas en Fa
Contrabajos en Mi b ³⁸²
Contrabajos de cuerda

La plantilla experimenta una adecuación importante, por cuanto reduce porcentualmente la masa sonora y elimina tanto la percusión como los instrumentos de viento metal. También excluye a los clarinetes requintos, contraltos y a los saxofones sopranos y altos. Esto se produce por el carácter tan específico y delicado que posee esta pieza, pues el exceso de masa sonora deterioraría el sentido propio de su razón de ser.

La tonalidad entre la partitura original y el resultado de la instrumentación no observa cambio alguno, entre otras cosas por la necesidad de mantener la tonalidad de la cantante.

3.3.4.2. Partes de transcripción

Dado el carácter contrapuntístico y lineal de las voces del piano, en el que la armonía surge de la coincidencia de las mencionadas voces independientes, y no de la armonía propiamente dicha a base a acordes, plantea al instrumentador la posibilidad de crear esa armonía de forma clara, de tal manera que en la partitura de banda aparecen líneas instrumentales que no se muestran en la parte de piano.

³⁸² Se refiere a los bajos de viento-metal y no a los contrabajos de cuerda.

Siete canciones populares españolas
Nana

Manuel de Falla
Instrumentación: Lamote de Grignon

The image shows a page of a musical score for the piece 'Nana' from 'Siete canciones populares españolas' by Manuel de Falla. The score is arranged by Lamote de Grignon. It features a large orchestra with parts for Flautas 1ª y 2ª, Flautas 3ª y 4ª, Corno inglés, 2 Fagotes, Sarrusofón bajo Sib, 4 Clarinetes I, 2 Clarinetes bajos, Saxofones tenores, Saxofones barítonos, Saxofón bajo, Canto (Oboe), 2 Trompas en Fa, Contrabajos Mis, and Contrabajo cuerda. The music is in 3/4 time and features a delicate, pianistic texture with a focus on woodwinds and strings. The vocal line (Canto) includes the lyrics 'Duer me te ni As, duér me'.

Ilustración 484. Primera página de la instrumentación de la *Nana* por Lamote de Grignon. Edición propia.

El registro y la textura de la danza son indicios de delicadeza contenida, que obligan indirectamente al instrumentador a plantearse si las mantiene o las amplía. La *Nana* en concreto está centrada en lo que podríamos considerar como un rango medio, debido al protagonismo que adquiere la voz cantante, que entremezcla el espíritu tímbrico, con la parte correspondiente al acompañamiento instrumental. Es de destacar la elección instrumental que Lamote ha perfilado para la *Nana*, pues su textura pianística se desenvuelve en un registro medio impregnado con el carácter sosegado y tierno de la canción. La adopción de instrumentos de metal, habría provocado un desequilibrio apreciable entre la voz solista y la armonía acompañante de los instrumentos, por eso recurre a las maderas en baja proporción numérica, evitando sobrecargar las texturas o dejarlas sin sustancia musical. También aporta material harmónico nuevo, pensando en emular el efecto del pedal del piano inexistente en la banda, de manera que, refiriéndonos a la ilustración anterior vemos que la línea del sarrusofón que duplican clarinetes bajos, bajos de viento (tubas) y contrabajos, son

creados por el instrumentador, porque si comparamos con la armonización de Falla observamos que esta figuración no aparece en ella.

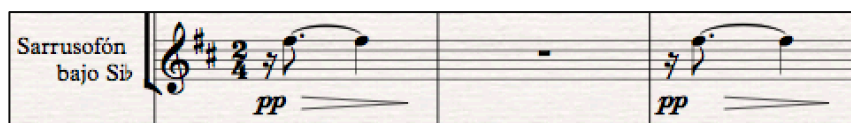


Ilustración 485. Parte creada por Lamote emulando en parte el pedal del piano

Lo mismo ocurre con las voces armónicas de las trompas que no figuran en la parte original, pero que Lamote crea *ex profeso* para incorporar base armónica al trabajo instrumentador. Los fagotes asumen doble función contrapuntística y armónica, decantándose por la segunda a partir del noveno compás.



Ilustración 486. Voces de fagotes en los últimos siete compases³⁸³

También establece la alternancia entre varios instrumentistas a modo de justificación sobre el atril, es decir, que mientras un instrumentista toca el compañero calla y así sucesivamente, pues una misma función la divide entre dos ejecutantes sin que esta necesidad encuentre aparentemente argumento que la justifique, en aspectos relacionados con la dificultad interpretativa o con el agotamiento físico.

Por otra parte, sabemos que la *Nana* se interpretó por primera vez en versión cantada durante la gira que la BMB realizó por Alemania, y en algunas otras ocasiones posteriores, pero aun así la voz cantante la lleva escrita el oboe en defecto para interpretarla en ausencia de la cantante.



Ilustración 487. Parte del canto escrito al oboe como defecto

La instrumentación se mantiene casi idéntica desde el principio, pero cuando faltan once compases para terminar, Lamote modifica parcialmente la participación de

³⁸³ Estas voces están escritas en clave de Do en 4ª línea.

los instrumentos, con el propósito de anunciar al oyente la aproximación del final dadas las texturas en que se desenvuelve esta danza, y por ello introduce al saxofón tenor en el registro agudo a pesar de haber podido optar por incluir al saxofón alto tocando con mucha mayor comodidad.



Ilustración 488. Parte de saxofón tenor en registro sobre-agudo³⁸⁴

Otro aspecto a destacar, es la armonización completa que Lamote realiza en el último acorde cadencial de Mi Mayor, y que Falla deja incompleto. Esta conclusividad provoca mayor rotundidad de final en el oyente cuando suena el acorde completo, que cuando lo hace faltando algunos grados, ésta suponemos puede ser la causa de la mencionada armonización.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁸⁵

3.3.4.3. Plantilla para la Jota

En este caso la relación instrumental vuelve a aumentar considerablemente por las características propias de la danza, pues es mucho más jovial, alegre y dinámica que la *Nana*. La textura y el carácter resultan completamente distintas, por eso Lamote implica a un conjunto tan amplio como diverso.

Tabla 18. Plantilla que figura en la primera página de la transcripción

<p>Plantilla de la Banda Municipal de Barcelona para la Jota de las Siete Canciones Populares Españolas (1927)</p>
<p>Flautas 4</p>

³⁸⁴ Entrada del saxofón tenor siete compases antes del final.

³⁸⁵ Línea de clarinetes Si b con despliegue acórdico abierto para el acorde tónica de Fa. (Clave de Sol).

Oboes y corno inglés
Fagotes
Sarrusofón
Requintos Mi b
Clarinetes I
Clarinetes II
Clarinetes altos
Clarinetes bajos
Saxofones sopranos
Saxofones tenores
Saxofones barítonos
Saxofones bajos
Canto
Trompas Fa 4
Trompetas Do 2
Bugles Si b
Bugles Mi b
Bugles Si b
Bugles Si b (clave de Fa)
Bugles (contrabajo) Mi b
Bugles (contrabajo) Si b
Contrabajos de cuerda
Triángulo
Pandereta

A excepción de los trombones, aparece casi la totalidad de la plantilla, a la que sumamos la incorporación de aportaciones percusivas de idiófonos como el triángulo y la pandereta, que no eran utilizados en la partitura original de Falla.

Este trabajo de instrumentación va más allá de lo que podríamos considerar como un proceso de adecuación tímbrica del piano a la banda, pues afecta directamente a localizaciones de alturas en octavas que no existen en la parte original (aunque tomadas con mucha cautela), y creadas por Lamote para enfatizar ciertos momentos de la obra, que en la versión para piano no resultan útiles por el carácter mucho más intimista que Falla ofrece de ella. La versión para banda alcanza aquí amplitudes instrumentales mucho más elevadas que las logradas en la *Nana*, llegando a convertirse en una especie de *Lieder* para banda en toda su dimensión.



Ilustración 489. Nombre que figura en la instrumentación de Lamote

Los primeros dieciséis compases permanecen invariables en donde las repeticiones motívicas se suceden de manera constante. Eso se produce en Falla, y en la versión para banda sucede algo muy similar, pero la diferencia estriba en la importante puesta en funcionamiento de los instrumentos ordenados para realizar esos primeros compases, que van desde los fagotes hasta los instrumentos de percusión, pasando por clarinetes Si b primeros y segundos, altos y bajos, saxofones tenores y barítonos, trompas primera y segunda, bugles tenores en Mi b, barítonos en Si b, bajos en Si b, y contrabajos en Mi b y Si b.



Ilustración 490. Parte de piano original de Falla

Las funciones se reparten entre los clarinetes primeros, que asumen el dibujo de semicorcheas en el que aparece sobreentendida la melodía del tema, y los segundos que realizan las corcheas sin adorno referidas al mismo.



Ilustración 491. Líneas de clarinetes primeros y segundos. (Clave de Sol)

Los saxofones tenores también repiten las mismas corcheas de los clarinetes segundos, por lo que el tema se reduce tan solo a estos instrumentos, el resto asumen partes relacionadas con aspectos rítmicos.

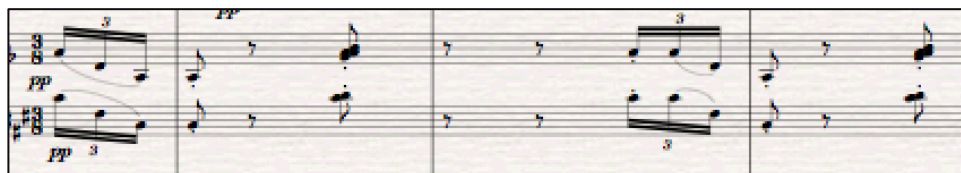


Ilustración 492. Líneas de clarinetes altos y bajos³⁸⁶

³⁸⁶ El pentagrama superior contiene varios errores de notas en los compases uno, tres y seis (sin contar la anacrusa) que donde debe decir *la* y *si*, aparecen *sol* y *la*. El pentagrama inferior está escrito en clave de Fa en 4ª línea.

Los saxofones barítonos duplican las líneas anteriores y los fagotes solo interpretan las disonancias de segunda de la tercera parte del compás, de la siguiente forma:

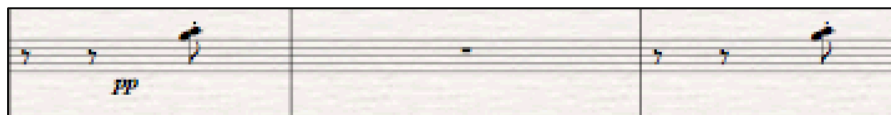


Ilustración 493. Línea de fagotes. (Clave de Fa)

Como podemos apreciar, los fagotes solo aportan colorido en las escasas intervenciones, pues solo participan de manera puntual en acentuaciones de las terceras partes de compases impares.

En el número cuatro de la transcripción³⁸⁷ (compás diecisiete en la parte original), se produce el primer cambio ligeramente significativo en la instrumentación: aparece el fagot como intérprete melódico, y el saxofón alto realizando la misma voz junto al saxofón tenor.



Ilustración 494. Parte melódica de fagotes en el número cuatro

No se produce de momento alteración alguna en los registros sonoros, pues todos los instrumentos implicados mantienen los mismos índices acústicos.

Las corcheas de la mano izquierda del piano se dividen en numerosos intérpretes que aportan colorido y variedad tímbrica, así tenemos que los clarinetes primeros y segundos se reparten algunas líneas del bajo.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁸⁸

³⁸⁷ Conviene precisar que la partitura de Lamote contiene una numeración para facilitar la parte concertante en los ensayos, numeración que no existe en la obra de Falla, por tanto, ahora tendremos que contar los compases en la versión de Falla y usar los números de ensayo para la partitura transcrita.

³⁸⁸ Los clarinetes primeros, al igual que los segundos (clave de Sol), se reparten las dos líneas más agudas de la clave de Fa en 4ª del piano.

La voz más baja (Si en clave de Fa en 4ª) de las referidas corcheas en el ejemplo anterior, y la inmediatamente superior (Mi a la 4ª superior), se representan de variadas formas al no mantenerse permanentemente el mismo modelo que hace el piano. De este modo la tuba en Mi b realiza la siguiente línea.



Ilustración 495. Línea de las tubas en Mi b

Esta organización está asignada a las tubas en Mi b que se mantiene así durante los primeros cuatro compases, mientras que simultáneamente pero ligeramente modificada en el arranque, los bombardinos insisten en el diseño.



Ilustración 496. Parte de los barítonos en Si b

Los bombardinos duplican a la octava la nota más grave del piano (Si en clave de Fa en 4ª), y el resto de instrumentos graves acentúan solamente la primera parte de cada dos compases al principio, y a cada compás poco después.

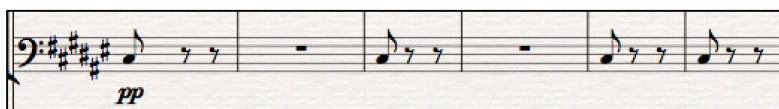


Ilustración 497. Línea de las tubas en Si b

Como vemos en la edición del ejemplo anterior, las tubas acentúan con los contrabajos las líneas melódicas. Todo esto sucede simultáneamente en el número cuatro de la transcripción, en el que, si comparamos con la parte de piano de Falla, se produce una apertura mucho mayor en el plano musical.

El número total de aportaciones personales se acrecienta con las partes de clarinetes altos y bajos, y los saxofones barítonos que continúan interpretando tresillos, y las trompas cuya atribución es absolutamente nueva.



Ilustración 498. Partes de saxofón tenor y saxofón barítono³⁸⁹

Así quedan las partes de trompas:



Ilustración 499. Partes de trompas primeras creadas por Lamote. (Clave de Sol)

Ocho compases después del comentado número cuatro, llegamos al indicado como número cinco en la partitura transcrita que coincide con el compás veinticinco de la original, allí continúan apareciendo adaptaciones nuevas aplicadas a los diferentes instrumentos de la banda.

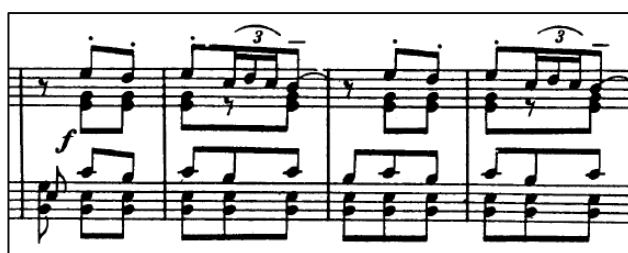


Ilustración 500. Parte de piano en el compás 25

En este punto se produce una apertura de octava en la línea melódica a modo de cambio sustancial, que impone indirectamente en la transcripción otras aportaciones tímbricas, que dan lugar a la aparición en escena de varios instrumentos que hasta ahora no lo habían hecho, como los oboes o los saxofones sopranos para realizar el aspecto melódico.



Ilustración 501. Parte de los oboes en el número cinco. (Clave de Sol)

Esta intervención anterior es apoyada por los saxofones sopranos como incorporación de nuevos timbres, pero también la simultanean los clarinetes primeros en

³⁸⁹ La voz inferior correspondiente al saxofón barítono reitera un juego rítmico, creado específicamente por Lamote que no existe en la parte original.

octava alta (comienza en el Fa de la quinta línea, Fa 5), y los saxofones altos en el Re b 6 equivalente a Mi 5 del cuarto espacio en clave de Sol³⁹⁰.

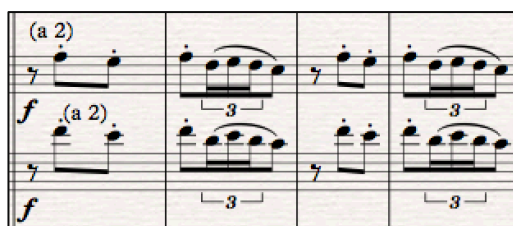


Ilustración 502. Parte de saxofón soprano (arriba) y saxofón alto, ambos en clave de Sol

Las adaptaciones se aprecian en varias de las voces, así tenemos que el sarrusofón, saxofones barítonos y contrabajos realizan la siguiente parte:

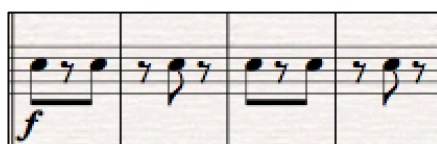


Ilustración 503. Voz del sarrusofón en clave de Sol

Esta misma función se prolonga durante ocho compases hasta la llegada al *Poco meno vivo che*, que simultanean con las líneas de fagotes, clarinetes altos, saxofones tenores, bugles sopranos en Si b y Mi b en los siguientes términos:



Ilustración 504. Voces de clarinetes altos. (Clave de Sol)

Por último, la tuba baja en Si b aporta otro dibujo octavado que embellece el ritmo insistente del piano.



Ilustración 505. Línea creada para la tuba baja en Si b. (Clave de Fa)

³⁹⁰ Recordemos que el saxofón alto suena una sexta mayor baja de lo escrito.

No se nos podía pasar la adición de la percusión que Lamote intercala acertadamente para proporcionar color y tensión en estos compases previos a la desembocadura del cambión de *tempo* en el que se interpola la primera *copla*.

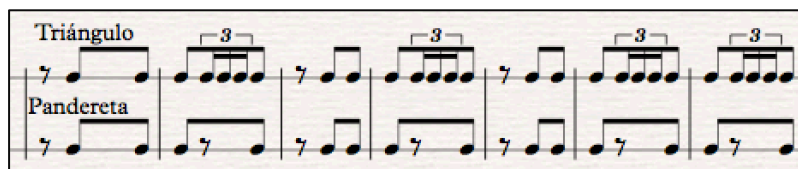


Ilustración 506. Partes de percusión en el compás veinticinco

Y para favorecer el clímax que se aproxima como punto culminante Lamote — además de las aportaciones instrumentales comentadas—, añade una octava más amplia para generar tensión en los cuatro compases inmediatamente anteriores al cambio de *tempo*, que en la transcripción viene señalado como número seis.

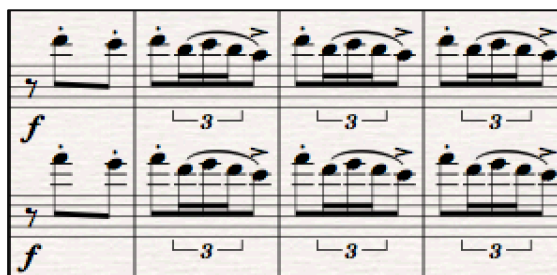




Ilustración 507. Línea de requinto (arriba) y clarinetes primeros. (Clave de sol)

Los clarinetes en Si b tocan el Fa # 6 que equivale al Mi 6 en Do, justo una octava por encima del sonido escrito en la partitura original para piano de Falla, con lo que el espectro sonoro resulta ampliado de manera evidente y clara, para enfatizar el proceso de crecimiento acumulativo que eclosiona en el nuevo cambio de *tempo* y de compás, coincidiendo con el compás treinta y tres de la parte original.

La aparición de la voz cantante tras la introducción de esos referidos treinta y dos compases, aparece escrita en el pentagrama central bajo la denominación de canto, y no referida expresamente al oboe como ocurría en la danza anterior.

Original de Falla	Transcripción de Lamote

Ningún otro instrumento lleva el defecto en la partitura, aunque es muy probable que la particella individual del oboe, se encuentre prevista dentro de las posibles opciones de interpretación de la danza sin cantante. En toda esta sección el transcriptor evita la utilización de los metales brillantes dejando tan solo a las trompas con la intención de suavizar la sonoridad. Los arpeggios descendentes repetidos del piano, necesitan traducción en la parte de banda, y Lamote los escribe casi literalmente a las flautas y a los clarinetes primeros.

Original de Falla ³⁹¹	Transcripción de Lamote
	

Además de estos arpeggios divididos por atriles en los clarinetes primeros, las flautas aportan un diseño nuevo que adiciona el efecto, potenciando el recurso utilizado por Falla.



Ilustración 508. Efecto arpegiado producido por las flautas. (Clave de Sol)

De esta forma la acción del piano queda mitigada entre los clarinetes y las cuatro flautas, que es lo que buscaba nuestro estudiado transcriptor.

En la parte «b» de la copla que se encuentra en el compás trece a contar desde el *Poco meno vivo che*, indicado también con el número siete de ensayo, la textura y el acompañamiento aprecian una clara diferencia en el ritmo de corcheas con el *acelerando* hasta retomar de nuevo el *primo tempo* (número 8 en la transcripción) y primer cambio de tonalidad a Sol Mayor.

³⁹¹ Arpeggios descendentes del piano en la parte original, que Lamote traduce en las flautas (ejemplo de la derecha) y en los clarinetes.

Ilustración 509. Entrada de voz y piano al compás 13 de cambio de compás

En este momento en el que cambia la textura, también lo hace el comportamiento instrumental de la banda. Las corcheas en grupos de dos recaen entre los clarinetes altos y bajos, y los saxofones altos y tenores.

Ilustración 510. Corcheas de clarinetes altos (arriba) y clarinete bajos

La voz del clarinete alto corresponde a la segunda voz superior del piano porque el clarinete en Mi b enarmoniza el Si b que lleva escrito, con el La# que debería aparecer, y que no lo hace por cuestiones relacionadas con las tonalidades enharmónicas que ocasionaría tocar con armaduras de siete sostenidos, en lugar de cinco bemoles, que si bien no es demasiado fácil para estos instrumentos, resulta algo más ventajosa con la armadura de los cinco bemoles. La voz inferior del clarinete bajo realiza la línea de la mano izquierda del piano, y para enfatizar la disonancia de segunda que se genera entre las corcheas y las negras correspondientes, Lamote recurre de nuevo a la imaginación y crea otro efecto recurrente, para destacar esa pequeña tensión originada por las segundas, y esto lo hace de diversas formas:

Ilustración 511. Voces de clarinetes primeros (arriba) y segundos. (Clave de Sol)

Aunque no hay choques de segundas en el ejemplo anterior, produce una cierta carga la ejecución de esos mordentes que junto a las disonancias escritas a los saxofones sopranos, y bugles agudos en Si b y Mi b, alcanzan el objetivo primario.



Ilustración 512. Disonancias de segundas escritas a los saxofones sopranos. (Clave de Sol)

También adiciona a los fagotes y a los bugles barítonos en Si b con el siguiente dibujo algo contrastante respecto a la digitación, pero igualmente efectivo.



Ilustración 513. Línea de oboes (arriba clave de sol) y fagotes en clave de Fa

Esta alternancia entre oboes y fagotes garantiza lo comentado más arriba, y precisamente dos compases antes de la resolución en el cambio de tono en el que el efecto de tensión debe ser inverso, Lamote lo hace descargando masa sonora potenciado por el *rallentando* anterior al *primo tempo*, eliminando intervinientes entre los que están las flautas, oboes, fagotes, sarrusofón, para contribuir de la mejor manera posible en la caída del cambio de tono.

En este mismo cambio de tono decae la tensión para retomar el testigo recordatorio del comienzo justo después de estos dieciséis compases en Sol Mayor.



Ilustración 514. Voz del piano en el *primo tempo*

En este fragmento el efecto perseguido por Falla es provocar distensión en estos compases a modo de enlace o puente, antes de alcanzar el próximo cambio de tono a

modo de reexposición, y para ello lo hace descendiendo el tema en octavas, justo al contrario de lo que hizo al principio.



Ilustración 515. Mismo tema anterior pero una octava baja

Así repite Falla la temática, que Lamote de manera muy similar reproduce en la versión de banda, pues implica a casi toda la madera en los primeros compases, para posteriormente ir descargando de manera progresiva la intervención de los instrumentos. Tanto es así que en los últimos cuatro compases continúa descargando masa sonora hasta dejar tan solo a los fagotes, y a los saxofones barítonos realizando el tema.



Ilustración 516. Cuatro compases anteriores al número 9 de la transcripción

En estos compases finales la responsabilidad instrumental recae en tan solo cuatro instrumentos, los dos fagotes y los dos saxofones barítonos que realizan la misma melodía.



Ilustración 517. Últimos cuatro compases de los fagotes. (Clave de Fa)

Los siguientes dieciséis compases a modo de repetición, resultan ser idénticos a los enumerados en la transcripción como del número cuatro al seis, de manera que en la partitura transcrita solo aparece una indicación a lápiz con la reseña «copiar como del 4 al 6, 16 compases», de forma que se produce un ahorro importante de tiempo al no tener que volver a representar en la partitura esos mencionados dieciséis compases repetidos.

Con algunas diferencias de colorido en el número once de la partitura transcrita, Falla amplía las octavas que repercuten en el trato preferencial que Lamote les da a los instrumentos de la banda.



Ilustración 518. Repetición de la copla en el número once

Esas diferencias de octavas en la voz más aguda recaen en los requintos y en los pupitres (atriles) 3° y 4° de clarinetes primeros.



Ilustración 519. Voces de clarinetes³⁹²

La sutileza con la que Lamote descarga el peso sonoro es claramente apreciable, al dividir las líneas de clarinetes por atriles reduciéndolos casi a la mínima expresión. De esta forma elimina cualquier atisbo de sobrepeso armónico dejando protagonismo en este fragmento a la protagonista, que no es otra que la cantante. Las cuatro intervenciones restantes de la misma hasta el *poco affrettando*, se producen en los mismos términos en lo comentado en la transcripción, pero en los dos compases anteriores al *a tempo, ma poco mosso* —que es donde se encuentra la blanca con calderón con la indicación expresa de *breve*—, se producen alteraciones en la transcripción que poco o nada tienen que ver con la partitura original.

³⁹² Desde arriba; voces de requintos, clarinetes primeros y segundos divididos, todos en clave de Sol.

Ilustración 520. Parte original con voz y piano

La similitud con la parte que figura en la transcripción es aparentemente casual por cuanto diferencia se aprecia, pero sin embargo está extraída de la ilustración anterior.

Ilustración 521. Partes de requintos, clarinetes primeros y segundos

Si observamos las semicorcheas de los clarinetes (que suponemos deberían coincidir con las semicorcheas del piano), resulta que lo hacen dentro del acorde, pero variando el arpegio, es decir, manteniendo la armonía, pero dibujando una línea distinta a la que escribió Falla.

Original de Falla ³⁹³	Transcripción de Lamote

En el ejemplo anterior disponemos la parte de piano en la casilla de la izquierda, y en la de la derecha dejamos lo que debería ser la traducción literal de ese fragmento en los clarinetes, pero que en ningún momento se produce por la corrección que realizó Lamote. Y esta corrección en la inversión del arpegio tiene la explicación en

³⁹³ Arpegio original del piano que Lamote modifica para la ejecución en los clarinetes (ejemplo de la derecha, clave de Sol).

lo forzado que habría resultado el registro para los clarinetes, al llegar a alcanzar ese Sol 6 (Fa 6 en Do, Mi#), nota muy extrema para un fragmento tan delicado como el que comentamos.

Pero estas modificaciones no terminan aquí, sino que continúan en el *a tempo*, *ma poco mosso* (número doce en la transcripción), con varias líneas instrumentales que transmiten claramente esas diferencias.

Ilustración 522. Parte de piano y voz después del calderón

La traducción no siempre se manifiesta lo más parecida posible al origen, más bien experimenta opciones que, sumadas entre sí, afloran como el resultado definitivo de lo anotado en esa misma parte.

Ilustración 523. Partes de clarinetes primeros (arriba) y segundos y terceros. (Clave de Sol)



Es decir, que, a pesar de las evidentes diferencias, el resultado no se presenta tan discordante salvo en que el ritmo musical se activa en movimiento de semicorcheas.

El resto de instrumentos intervinientes en estos compases se limitan a repartirse desgloses de lo escrito por Falla de forma similar a lo sucedido en el número siete de ensayo, pero con modificación de la orquestación utilizada respecto a aquellos. Las maderas, por ejemplo, intervienen acentuando las disonancias de la siguiente forma:



Ilustración 524. Partes de oboes (arriba en clave de Sol), corno inglés y fagotes en clave de Fa

Esta orquestación no es idéntica a la utilizada en el número siete, pues estas disonancias las llevan escritas los bugles sopraninos, mientras que aquí recaen además en las maderas de lengüeta doble, pero en esencia no hay sustanciales modificaciones.

El tema que aparece ahora en negras en la mano izquierda del piano en clave de Sol y que debe ser destacado, lo hace en la transcripción sobre las cuatro trompas.

Original de Falla ³⁹⁴	Transcripción de Lamote ³⁹⁵
	

Lamote deja un lugar preeminente a esta función temática que no pasa desapercibida en la transcripción, y en los compases siguientes en los que aparece de nuevo esta insinuación motivica en octava baja, ya no aparece destinada a los mismos intervinientes, lo hace ahora en los bugles en Mi b y Si b. De manera sorprendente cambia la articulación que antes era en *legato* y ahora lo es en *pizzicato*.

Original de Falla ³⁹⁶	Transcripción de Lamote ³⁹⁷
	



Seis compases antes del *primo tempo* (número trece en la transcripción y compás 3/8), Lamote organiza el material temático de forma distinta a como aparece escrito en la parte original. Durante esos seis compases, anticipa la llegada a este fragmento a modo de coda, mediante el empleo de semicorcheas tal y como lo había realizado antes para alcanzar un nivel más elevado de tensión resolutive.

³⁹⁴ Líneas de voz (arriba), y piano (mano derecha) en clave de Sol, y mano izquierda —que es donde aparece el tema ampliado—, también en clave de Sol.

³⁹⁵ Parte transcrita a las cuatro trompas de la banda. (Clave de Sol).

³⁹⁶ Partes de voz (arriba) y piano en clave de Sol para la mano derecha y clave de Fa para la izquierda.

³⁹⁷ Partes de bugles en Mi b (arriba) y Si b ambas en clave de Fa.

Original de Falla	Transcripción de Lamote ³⁹⁸
	

Como podemos apreciar no guardan similitud alguna entre original y transcripción a pesar de tratarse del mismo compás, y el resultado de Lamote está extraído de esa armonía en la que busca incrementar la gradación de progresiva de tensión. Así, mantiene la figuración de semicorcheas durante los comentados seis compases, sin que tenga mucho que ver con lo anotado en la parte original. Incluso Falla, modifica la figuración rítmica durante los dos compases inmediatamente anteriores, incluyendo fusas a modo de semitrino que Lamote obvia por considerarlos poco interesantes, y sigue manteniendo las semicorcheas durante todo ese pequeño fragmento.

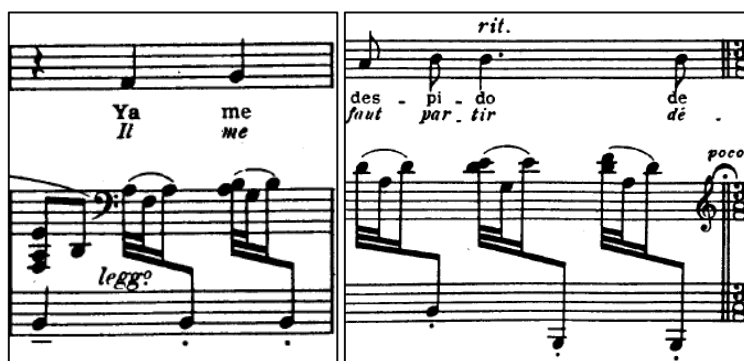


Ilustración 525. Fragmento de dos compases anteriores al I° Tempo

Pues aquí Lamote no modifica la decisión de mantener las semicorcheas y las lleva hasta el mismo cambio de compás.

³⁹⁸ Voces de clarinetes primeros (arriba) y clarinetes segundos y terceros abajo, todos en clave de Sol. Compás sexto antes del número trece de la transcripción.



Ilustración 526. Clarinetes primeros (arriba) y clarinetes segundos y terceros. (Clave de Sol)

Es evidente que no se asemejan en nada y que la recarga de tensión se remonta a los últimos seis compases, y cuando solo faltan dos de ellos para alcanzar el *primo tempo* (como ocurre en la ilustración anterior), ya no cambia el sentido rítmico-melódico de la base que la sustenta.

En el número trece se producen pocas diferencias destacables, salvo la inclusión de las trompas con sonidos tapados para enfatizar las corcheas rítmicas del piano.

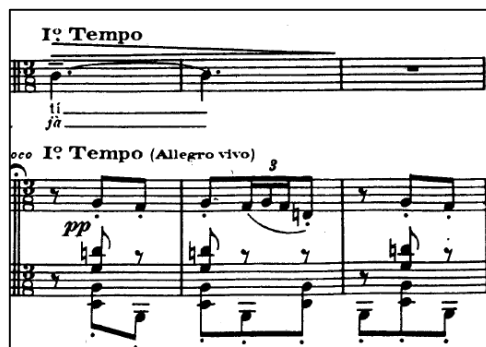


Ilustración 527. Parte de voz y piano en el número trece de la transcripción

Pero antes de la entrada de las trompas en el quinto compás, esas comentadas corcheas enfáticas aparecen escritas en numerosos instrumentos, comenzando por los clarinetes primeros, segundos y terceros, altos y bajos, saxofones barítonos y bajos, y bugles en Sib.



Ilustración 528. Partes de clarinetes primeros (arriba) y segundos y terceros. (Clave de Sol)

En el compás quinto se incorporan las trompas con sonidos tapados para aportar variedad tímbrica, y se alternan con los bugles en esta entrada, es decir, ellos callan

mientras tocan las trompas, pues el resto de instrumentos mencionados continúan la intervención en los ocho compases sin interrupción.

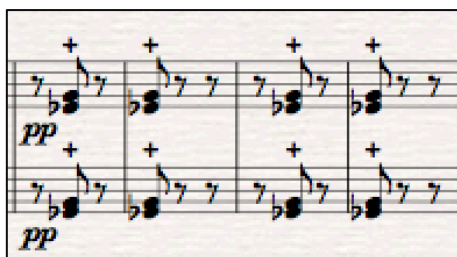


Ilustración 529. Parte de trompas en el quinto compás. (Clave de Sol)

En esta especie de escalonamiento descendente, las intervenciones instrumentales deben descargar progresivamente la tensión hasta llegar a la finalización de la danza, por ello Lamote introduce a las cuatro flautas en los compases seis, siete y ocho aportando melodía y color como pinceladas puntuales.

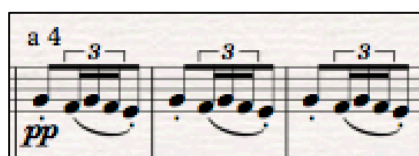


Ilustración 530. Parte de flautas. (Clave de Sol)

Inmediatamente después de la intervención de las flautas, quedan solo clarinetes primeros y saxofones tenores realizando la melodía que se va difuminando progresivamente.



Ilustración 531. Melodía del piano diecinueve compases antes del 3/4 *Tranquillo*

Esta intervención anterior es la que queda en manos de clarinetes primeros y saxofones tenores.

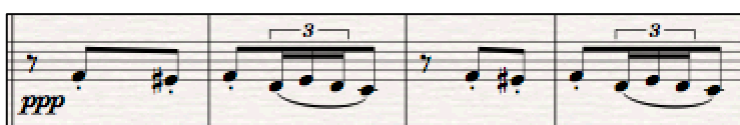


Ilustración 532. Voces de clarinetes primeros. (Clave de Sol)

Resulta llamativo el exagerado matiz propuesto para los clarinetes en un *pianísimo*, con la intención de apagar progresivamente la tensión. La última de estas intervenciones escrita seis compases antes en octava baja del piano, aparece adjudicada tan solo a los fagotes en el aspecto melódico, pues el aspecto rítmico se reduce también considerablemente al sarrusofón, a los bajos en Mi b y Si b.



Ilustración 533. Voz de piano en los seis compases anteriores al *Tranquillo*

Solo los fagotes se responsabilizan de este fragmento conclusivo en lo que a la melodía se refiere.

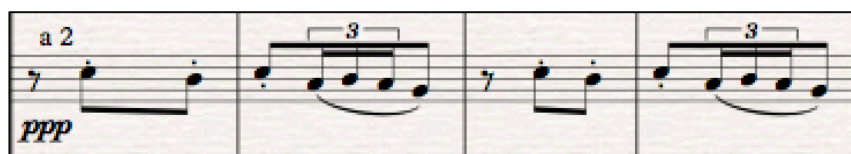


Ilustración 534. Parte transcrita a los fagotes. (Clave de Fa)

La especie de coda final resume el comportamiento transcriptivo empleado por Lamote en cada una de las entradas de la *copla*, de manera que no hay novedades destacables, salvo la utilización de las trompas en *bouché* para el penúltimo compás, y el sostenimiento de la armonía mediante notas largas para evitar la sensación de vacío que pudieran provocar los instrumentos de viento.

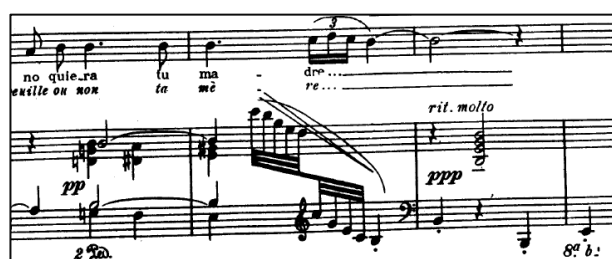


Ilustración 535. Parte original de los cuatro últimos compases

El arpeggio de fusas descendente del piano va destinado a las flautas y en esta última ocasión no a los clarinetes primeros y segundos como había hecho con

anterioridad, —sino a los requintos— pues los clarinetes se encuentran manteniendo las armonías en forma similar a la siguiente ilustración.

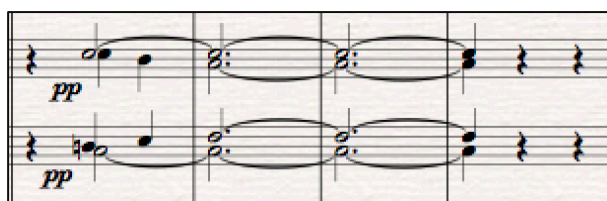


Ilustración 536. Líneas tenidas de saxofones sopranos (arriba) y saxofones altos. (Clave de Sol)

Este sostén armónico se produce en los último cuatro compases del mismo modo que las trompetas apoyan con una pedal rematada por las trompas.

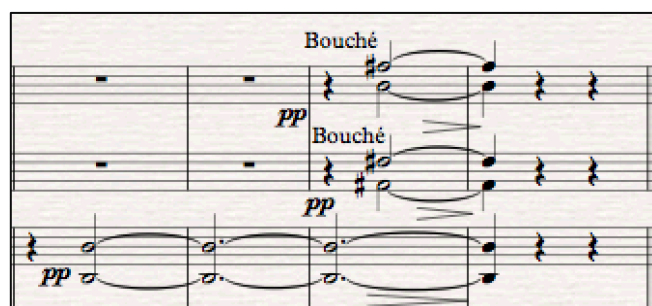


Ilustración 537. Partes de trompas y trompetas. (Clave de Sol)

3.3.5. Principales pautas de transcripción empleadas por Joan Lamote

Tomamos como base, la relación instrumental de Lamote en función del orden en que aparecen los instrumentos ordenados en la partitura.

Flautas: suelen recibir la misma función en la obra original como en la transcripción. Suele asignárseles las partes agudas del piano.

Oboes: igual que las flautas admiten la parte original en la transcripción, pero a veces Lamote les escribe su parte a modo de duplicación a saxofones sopranos, e incluso al fagot.

Tiple en Fa y en Si: se trata de chirimías en diferente tono de afinación que figuraban en la plantilla de la banda y que actuaban solamente cuando se interpretaba música popular catalana.

Fagotes: la responsabilidad de los fagotes de la orquesta se mantiene en la transcripción, pero Lamote les adiciona al oboe en puntuales momentos, a determinadas partes de saxofón bajo.

Sarrusofón: su función era servir de apoyo a los contrabajos y a veces a los fagotes.

Requintos: Lamote disponía de un requinto afinado el La b y tres afinados en Mi b. Les escribía fragmentos agudos de violines primeros e incluso algo de apoyo a las flautas de forma esporádica.

Clarinetes: organizados como «solo», primeros y segundos obedecen a la equivalencia de principales, primeros y segundos en cualquier otra banda. Su cometido era transcribir a los violines primeros para clarinetes «solo» y primeros, y violones segundos para clarinetes primeros y segundos, también asumían algunas partes de violas.

Clarinete contralto: afinado en Mi b asume partes de chelos incluidos *solos* y además de las violas.

Clarinete bajo: sus responsabilidades en la transcripción van desde algunas partes de las violas, a los chelos.

Saxofones sopranos: este tipo más agudo de saxofón está destinado por Lamote a colorear algunas partes de violines, de oboe, incluso del piano y de los clarinetes de la orquesta.

Saxofones altos: se ocupan principalmente de partes de violas, de los clarinetes de la orquesta y del piano.

Saxofones tenores: asimilan puntuales partes de chelos y algunas de violas.

Saxofones barítonos: apoyan a los chelos y a los contrabajos de cuerda en algunas intervenciones.

Saxofón bajo: es de aplicación muy similar a la anterior duplicando a los contrabajos.

Trompas: son las que menos diferencias muestran en la transcripción, de manera que su parte es la casi misma que en la obra original. Pueden ser duplicadas por el saxofón soprano, e incluso por los trombones.

Trompetas: la función es idéntica de la orquesta a la banda.

Bugles sopranos: todos los bugles son de la familia de los *Saxhorn*. Sirve como apoyo a clarinetes, violines, trompas, piano y por su suavidad sonora se adapta bien a duplicar a cualquier instrumento de registro medio-agudo.

Bugles contraltos: por sonoridad son determinantes para apoyar tanto a instrumentos de viento madera, como al metal e incluso a la cuerda. Duplica a violines, a las trompas, a las violas, chelos o asume la intervención del piano.

Bugles tenores: a veces realizan partes armónicas escritas por Lamote para apoyar, y otras veces asumen partes de trompas, chelos, piano y violas.

Bugles barítonos: su función está para asumir rellenos armónicos y realizar partes de trompas, y cuerda grave como violas, chelos, fagotes o piano.

Bugles bajos: su función es la de transcribir a las violas, y sobre todo a los chelos, también suelen adaptarse para transcribir partes del piano.

Bugles contrabajos: su función se limita principalmente a duplicar a los contrabajos y algunas veces a los chelos.

Bugles contrabajos: Su función está dedicada como las tubas anteriores, a duplicar a los contrabajos.

Contrabajos de cuerda: asumen la misma parte que los contrabajos de la orquesta, pero duplicados por el sarrusofón, los bugles que hemos comentado y algunos saxofones graves.

3.4. Recepción de las transcripciones

En 1925, se organizaron una serie de actividades para celebrar el éxito de los festivales dedicados a Manuel de Falla, a las que concurren destacadas personalidades del mundo de la cultura.

Entre los asistentes a la cena se encuentran el doctor Pi i Suñer, Manuel Castells, Joan Lamote de Grignon, Lluís Millet, Jaume Pahissa, Frederic Mompou, Miquel Llobet, Ricad Viñes, Magí Morera i Galicia, J. Borrás de Palau, señor Mestres empresario del Palau, y F. Marshall entre otros. También habían transmitido su adhesión la academia Albéniz, la Escola Catalana d'arte Dramatic, la orquesta Pau Casals, Societat Sevillana de concerts entre otros.

Después de haber estado escuchando sardanas en el Palacio de Bellas Artes junto al concertista Miquel Llovet, o Eduardo Toldrá, «Llega el maestro con sus amigos en el momento que la Banda Municipal ensayaba bajo la dirección del maestro Lamote

de las obras que integran en la Iberia, de Albéniz, Evocación y Corpus de Sevilla³⁹⁹», y una vez que «Felicita en extremo Falla a Lamote por la feliz realización llevada tan escrupulosamente en la dirección, y prometió una composición para que la Banda la interprete. Al mismo tiempo, Lamote le manifiesta que ya ha acabado la transcripción para banda de la Danza ritual del fuego del Amor Brujo⁴⁰⁰».

Dos años después (1927) Lamote, a través de Frank Marshall, le envía a Falla una serie de anotaciones relativas a la transcripción que sobre *El Amor Brujo* estaba realizando. Anotaciones que no hemos podido localizar, pero que no debieron molestar a Falla en razón a los comentarios emitidos por él en una carta⁴⁰¹. Durante el mes de marzo de ese año, Lamote termina la transcripción de *El Amor Brujo* y envía correspondencia para informarle del trabajo⁴⁰².

La BMB programó la primera audición de *El Amor Brujo* organizada por la Asociación Obrera de Conciertos, en el Coliseum el día 26 de junio de 1927⁴⁰³.

La prensa publicaba informaciones relativas al concierto que tuvo una importante difusión cultural, pero que debido a la amplia extensión hemos resumido lo más destacado.

[...] Si bien todas las obras interpretadas merecieron aplausos -entre otros, y de una manera especial, el cuadro sinfónico «Andalucía» de Lamote, y la sardana «Festivola» de Pau Casals - diremos que el interés mejor de la sesión lo despertaron las audiciones primeras para la Banda, [...] y la tanda de «El Amor Brujo» de Manuel de Falla. [...] «El amor brujo» del maestro Falla, que últimamente se ha aplaudido a menudo en nuestras salas de concierto, ha encontrado ahora una excelente aplicación al conjunto de Banda, gracias al talento del maestro Lamote de Grignon. Creemos, sin embargo, que la índole de esta obra, concebida para la escena, no encaja bastante en un programa de

³⁹⁹ «Arribá el mestre amb els seus amics en el moment que la Banda Municipal assajava sota la direcció del mestre lamote de les obres que integren en la Iberia, d'Albéniz, Evocación i Corpus de Sevilla». Ídem. Pág. 34.

⁴⁰⁰ «Felicita en extrem Falla a Lamote per la felix realització portada tan escrupolosament a cap, i va prometre una composició perquè la Banda la interpreti. Ensems, Lamote de Grignon manifestá a Falla que ja s'acababa la transcripció per a banda de la Dansa ritual del foc de el Amor Brujo». Ídem. Pág. 34.

⁴⁰¹ Carta borrador manuscrita fechada el 24 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-033.

⁴⁰² Carta de Lamote a Falla fechada el 28 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-006.

⁴⁰³ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a París el 14 de junio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-075.

concierto. [...] Queremos constar, eso sí, que la ejecución de «El amor brujo» por la Banda Municipal despertó fuerte entusiasmo. [...]»⁴⁰⁴.

Y las noticias sobre el estreno de «*El Amor Brujo*», es decir, la recepción de la transcripción, también se las envió su amigo Gisbert a modo de crónica, adjuntada en una carta que, desgraciadamente, no se encuentra en el archivo. No obstante, hemos localizado una información de prensa que debió ser muy similar —sino la misma— a la que Gisbert le envió al maestro, como veremos más adelante:

Fábrica de Corbatas y Pañuelos

[Juan Gisbert Padró] Bruch, 48. Barcelona 4 de julio de 1927

Sr. Don Manuel de Falla. GRANADA.

Querido don Manuel: recibí su telegrama [...]

Le acompaño una crónica de la audición de todo “El Amor Brujo” por la Banda Municipal, que fue un grandioso éxito, todos los componentes de la misma con su director al frente me encargaron le felicitase, un verdadero acontecimiento.

La entidad Asociación Obrera de Concerts, que fue quien dio dicho concierto, me piden le diga que desearían un pequeñísimo escrito sobre algún motivo de la música actual con el fin de publicarlo en una revista que ellos publican. [...]»⁴⁰⁵.

El mismo día del estreno, es decir, el día 26 de junio de 1927, la prensa catalana anunciaba el programa, destacando en la noticia que se trataba de la primera audición de la obra:

Hoy, domingo, a las diez en punto de la mañana, La Asociación Obrera de Conciertos, fundada por Pau Casals, celebrará el concierto extraordinario que debía celebrarse el domingo, día 12, en el Cine Coliseum, a cargo de nuestra

⁴⁰⁴ (Sin firma). «COLISEUM» *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 29 de juny de 1927. Edició del mati. Pág. 4.

[...] Per bé que totes les obres interpretades mereixeren graus aplaudiments —entre altres, i d’una manera especial, el quadro simfònic «Andalusia» de Lamote, i la sardana «Festivola» de Pau Casals — direm que l’interès major de la sessió el despertaren les audicions primeres per la Banda, [...] i la tanda de «L’Amor Bruixot» de Manuel de Falla. [...] «L’amor bruixot» del mestre Falla, que darrerament s’ha aplaudit sovint en les nostres sales de concert, ha trobat ara una excel·lent aplicació al conjunt de la Banda, mercès al talent del mestre Lamote de Grignon. Creiem, amb tot, que l’indole d’aquesta obra, concebuda per a l’escena, no encaixa prou en un programa de concert. [...] Volem constar, així sí, que l’execució de «L’amor bruixot» per la Banda Municipal despertà força entusiasme. [...].

⁴⁰⁵ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a Granada el 4 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-078.

prestigiosa Banda Municipal, dirigida por su maestro J. Lamote de Grignon con el siguiente programa⁴⁰⁶.

Como decimos más arriba, el recorte de prensa aludido en la carta no aparece entre la documentación del archivo Falla, pero en la prensa encontramos un artículo algo más extenso de lo habitual refiriéndose al concierto, que bien pudo ser el que Gisbert le mandó a Falla.

«COLISEUM. Asociación Obrera de Conciertos. Banda Municipal de Barcelona».

La audición decimocuarta de La Obrera de Conciertos fue dada el domingo por la mañana en el Coliseum, y su programa, encomendado a nuestra Banda Municipal, dirigida por el maestro J. Lamote de Grignon, alcanzó una perfección destacada. Si bien todas las obras interpretadas merecieron aplausos -entre otros, y de una manera especial, el cuadro sinfónico «Andalucía» de Lamote, y la sardana «Festivola» de Pau Casals - diremos que el interés mejor de la sesión el despertaron las audiciones primeras para la Banda, de «Nocturno» y «Scherzo» del «Sueño de una noche de verano» de Mendelssohn, y la tanda de «El Amor Brujo» de Manuel de Falla. Las páginas tan sugestivas de la partitura de Mendelssohn, transcritas para banda por el joven maestro Ricard Lamote de Grignon, consideradas como uno de los mejores aciertos en esa dificultosa tarea de acomodar las obras de orquesta en el conjunto instrumental de viento. Estos dos números del «Sueño de una noche de verano» sonaron deliciosamente, y su efecto no se alejaba mucho del de la orquesta. Estas obras causaron en el auditorio la mejor impresión, y los solistas de trompa y de flauta, señores Bonell y Gratacós, respectivamente, se ganaron sendas ovaciones en premio a su labor admirable, como así lo había merecido antes también el profesor de clarinete Joan Vives en el «Larghetto» de Mozart. «El amor brujo» del maestro Falla, que últimamente se ha aplaudido a menudo en nuestras salas de concierto, ha encontrado ahora una excelente aplicación al

⁴⁰⁶ Avui, diumenge, a les deu en punt del matí, L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals, celebrarà el concert extraordinari que s'havia del celebrar diumenge, dia 12, al Cinema Coliseum, a carrec de la nostra prestigiosa Banda Municipal, dirigida pel se mestre J. Lamote de Grignon amb el següent programa: «Der Freischutz», obertura, Weber; «Larghetto» del Quintet en la. Mozart; «Minuet de Yfigènia a Aulidia». Gluck; «Somni d'una nit déstiu». Mendelssohn (primera audició per la Banda Municipal). «Andalusia», quadro simfònic, Lamote de Grignon; «L'aprenet de Bruixot», P. Dukas; «Festivola», sardana, Pau Casals; «L'Amor Bruixot», M. De Falla (primera audició per la Banda Municipal) «Musicals. L'Associació Obrera de Concerts». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, diumenge, 26 de juny de 1927. Edició del matí. Pág. 7.

conjunto de Banda, gracias al talento del maestro Lamote de Grignon. Creemos, sin embargo, que la índole de esta obra, concebida para la escena, no encaja bastante en un programa de concierto. Si bien se siente poderosa la sugestión que despierta, habría que acompañar siempre a la audición con su realización escénica. A pesar de los pobres elementos instrumentales con que fue dada por primera vez esta maravillosa producción, no olvidaremos nunca el efecto admirable que nos produjo la desaparecida Sala Impero, donde fue estrenada algunos años atrás. La actuación y el decorado se fusionaban tan perfectamente con la música, que su unión la creemos indispensable para disfrutar de la belleza total de la obra, siempre que se trate de una audición completa.

Queremos constar, eso sí, que la ejecución de «El amor brujo» por la Banda Municipal despertó fuerte entusiasmo. [...] ⁴⁰⁷.

Por primera vez encontramos una crítica acerca de las transcripciones para banda, en la que el periodista defiende la idoneidad de las traducciones, y reconoce la calidad de las mismas, así como la sonoridad resultante del conjunto, afirmando que «sonaron deliciosamente» y el resultado sonoro «no se alejaba mucho del de la orquesta», causando una buena impresión en el auditorio. Respecto a la transcripción del *Amor Brujo* alaba la transcripción como tal, pero apostilla la necesidad de presentarla ante el

⁴⁰⁷ (Sin firma). «COLISEUM» *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 29 de juny de 1927. Edició del mati. Pàg. 4.

Associació Obrera de Concerts. *Banda Municipal de Barcelona*.

L'audició catorzena de L'Obrera de Concerts fou donada diumenge al mati al Coliseum, i el seu programa, encomanat a la nostra Banda Municipal, dirigida pel mestre J. Lamote de Grignon, assolí una perfecció acabada. Per bé que totes les obres interpretades mereixeren graus aplaudiments —entre altres, i d'una manera especial, el quadro simfònic «Andalusia» de Lamote, i la sardana «Festivola» de Pau Casals — direm que l'interès major de la sessió el despertaren les audicions primeres per la Banda, de «Nocturn» i «Scherzo» del «Somni d'una nit d'estiu» de Mendelssohn, i la tanda de «L'Amor Bruixot» de Manuel de Falla. Les pàgines tan suggestives de la partitura de Mendelssohn, transcritas per a banda pel jove mestre Ricard Lamote de Grignon, cal considerar-les com un dels millors encert en aquella dificultosa tasca d'acomodar les obres d'orquestra al conjunt instrumental de vent. Aquests dos números del «Somni d'una nit d'estiu» sonaren deliciosament, i llur efecte no s'allunyava pas gaire del de l'orquestra. Causaren, dones, a l'auditori la millor impressió, i els solistes de trompa i de flauta, senyors Bonell y Gratacós, respectivament, es guanyaren sengles ovacions en premi a llur tasca admirable, com així l'havia merescuda abans també el professor de clarinet Joan Vives en el «Larghetto» de Mozart. «L'amor bruixot» del mestre Falla, que darrerament s'ha aplaudit sovint en les nostres sales de concert, ha trobat ara una excel·lent aplicació al conjunt de la Banda, mercès al talent del mestre Lamote de Grignon. Creiem, amb tot, que l'indole d'aquesta obra, concebuda per a l'escena, no encaixa prou en un programa de concert. Per bé que seguí poderosa la suggestió que desperta, caldria acompanyar sempre a l'audició la seva realització escénica. Malgrat els pobres elements instrumentals amb què fou donada per primera vegada aquesta maravillosa producció, no oblidarem mai l'efecte admirable que ens produí a la desapareguda Sala Impero, on fou estrenada alguns anys enrera. L'actuació i el decorat es fusionaven tan perfectament amb la música, que llur unió la creiem indispensable per a gaudir de la beleza total de l'obra, sempre que es tracti d'una audició completa. Volem constar, així sí, que l'execució de «L'amor bruixot» per la Banda Municipal despertà força entusiasme. [...].

público con su representación escénica, todo a pesar de la «poderosa sugestión que despierta». No niega la espectacularidad sonora de la obra, pero insiste en la necesidad de representarla simultáneamente a la interpretación.

Terminada de transcribir en julio de 1927, las *Noches en los Jardines de España* se estrenaron el día 29 de agosto con Concepció Darné como solista al piano, durante la gira realizada por la BMB a la Exposición Internacional de Música celebrada en Frankfurt⁴⁰⁸.

Por los programas sabemos que las transcripciones de Falla para la BMB solían ocupar un lugar preeminente dentro las programaciones; la *Revista Musical Catalana* se hace partícipe de todo cuanto culturalmente hablando le afecta.

Para ofrecer a los compositores americanos, que tan festejados han estado en los últimos festivales celebrados en dicha Exposición, una muestra de la producción nuestra, el maestro Lamote, contando con su banda y con valioso concurso del eminente pianista portugués señor Vianna da Motta, y la distinguida cantante barcelonesa señorita Carmen Gombau, dirigió un concierto de extraordinario relieve, celebrado en el Palau de proyecciones, en el que se interpretaron las transcripciones para banda, que a menudo hemos tenido ocasión ya de elogiar, de la tanda *Iberia* de Albéniz, hechas por el mismo maestro Lamote, y aún la de la celebrada producción de Manuel de Falla *Noches en los jardines de España*, donde muestra el pianista Vianna da Motta su arte excelente que entusiasma todo el auditorio.

La Banda Municipal [...] con las populares del maestro Falla, Nana y Jota, que canta la señorita Gombau con depurado gusto y bonita voz. [...] ⁴⁰⁹.

Dentro de las muchas transcripciones que Lamote realizó, se encuentra el piano como instrumento solista que ocupó un lugar importante en los conciertos con solistas

⁴⁰⁸ Carta manuscrita enviada por Lamote a Falla, fechada el 12 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-007.

⁴⁰⁹ *Revista Musical Catalana*. Barcelona, diciembre de 1929. Pág. 525-526. [Per oferir als compositors americans, que tant festejats estat en els darrers festivals celebrats a l'esmentada Exposició, una mostra de la producció nostra, el mestre lamote, comptant amb la seva banda i amb valuós concurs de l'eminent pianista portuguès senyor Vianna da Motta, i la distingida cantatriu barcelonina senyoreta Came Gombau, dirigí un concert d'extraordinari relleu, celebrat al Palau de Proyeccions, en el qual s'interpretaren les transcripcions per a banda, que sovint hem tingut ocasió ja d'elogiar, de la tanda *Iberia* d'Albéniz, fetes pel mateix mestre Lamote, i encara la de la celebrada producció de Manuel de Falla *Nits en els jardins d'Espanya*, on mostra el pianista Vianna da Motta el seu art excellent que entusiasma tot l'auditori. La Banda Municipal [...] amb les populars del mestre Falla, Nana y Jota, que canta la senyoreta Gombau amb depurat gust i bonica veu. [...]

como Vianna da Motta y Frank Marshall «quienes ejecutaron sucesivamente “Noches en los Jardines de España” de Manuel de Falla» con la Banda Municipal en «el Palacio de Proyecciones y en el nacional respectivamente⁴¹⁰».

BANDA MUNICIPAL. — FRANK MARSHALL.

El último concierto celebrado en el Palacio Nacional por la Banda Municipal de Barcelona tuvo la afortunada colaboración del ilustre pianista Frank Marshall, interpretando *Noches en los jardines de España*, de Falla, instrumentada recientemente para instrumentos de viento por su propio Director.

Marshall triunfó una vez más con su sensibilidad de gran artista, adaptándose a las condiciones del local y a la potencia del conjunto instrumental. Destacó toda la belleza de la famosa composición de un modo inteligente, provocando el entusiasmo de una concurrencia numerosísima.

El maestro Lamote de Grignon recibió asimismo, en esta como otras obras del programa, cálidos aplausos. Tuvo que repetir la sardana de Pablo Casals titulada *Festívola*, ante la unánime demanda del público.

Ricardo Lamote dirigió su *suite El Rusc*, que se estrenaba en concierto público, siendo festejado cariñosamente.

Ilustración 538. Artículo aparecido en *Música. Ilustración Ibero-Americana*⁴¹¹

Frank Marshall era amigo personal de Falla, y gran colaborador de su obra que interpretó en numerosas ocasiones las *Noches en los Jardines de España*.

Yo estoy seguro de que los barceloneses amantes del prestigio artístico y ciudadano de nuestra capital recuerdan con orgullo aquellos conciertos, presididos desde los balcones del Archivo de la Corona de Aragón con figuras tan eminentes como Richard Strauss, Emile Sauer, Manuel de Falla, Joaquín Turina y tantos otros [...]⁴¹².

Terminadas de transcribir la *Nana* y la *Jota* justo antes de la gira de conciertos que se realizó durante el verano de 1927 por Alemania, fueron interpretadas por primera vez en varios de estos conciertos cantadas por la soprano María Josefa Regnard⁴¹³. No disponemos de más información acerca de su recepción, pues no se conserva ningún

⁴¹⁰ LAMOTE DE GRIGNON, Joan. «El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona». (Continuación y Fin). *MÚSICA. Revista musical para España y América*. Barcelona, enero de 1931. Pág. 9.

⁴¹¹ *MÚSICA. Ilustración Ibero-Americana*. Revista mensual. Barcelona, abril 1930. Pág. 115.

⁴¹² LAMOTE DE GRIGNON, Joan. «El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona». (Continuación y Fin). *MÚSICA. Revista musical para España y América*. Barcelona, enero de 1931. Pág. 9-11.

⁴¹³ Carta manuscrita enviada por Lamote a Falla, fechada el 12 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-007.

dato en la correspondencia mantenida entre Falla y Lamote, así como tampoco en la prensa u otras fuentes.

El Sombrero de Tres Picos (1937)

Dadas las fechas tan complicadas para la ciudadanía española por el comienzo de la contienda civil, no hemos encontrado ninguna información sobre las representaciones musicales de esta transcripción, del mismo modo que tampoco hemos localizado ninguna correspondencia que avale fechas de estreno, ni tan siquiera estamos seguros de que se hubiese estrenado.

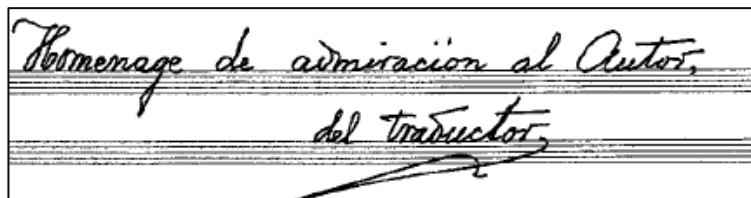


Ilustración 539. Anotación manuscrita de Lamote en la contraportada de la transcripción⁴¹⁴

La popularidad alcanzada por la BMB tuvo un colaborador indirecto que jugó un papel trascendental, y fue que a partir de 1925 comenzaron a retransmitirse por radio en directo, los conciertos ofrecidos en la Plaza del Rey de Barcelona, aunque antes tuvieron que realizarse diversas gestiones entre Ayuntamiento y empresa para conseguir los permisos correspondientes a las mencionadas retransmisiones radiofónicas y de paso, planificar la colocación de micrófonos que asegurasen la correcta captación del sonido. Según Almacellas la primera retransmisión por Radio Barcelona⁴¹⁵ se realizó el día 18 de abril y la Banda Municipal sonó la primera vez por la mencionada emisora, el día 13 de mayo de ese mismo año. El motivo fue sobre un festival organizado por el F. C. Barcelona en el concierto realizado en el Teatro del Liceo barcelonés. Realmente el primer concierto retransmitido íntegro se produjo el sábado día 8 de agosto con la interpretación de la quinta sinfonía de *Beethoven*, transcrita para la Banda Municipal

⁴¹⁴ Nota autográfica manuscrita de Lamote, en la partitura de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos* que realizó sobre Falla en 1937.

⁴¹⁵ Todas las búsquedas para localizar algunas grabaciones de la BMB sobre la música de Manuel de Falla, han resultado infructuosas, tanto en Radio Barcelona como en Unión Radio, Radio Associació de Catalunya, e incluso en Radio Nacional de España en Barcelona o en la sede central de Madrid. Las costosas cintas de grabación, la falta de conciencia en esos momentos respecto a la importancia que tales documentos podrían alcanzar posteriormente, y la contienda civil española no dejaron constancia alguna de tales actividades.

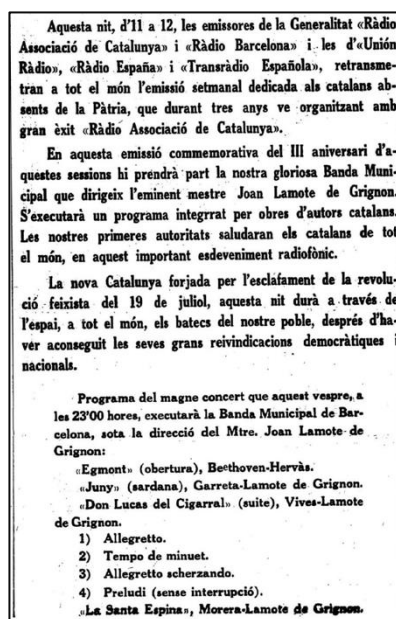
por el maestro Lamote. A partir de ese momento —siempre según Almacellas— la emisora incluye semanalmente la programación del concierto, aunque en algunas ocasiones tuvieron que realizar modificaciones por circunstancias imprevistas dentro de la actividad propia de la Banda Municipal, toda vez que la previsión tenía que hacerse con demasiada antelación⁴¹⁶.

No obstante, encontramos algunas pruebas que evidencian que varios años después, se continuaban retransmitiendo las actividades concertísticas de la Banda Municipal de Barcelona. En 1935 la revista *L'instant*, informa regularmente de las retransmisiones que llevarán a cabo la *Radio Asociación de Cataluña*.

El apoyo que esta revista brindaba a la BMB, así como la emisora de radio, era importante concediéndole un lugar preeminente a las informaciones publicadas sobre la formación musical. Al año siguiente se organizaron retransmisiones conjuntas entre varias emisoras de radio a todo el mundo, para llevar un concierto hacia «todos los catalanes ausentes de la patria». Las actividades con clara orientación ideológica se sucedían con frecuencia, ensalzando al espíritu catalán y antifascista de los ciudadanos. Así la prensa publica un artículo con la fotografía del maestro Lamote como adalid de la propuesta musical, y el programa que la Banda Municipal de Barcelona iba a interpretar en esa espectacular retransmisión radiofónica⁴¹⁷.

⁴¹⁶ ((Opus Cit)). ALMACELLAS I DÍEZ. Josep Luis. Pág. 417.

⁴¹⁷ (Sin firma). «Radio Programes Informacions». *L'instant*. Diari de la Nit Barcelona dilluns, 24 d'agost de 1936. Pág. 6.



Il·lustració 3. Informació de premsa aparecida en 1936⁴¹⁸

Es muy posible que las transcripciones realizadas por Lamote de la obra de Manuel de Falla, fueran difundidas a través de la radio, llegando así a un público más numeroso y heterogéneo del que frecuentaba los conciertos de la BMB.

Cerramos este capítulo con un artículo que ensalza la labor de Lamote, y de las transcripciones:

No hay duda que la Banda Municipal de Barcelona es nuestra verdadera orquesta, ya que su eximio director sabe extraer de ella efectos de insospechable colorido, y por cuyo motivo el gran violonchelista Casals se expresa en estos términos: “En el arte de la música, este conjunto instrumental es algo definitivo”. La esmerada composición de los programas, y selección de las obras, son la base primordial de la tarea de más de veinte años que en pro de la cultura realiza en maestro Lamote.

⁴¹⁸ Esta noche, de 11 a 12, las emisoras de la Generalitat «Radio Asociación de Cataluña» y «Radio Barcelona» y las de «Unión Radio», «Radio España» y «Transradio Española», retransmitirán en todo el mundo el emisión semanal dedicada a los catalanes ausentes de la Patria, que durante tres años viene organizando con gran éxito «Radio Asociación de Cataluña». En esta emisión conmemorativa del III aniversario de estas sesiones tomará parte nuestra gloriosa Banda Municipal que dirige el eminente maestro Joan Lamote de Grignon. Ejecutará un programa integrado por obras de autores catalanes. Nuestras primeras autoridades saludarán a los catalanes de todo el mundo, 'en este importante evento radiofónico. La nueva Cataluña forjada par el aplastamiento de la revolución fascista del 19 de julio, esta noche llevará a través del espacio, en todo el mundo, los latidos de nuestro pueblo, después de haber conseguido sus grandes reivindicaciones democráticas y nacionales. (Sin firma). «Radio Programes Informacions». *L'instant*. Diari de la Nit Barcelona dilluns, 24 d'agost de 1936. Pág. 6.

Seguramente el alto prestigio alcanzado hasta la fecha por esta orquesta insuperable, no solamente en nuestro país, sino a través de las fronteras, habría vacilado, o irremediamente se derrumbaría, si este hombre cultísimo y músico admirable que es Lamote de Grignon, hubiesen dado oído a estas campañas pecaminosas llevadas a cabo contra la banda. Naturalmente que estas habladurías no pueden en lo más mínimo hacer decaer la sólida reputación de esta orquesta de viento, pues como decía Voltaire: “Unas picaduras de mosca no pueden retener a un caballo en su impetuosa carrera”.

Con aquel dominio del gesto y autoridad en él peculiares, dirigió Lamote el concierto del domingo último, Pierné, Schubert, Lamote y Turina, fueron expresados por la Banda con la variedad de matices que la obra de cada autor requiere.

Wagner, sin embargo, lo fue de una manera única. El prestigioso manantial de amplias melodías, reveladoras unas veces de amplios sentimientos, y tumultuosas exaltaciones pasionales otras, nos muestran de manera palpable el alma de los personajes creados por el gran genio de Leipzig, y que el maestro Lamote, con sabia intención psicológica, sabe arrancar de los diferentes instrumentos, haciendo de estos grandes poemas wagnerianos, una creación sublime.

El público de Bellas Artes lo reconoció así y premió con nutridos aplausos la actuación de la Banda y al gran maestro que la dirige⁴¹⁹.

⁴¹⁹ CÁRLES. «Musicales. Palacio de Bellas Artes». *Solidaridad Obrera*. Barcelona, martes 22 de junio de 1937. Pág. 8.

4.-EMILIO VEGA MANZANO (1877-1943) DIRECTOR BANDA DE ALABARDEROS

4.1. EMILIO VEGA MANZANO Y LA BANDA DE ALABARDEROS

Emilio Vega Madrid 1877; Madrid 1943. Se formó en *La Escuela y talleres de Ntra. Sra. de la Paloma*⁴²⁰ donde aprendió las primeras nociones de música. Compositor y director, estudió armonía y composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Juan Cantó y Emilio Serrano respectivamente⁴²¹. Ingresó como músico en el ejército llegando a ser músico de primera de la banda militar del Regimiento de León y en 1905 consigue la plaza de director de la Banda Municipal de Ciudad Real, cargo que ostentó hasta 1907 fecha en la que ganó por oposición la plaza de director de la Banda Municipal de Valencia desempeñando este puesto hasta abril de 1911, en que volvió a ganar por oposición la plaza a director en la Banda de Alabarderos⁴²².



Ilustración 540. Emilio Vega⁴²³

⁴²⁰ EL CABALLERO AUDAZ. *La Esfera*. Madrid, 25 de julio de 1914. Pág. 7-8.

⁴²¹ CASARES RODICIO, Emilio. Vega Manzano Emilio. Vol II. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. ICCMU 2003. Pág. 783.

⁴²² ASTRUELLS MORENO, S. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 2004. Pág. 139.

⁴²³ Publicado en el Boletín Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles. 1 de agosto de 1935.

Emilio Vega llegó a transcribir más de 500 obras para banda, entre poemas sinfónicos, sinfonías, suites, selecciones, etc. Sus composiciones propias son: *Serenata Manchega* para banda, *Danzas de Castilla* para orquesta, y las *Rapsodias de la Mancha* que fueron interpretadas por varias orquestas entre ellas, las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. Tiene especial relevancia el trabajo de formación de directores que ejerció de manera casi ininterrumpida, contabilizando más de 40 músicos mayores que superaron las oposiciones en el Ejército, así como más de 20 directores de bandas municipales españolas, o maestros de capilla⁴²⁴.

4.1.1. Primera etapa en la Banda Municipal de Valencia (1907-1911)

Como transcriptor su formación comienza a forjarse como director de la Banda Municipal de Valencia, en la que regularmente solía incluir algunas de sus transcripciones. Su concierto de presentación en Valencia (según Astruells), tuvo lugar el 24 de marzo de 1907 en la Glorieta, acto no exento de problemas debido a la reciente dimisión del alcalde José Sanchis Berdón, que «dio lugar a diversos malestares causados por el partido blanquista⁴²⁵, el cual dominaba la ciudad de Valencia». Parece que dentro del público se encontraba «un grupo de concejales en su contra dando lugar a que su debut estuviese rodeado de toda clase de inconvenientes y contrariedades⁴²⁶».

En los primeros programas de conciertos advertimos la costumbre de Vega de indicar «1ª vez» junto al título cuando una obra era ofrecida en primera audición al público valenciano, con ello puede apreciarse con mayor detenimiento la cantidad de obras que se programaban en los conciertos habituales. También solía informar sobre la autoría de la transcripción, como podemos ver en la ilustración siguiente, del mismo modo que no era habitual que apareciera el nombre del director de la banda.

⁴²⁴ (Sin firma). *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*. Madrid, 1 de agosto de 1935. Pág. 4-6.

⁴²⁵ Corriente revolucionaria ideada por Louis Auguste Blanqui (1805-1881), socialista revolucionario. Sus doctrinas, conocidas con el nombre de *Blanquismo*, se basan en la lucha de clases y en la dictadura del proletariado. LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Gran Diccionario Enciclopédico Universal*. Madrid. Pág. 825.

⁴²⁶ (Opus Cit). ASTRUELLS, Pág. 139.



Ilustración.541. Reseña de prensa sobre concierto de la Banda Municipal de Valencia⁴²⁷

El primer programa que encontramos en el que aparece el nombre de Vega como transcriptor es el día 1 junio de 1907⁴²⁸ en el que incluía las *Escenas Napolitanas* de Massenet. A la semana siguiente (al que corresponde la ilustración anterior), modifica el programa del primer concierto, pero vuelve a incluir las mismas *Escenas*.

Durante los meses siguientes, continúan publicándose en prensa los programas de concierto, en los que sigue sin aparecer el nombre del director de la banda. En el programa previsto para el domingo 29 de marzo de 1908 Vega incluye su *Serenata Manchega*⁴²⁹, y fue precisamente en ese año, según Astruells, cuando comienzan a aparecer las primeras manifestaciones en su contra debido a su conducta autoritaria y a la falta de «familiaridad» con los músicos, dando lugar a la creación de dos bandos. «El director de la Banda Municipal se había convertido en un funcionario político respaldado por el antirrepublicanismo del alcalde de Valencia⁴³⁰».

Parece que las cosas no marchaban demasiado bien para el maestro, y cualquier motivo era suficiente como para que aparecieran algunas quejas en su contra. Las informaciones ofrecidas en la prensa valenciana no eran demasiado favorables para Vega, hasta que en el diario *La Correspondencia* aparece un escueto artículo sobre cierto malestar ocasionado por los cambios de programa: «El Alcalde ha dispuesto, que con el fin de evitar incidencias desagradables, que la Banda Municipal, en el concierto de mañana por la tarde en el paseo de la Glorietta, ejecute sólo las composiciones anunciadas en el programa», y justo debajo continúa diciendo:

⁴²⁷ (Sin firma). «Noticias locales». *La Correspondencia de Valencia*. Valencia, sábado 8 de junio de 1907. Pág. 2.

⁴²⁸ (Sin firma). «Noticias locales». *La Correspondencia de Valencia*. Valencia, sábado 1 de junio de 1907. Pág. 1.

⁴²⁹ (Opus Cit). «Noticias locales». *La Correspondencia*, sábado 28 de marzo de 1908. Pág. 2.

⁴³⁰ (Opus Cit). ASTRUELLS, Pág. 145.

Algunos señores concejales han iniciado trabajos para ver de solucionar [sic] la cuestión de la Banda para bien de Valencia y de su buen nombre artístico. Estos trabajos comenzados hoy han obtenido favorable acogida. Nosotros sinceramente deseamos que den el resultado apetecido, y para ello no regatearemos nuestro modesto concurso⁴³¹.

Varios aficionados causan cierto malestar por algunos cambios realizados en la programación, y estas quejas trascienden hasta las más altas esferas municipales. Las continuas manifestaciones públicas sobre ciertos comportamientos dentro de la Banda Municipal no cesan:

La orden del día para la sesión que celebrará el lunes el Ayuntamiento consta de 45 dictámenes entre los cuales figuran: Un dictamen de los Sres. Martín Mengot y Urios proponiéndole la expulsión del profesor de la Banda Municipal D. Baldomero Roig, al que presenta voto particular el Señor Suay solicitando la suspensión por un mes de dicho profesor, y se aconseja actúe de pacificador el director Sr. Vega⁴³².

Esta es una de las pocas ocasiones en la que el nombre del director aparece en los medios de comunicación, como director de la Banda Municipal. Poco tiempo después vuelve a salir en presa información relativa a las sanciones por comportamiento de algunos profesores: «El Alcalde ha participado al contador que ha quedado sin efecto la multa de siete días de haber impuesta á [sic] los profesores de la Banda Municipal D. Antonio Montesinos, D. Tomás Martínez [...]»⁴³³.

El caso es que la situación se desborda y Emilio Vega, y por un mal entendido económico respecto a un viaje realizado con la Banda Municipal a Ciudad Real, y según Astruells, provoca un aumento del malestar en los profesores decayendo considerablemente el prestigio del maestro Vega como director. Como dato positivo dentro de la permanencia al frente del colectivo, cabe destacar la provisión de algunas plazas de instrumentos, así como el incremento de los salarios de los profesores. También se repusieron instrumentos antiguos por otros más modernos y el archivo se amplió considerablemente. El día 2 de noviembre le fue abierto expediente con catorce

⁴³¹ (Opus Cit). «Información municipal». *La Correspondencia*, sábado 18 de julio de 1908. Pág. 1.

⁴³² (Opus Cit). «Información municipal». *La Correspondencia*, sábado 8 de agosto de 1908. Pág. 1.

⁴³³ (Opus Cit). «Información municipal». *La Correspondencia*, sábado 22 de agosto de 1908. Pág. 1.

cargos en su contra, prescindiéndole de empleo y sueldo como director de la Banda Municipal de Valencia⁴³⁴.

Podemos concluir que el Maestro Vega, independientemente de su carácter, fue objeto de rencillas políticas. Entre *blanquistas* y conservadores su misión musical quedó empañada injustamente, pues el público valenciano no llegó a saborear el arte y la calidad musical de este insigne maestro, tal y como poco tiempo después la historia se encargó de demostrar.

La justicia se pronunció a su favor y en un artículo publicado en la prensa en mayo de 1911, dejaba clara la inocencia del maestro⁴³⁵.

4.1.2. Etapa al frente de la Banda de Alabarderos de Alfonso XIII

En el momento en que ganó la plaza a músico mayor de la Banda de Alabarderos, en las oposiciones celebradas a partir del día 17 de abril de 1911 en el cuartel de San Nicolás, como consecuencia de que el anterior y reputado director Bartolomé Pérez Casas (que estuvo 14 años como responsable director), ingresara como profesor en el Conservatorio de Música y Declamación de la capital, comienza una etapa diferente por cuanto supone que en 1923 se inicia la gira de la Banda de Alabarderos por varias ciudades españolas, realizando conciertos y actividades musicales variadas, que le proporcionará un aumento de la popularidad nunca alcanzado hasta entonces. La ampliación de la plantilla que se materializó en 1927, con la aparición de grupos de cámara dentro de la propia banda, fue consecuencia de la doble versatilidad del profesorado que solía dominar instrumento de viento y de cuerda. Según un reciente de Santodomingo⁴³⁶, «nacieron varios grupos de cámara de viento, una orquesta de cámara y una *Jazz-band*⁴³⁷».

Músico de gran prestigio, después de las pruebas de oposición ganadas, la prensa madrileña quiso agasajar al maestro publicando la siguiente reseña: «Batuta de honor. Los periódicos de extrema derecha han abierto una suscripción para regalar al maestro Vega, que ha ganado por oposición la plaza de director de la Banda de Alabarderos, una

⁴³⁴ (Opus Cit). ASTRUELLS. Pág. 150.

⁴³⁵ (Sin firma). «El Maestro Vega y los Lerrouxistas. Triunfo de la justicia--Derrota vergonzosa de los injuriadores». *Diario de Valencia*. Valencia, viernes 5 de mayo de 1911. Pág. 1.

⁴³⁶ SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del estado*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología. Madrid. 2015.

⁴³⁷ *Ibidem*. SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. Volumen II. Pág. 33.

batuta de honor. El maestro Vega ha llegado en el correo, siendo recibido por numerosos amigos⁴³⁸». Anunciando la finalización de las pruebas a la plaza de director, así como el tribunal que juzgó las oposiciones, *La Correspondencia de España*, lo explicitaba del siguiente modo:

Hoy se han celebrado los últimos ejercicios de oposiciones á [sic] la plaza de músico mayor del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. El tribunal presidido por el general Expeleta y constituido por los maestros Zubianre, Pérez Casas y los músicos mayores de Covadonga y Arapiles, ha propuesto para ocupar dicha plaza á D. Luis Emilio Vega Manzano, director que fue de la Banda Municipal de Valencia, clasificando á los demás opositores D. Gragorio Bandot, D. Abelardo Bretón, y D. Ramón San José en el orden que quedan expresados. La pieza de concurso fue *Phedra*, obertura de Massenet⁴³⁹.

La actividad de la banda de Alabarderos se limita a conciertos, desfiles militares, actos religiosos, recepciones, o a amenizar veladas relacionadas con la Casa Real. Difícilmente la Banda de Alabarderos salía de palacio para realizar actuaciones de manera habitual, si bien la apertura de la banda alabardera hacia la sociedad no tuvo lugar hasta 1924, cuando viaja a Sevilla para participar en la Semana Santa.

La importancia musical que el maestro Vega ostentaba dentro de la vida musical española, no siempre se limitaba a las actividades propias de la banda, a veces era requerido como miembro de jurado para participar en concursos de bandas como el celebrado en la provincia de Madrid en 1917. Entre otros destacamos miembros que formaban parte del mismo tribunal, cabe destacar a Ricardo Villa, Pascual Marquina, o Miguel Yuste⁴⁴⁰.

⁴³⁸ (Sin firma). «Ultima Hora». *La Correspondencia de España*. Madrid, jueves 27 de abril de 1911. Pág. 7.

⁴³⁹ (Sin firma). *La correspondencia de España*. Madrid, martes 25 de abril de 1911. Pág. 7.

⁴⁴⁰ «Concurso de bandas de música». Se ha reunido el Jurado para el Concurso de bandas de música de la provincia de Madrid, bajo la presidencia del Maestro Villa, director de la Banda Municipal, y constituido por los maestros Vega, director de la Banda de Alabarderos; maestro San José, director de la Banda del regimiento de Infantería del Rey; maestro Marquina, director de la Banda de Ingenieros, y maestro Yuste, subdirector de la Banda Municipal. La obra elegida para el Concurso y que deberán interpretar todas las bandas es la gran fantasía sobre motivos de «La patria chica», del maestro Chapí. Transcripción para banda, de D. Pascual Marquina. Se otorgarán dos premios en metálico: uno de mil pesetas, y otro de quinientas, y varios accésits. Las bandas necesitarán tener un mínimo de veinticinco profesores. Las que todavía no se han inscripto pueden hacerlo en el Centro de Hijos de Madrid, en el que se les facilitará gratuitamente las partituras, así como las bases reglamentarias á [sic] que ha de ajustarse este torneo

Y no solo era requerido para concursos de bandas, su presencia en tribunales de oposición era algo habitual en los ambientes musicales madrileños, incluyendo oposiciones al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid como las de trompa, celebradas en 1917⁴⁴¹.

Otro tribunal en el que Emilio Vega participó como miembro del jurado fue el que tuvo lugar en Valladolid al año siguiente. «Organizado por el Círculo Mercantil, Industrial y Agrícola, fusionado con el Asilo de Caridad y a beneficio del mismo», se celebró los días 24 y 25 de septiembre. Era un concurso tanto para bandas civiles como militares, en el que se exigía como requisito común, interpretar una obra obligada por todas las bandas participantes, siendo en este caso la «Fantasía Española» de Ricardo Villa, quien actuaba también como miembro del jurado. El jurado estaba compuesto por: Emilio Vega, Jacinto R. Manzanares como compositor, Facundo de la Viña, también compositor, y Tomás Mateo como director de la banda del regimiento de Isabel II. Los premios estaban tasados en 7000 pesetas para el primero, 3000 pesetas para el segundo, y 1500 pesetas para el tercero⁴⁴².

La vida musical de la Banda de Alabarderos, como decimos más arriba, transcurría entre recepciones de palacio, paradas militares, actos religiosos y actividades varias entre las que destacamos algunos programas de concierto. En la festividad de algunos de los miembros de la familia real era habitual que la banda programase algún concierto, de manera que, en la celebración del santo del Rey de 1923 y durante el banquete, la Banda de Alabarderos preparó el siguiente programa:

Concierto. Conforme se anunció, durante el banquete la banda del Cuerpo de Alabarderos interpretó el siguiente programa musical: “El Tambor de Granaderos”, Chapí, “Die Walküre” Wagner, “Obertura solemne”,

musical. (Sin firma): «Concurso de Bandas de Música». *El Globo*. Madrid, sábado 24 de abril de 1915. Pág. 3.

⁴⁴¹ Real Conservatorio. Oposiciones. Por Real orden de 28 de febrero (*Gaceta* del 7 de marzo) se ha nombrado el siguiente Tribunal de oposiciones a la plaza de profesor numerario de Trompa en el Real Conservatorio: Presidente: D. Tomás Bretón, Consejero de Instrucción pública. Vocales: D. Antonio Garrido, académico; D. Francisco García Maestre y D. Valeriano Busto, profesores, y don Emilio Vega, director de la Banda de Alabarderos, como competente. Suplentes: D. Enrique Serrano Fatigati, académico; D. Fermín Ruiz Escobes y D. Miguel Yuste Moreno, profesores, y D. Ricardo Villa, director de la Banda Municipal, componente. *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*. Madrid. 15 de marzo de 1917. Pág. 5.

⁴⁴² (Sin firma). *El Imparcial*. Madrid, martes 29 de julio de 1919. Pág. 5.

Tschaikovsky, “Cadiz” (selección), Chueca y Valverde, “Russian-Rag”, Cobb, y “Rondalla aragonesa”, Granados. [...] ⁴⁴³.

Podemos observar que los programas de concierto que programaba el maestro Vega eran variados, en los que contenían desde música española hasta alemana con Wagner como compositor destacado, sobresaliendo las numerosas transcripciones de orquesta.

Como actividades extraordinarias, en 1923 y como consecuencia de la apertura de la Banda de Alabarderos que es autorizada, «a contratar conciertos por entidades públicas y/o privadas siendo la Exposición Internacional del Mueble celebrada en esas fechas, la que lleva a la agrupación alabardera hasta Barcelona, ciudad donde tiene lugar la exposición y los primeros conciertos contratados⁴⁴⁴», realizando varios conciertos, alguno de ellos junto a la Banda Municipal de Barcelona: «La Banda del Real Cuerpo de Alabarderos marchará en breve á [sic] Barcelona para dar varios conciertos en el Exposición del Mueble⁴⁴⁵». Unos días después y en el mismo sentido, la prensa catalana comentaba la participación de la banda en la exposición, alabando la excelente interpretación de una sardana popular de Cataluña⁴⁴⁶.

⁴⁴³ (Sin firma). «Noticias y comentarios de todas partes». *La Voz*. Madrid, 21 de enero de 1923. Pág. 8.

⁴⁴⁴ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 232.

⁴⁴⁵ (Sin firma). «Noticias de Palacio. Madrid». *La Época*: Madrid, martes 9 de octubre de 1923. Pág. 1.

⁴⁴⁶ (Sin firma). «BARCELONA». *La Época*. Madrid, lunes 15 de octubre de 1923. Pág. 2. Concierto en la Exposición del mueble—La fiesta de la Intendencia—Dos atracos. Barcelona 15—Ayer se celebró en la Exposición del mueble un concierto, en el que tomaron parte la Banda de Alabarderos y la municipal. Fue muy aplaudida una sardana, ejecutada por la Banda de Alabarderos.



Ilustración 542. Banda de Alabarderos sobre un autobús en Barcelona⁴⁴⁷

A partir de ese momento, la Banda de Alabarderos comenzó una nueva etapa que la llevaría a darse a conocer en varias ciudades españolas; como Alicante, Valencia, Toledo, Oviedo, Cartagena, Castellón, Málaga, Córdoba, Bilbao, Jerez, San Sebastián, Valladolid, Vitoria, Alcoy, Alcira, Cuenca, etc., a modo de conciertos, certámenes y demás actividades musicales, «y por supuesto Madrid en varios teatros y en la sede madrileña de la emisora radiofónica Unión Radio, concretamente el día 12 de junio de 1926⁴⁴⁸».

Una cuestión importante que va a determinar la calidad futura de la formación musical, es la preparación que deben tener los componentes músicos, en el momento en que opositan a la banda. La Banda de Alabarderos —de forma casi permanente— necesita cubrir las plazas de músico, que van quedando vacantes en la plantilla. De forma genérica,

Las pruebas consisten en la interpretación de una obra obligada y otra a primera vista. El límite de edad para los opositores se sitúa en 40 años y primeramente deben pasar el oportuno reconocimiento médico. También se les exige a los aspirantes a las plazas de viento madera, que interpreten las piezas con instrumentos sistema Boehm⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Foto aparecida en *Mundo Gráfico*. «La actualidad en provincias». Barcelona, 24 de octubre de 1923. Pág. 15.

⁴⁴⁸ *Ibíd.* SANTODOMINGO. Pág. 232.

⁴⁴⁹ *Ídem.* SANTODOMINGO. Pág. 44.

Desde la incorporación de Emilio Vega a la dirección de la banda en 1911, los procesos selectivos de músicos se suceden con relativa frecuencia, pero el hecho más significativo lo constituye la circunstancia sobre la ampliación de número e instrumental, que sufre la formación en 1927. La plantilla hasta esa fecha estaba en torno a los cuarenta componentes, y la ampliación lo fue hasta los sesenta con la incorporación de instrumentos de cuerda grave como cuatro violonchelos y dos contrabajos⁴⁵⁰. El hecho más significativo dentro de los procesos de convocatoria de oposiciones, lo determina el «mérito» de poseer conocimientos de dominio de instrumentos de cuerda o tecla, con la intención futura de constituir una orquesta de cuerda de cámara, o grupos de cámara heterogéneos⁴⁵¹. Esta circunstancia determinaría más adelante la plantilla de la banda para concretar los procesos de traslación instrumental en las transcripciones, al abrir considerablemente el abanico de posibilidades de traducción de la orquesta a la banda. Por citar algunos ejemplos de convocatoria de oposiciones en los que se les puntúa los conocimientos técnicos, sobre instrumentos de cuerda o tecla a los opositores a plazas de instrumentos de viento, comentaremos los siguientes:

Excmo. Sr.: Se convoca a oposiciones para proveer dos plazas de clarinete en Si bemol que existen vacantes en la plantilla asignada por orden de 30 de Abril último (D. O. número 97) a la Banda Republicana. La oposición se verificará el día 28 de Noviembre próximo, a las diez de su mañana, en el local que ocupa la referida Randa, en el cuartel de San Nicolás, de esta capital.

Los opositores actuarán con instrumentos de su propiedad, sistema Boehm⁴⁵², en diapason normal. Esta constará de dos ejercicios; en el primero, los aspirantes ejecutarán el Drilles Concert, en fa menor, para clarinete y piano, de Luis Spohr, edición Breitkopf et Hartel, Leipzig, Alemania, y en el segundo, una obra a primera vista que recibirán en el momento de la oposición, si hubieran demostrado en el ejercicio anterior suficiente aptitud profesional.

Los aspirantes consignarán en sus solicitudes si ejercen algún instrumento de tecla o cuerda, circunstancia que se estimará como un nuevo mérito. [...] ⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Ídem. SANTODOMINGO. Pág. 44.

⁴⁵¹ Ídem. SANTODOMINGO. Pág. 44.

⁴⁵² Se refiere al sistema Boehm.

⁴⁵³ «Ministerio de la Guerra. Orden circular». *Gaceta de Madrid. Número 303*. Madrid 30 de octubre de 1931. Pág. 606.

Excmo. Sr.: Este Ministerio ha resuelto se convoque a oposición para proveer una plaza de Contrabajo de cuerda que existe vacante en la plantilla de la Banda Republicana. Los ejercicios de oposición se verificarán el día 24 de Febrero próximo, a las diez de la mañana, en el local que ocupa la referida Banda en el Cuartel de San Nicolás, de esta capital.

Los opositores actuarán con instrumento de su propiedad. La oposición se dividirá en dos ejercicios: en el primero, los concursantes ejecutarán como obra obligada “Le Zweite Fantasie” en Sol Mayor, de Cari Kúklá, para contrabajo, con acompañamiento de piano. Edición de G. F. Schmidt, Heilbronn, a N., y en el segundo ejecutarán una obra a primera vista que recibirán en el momento de la oposición. Para tomar parte en la misma, los aspirantes deberán no haber cumplido los cuarenta años de edad. [...] ⁴⁵⁴.

Existen diferencias de requisitos en una y otra convocatoria en la que se distancian apenas tres años. En la primera de ellas, observamos un requisito nada habitual en los procedimientos selectivos de personal militar músico del ejército, que se valora como mérito para ingresar en la Banda de Alabarderos, y es el dominio de algún instrumento de tecla o cuerda. En el segundo ejemplo de convocatoria vemos que la edad máxima para acceder a la formación alabardera asciende hasta los cuarenta años, y no «valora como mérito» el dominio de un instrumento de viento al tratarse de una convocatoria de instrumento de cuerda.

4.1.3. De Banda de Alabarderos a Banda Republicana (1931)

En 1931 y con la proclamación de la segunda república, los medios de comunicación temiendo que la Real Banda de Alabarderos pudiera desaparecer, salieron en defensa del colectivo. Disolución que afortunadamente no llegó a producirse toda vez que los medios de comunicación ejercieron una importante presión social, demandando la mediación en el asunto hasta del presidente de la república, Manuel Azaña.

⁴⁵⁴ «Ministerio de la Guerra. Orden». *Gaceta de Madrid. Número 26*. Madrid 26 de enero de 1934. Pág. 652-653.

La prensa se levanta en defensa de la supervivencia de la banda empezando por *El Heraldo* que no escatima elogios para preservar su futuro⁴⁵⁵.

Se optó por el cambio de nombre de la banda, de uniforme y de espacio para la realización de los conciertos. El lugar elegido para los conciertos fue el Ateneo (al menos para el primero de ellos). Se decidió por la vestimenta civil con esmoquin y pajarita negra, con la intención de promover una nueva y renovada imagen alejada de todo aspecto castrense y jerarquizado.



Ilustración 543. Banda Republicana en el Ateneo madrileño⁴⁵⁶

Pocos días más tarde, la prensa publicaba la aceptación del ministro de la guerra del cambio de nombre, así como el mantenimiento de la banda⁴⁵⁷.

La revista *ONDAS* de Unión Radio, publicó una fotografía de uno de los días en los que la Banda Republicana actuó dentro de sus instalaciones. Esta emisora de radio solía transmitir en directo o en diferido diferentes actividades musicales tanto españolas como extranjeras, completando una educación musical muy necesaria en la sociedad del

⁴⁵⁵ En el Cuerpo de Alabarderos figura una Banda de música que es, entre todas las militares, la mejor de España y una de las mejores del mundo. Estos músicos, antes que militares, son artistas de mérito excepcional. El que no sea necesario el Cuerpo de Alabarderos no debe equivaler en manera alguna a que se disgregue una colectividad musical, del valor indudable de su Banda. FORNS, José. Una entidad artística que no debe desaparecer. «La que fue Banda de Alabarderos». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 18 de abril de 1931. Pág. 5.

⁴⁵⁶ (Sin firma). «Si se desecha el himno nacional, que se adopte el himno de Riego». *La Nación*. Madrid, lunes 27 de abril de 1931. Pág. 1.

⁴⁵⁷ (Sin firma). «La Banda que fue de Alabarderos ya no se disolverá». *Heraldo de Madrid*. Madrid, miércoles 22 de abril de 1931. Pág. 5.

momento. La labor divulgativa de la banda quedaba de esta forma extendida a gran parte de nuestra geografía.



La admirable banda republicana, antes de Alabarderos, que dirigida por el gran maestro Vega, ha actuado en nuestro estudio deleitando a nuestros radioyentes ávidos de escuchar al admirable conjunto de competentes profesores

Ilustración 544. Fotografía de la Banda Republicana en Unión Radio⁴⁵⁸

Con la reciente nueva denominación, en 1933 y a propuesta del diario parisino *L' Intransigeant* la Banda Republicana, junto a otras importantes formaciones europeas, como la Guardia Checoslovaca de Praga, o la del Regimiento de Vias de Bruselas⁴⁵⁹, acude a un acontecimiento de considerable importancia musical; el concurso de bandas militares celebrado en París. Según las crónicas del momento, la banda española logró un reconocimiento importante respecto a la calidad musical, poniendo de manifiesto que el nivel de las músicas españolas no quedaba en absoluto alejado de la realidad europea

⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ ONDAS, *Órgano oficial de Unión Radio y de la Unión de Radioyentes*. Madrid, 9 de mayo de 1931. Pág. 13.

⁴⁵⁹ (Sin firma). «Concurso de Bandas en Paris. Anoche llegó a la capital de Francia la Banda Republicana de Madrid». *El Sol*. Madrid. 1 de junio de 1933. Pág. 7.

⁴⁶⁰ Aramburu. «Éxito de la Banda Republicana». *El Sol*. Madrid. 2 de junio de 1933. Pág. 1.



Ilustración 545. Banda Republicana en París ⁴⁶¹

Podemos observar que portaban los mismos uniformes de Alabarderos de la etapa anterior, sin emblemas debido —según parece— a que no les habría dado tiempo de confeccionar otros nuevos y diferentes acordes a la nueva realidad española.

4.2. Transcripciones de Emilio Vega para la Banda de Alabarderos

Las transcripciones que, sobre la obra de Manuel de Falla realizó el ilustre maestro Vega, y —según el archivo de la Banda de la Guardia Real de Alabarderos— fueron las siguientes:

- ***Sombrero de Tres Picos (segunda suite) (1926-1929)***
- ***Noches en los Jardines de España (1928)***
- ***El Amor Brujo (Escena y pantomima) (1933)***

Debemos hacer constar que, en el archivo de la actual Banda de la Guardia Real, no se encuentra la partitura manuscrita de Emilio Vega de las *Noches en los Jardines de España*, que muy posiblemente pueda hallarse en cualquier otro archivo en el que Emilio Vega hubiese prestado servicios con anterioridad. Solo se encuentran las partes individuales de cada instrumento, según información recibida del responsable del

⁴⁶¹ Foto aparecida en *El Heraldo de Madrid* el 3 de junio de 1933. Bajo la foto puede leerse «Bajo los auspicios de L'Intransigeant se celebra estos días en París una simpática fiesta. Las mejores bandas militares de Europa toman parte en una serie de conciertos. Nuestra foto reproduce el desfile por los campos Eliseos de la Banda Republicana española, dirigida por el ilustre maestro Vega, y que ha tenido un éxito indescriptible. (Foto Ortiz)».

archivo, que ante nuestras reiteradas peticiones no nos llegó a proporcionar ninguna partitura en la que recabar información sobre fechas y datos relacionados con la misma.

4.2.1. *Sombrero de tres picos* (1926-1929)

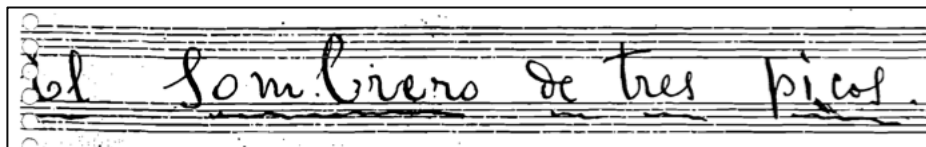


Ilustración 546. Portada manuscrita de la transcripción de Emilio Vega

Dentro de la segunda suite, sabemos que la *Danza del Molinero* fue la primera de las piezas estrenadas individualmente a parte de las demás danzas, en un concierto realizado en la plaza de toros de Córdoba el día 1 de junio de 1926. La Banda de Alabarderos también tenía contratado otro concierto para el día siguiente en el mismo escenario de la plaza de toros. Lo que no llegamos a conocer con exactitud es si Manuel de Falla llegó a tener conocimiento de estas interpretaciones o tan siquiera de los trabajos de la transcripción realizada por Vega. Las primeras informaciones sobre la interpretación de la obra, vienen como consecuencia de la proliferación de medios de comunicación sonoros que hubo en ese primer cuarto de siglo, y que influyeron en la forma en que se comienza a difundir la música de manos de la tecnología, por las emisoras de radio como *Unión Radio*, que en 1926 ofrecía temporalmente conciertos en antena. La programación de esta emisora aparecía en prensa de manera regular y es posible que la transcripción de Emilio Vega sobre la Danza del Molinero de *El Sombrero de Tres Picos*⁴⁶², se escuchara por primera vez el día 12 de junio de 1926 a las 10 de la noche. En esta ocasión no se interpreta la suite completa, y a pesar de que en la nota de prensa no aparece la autoría de la transcripción, suponemos que se trata del trabajo de Emilio Vega porque la transcripción de la danza está fechada el 20 de enero de 1926, en la que como era costumbre se solía detallar incluso hasta la hora en la que terminaban los manuscritos: «miércoles 1 tarde».

⁴⁶² (Sin firma). Radiotelefonía. Programa para hoy. «Unión Radio». *La Correspondencia Militar*. Madrid, viernes 11 de junio de 1926. Pág. 4. Programa de las obras que interpretará en la Unión Radio el sábado, 12 de junio de 1926, a las diez de la noche: Primera parte: «El Niño de Jerez» (pasodoble) Zavala. «La Gran Pascua Rusa» (obertura sobre temas de la iglesia rusa) Rimsky-Korsakow. «Nocturno» Borodin. «Danza de las brujas» (scherzo fantasía) Razzini. Segunda parte: «Marcha catalana» Lamote de Grignon. «Variaciones sobre un tema suizo» Mohr. «Ocaso de los Dioses» (marcha fúnebre) Wagner. «El Sombrero de Tres Picos» (danza del molinero) M. De Falla. «Jota aragonesa» Sarasate.

La segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, la realizó en varias etapas que deben comenzar antes de 1926. En la danza de los vecinos no figura fecha al final de la partitura, aunque en la portada aparece 1926 que bien pudiera ser también la fecha de finalización. El número seis de esta fecha (cuarto dígito que veremos en la siguiente ilustración), fue escrito mucho después de los tres primeros números por el diferente trazo de escritura, presión y diámetro de la pluma empleada. Suponemos que por el tiempo que tardó en finalizarla tras haberla comenzado.

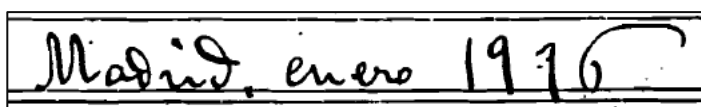


Ilustración 547. Data manuscrita de Emilio Vega en el *Sombrero de Tres Picos*

La danza final contiene fecha de 27 de abril de 1929 y con un trazo desigual a las otras dos danzas, lo que nos indica que empleó más de tres años para terminar definitivamente la suite, y que ésta última la decidió transcribir con posterioridad a las dos primeras, con una instrumentación que difiere considerablemente de las siguientes, porque sabemos que la plantilla sufrió modificaciones puntuales sobre ampliación de número y de variedad instrumental. Por tanto, la primera plantilla a la que destinó su *Sombrero de Tres Picos* queda como sigue:

La orquestación original de Falla y comenzando desde arriba en la partitura, queda como sigue: flautas primera y segunda, oboe, corno inglés, clarinetes primero y segundo en La, fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, timbales, celesta, arpa y cuerda.

4.2.1.1. Partes de transcripción. *Danza de los vecinos*

Tabla 19. Plantilla instrumental para *El Sombrero de Tres Picos*

Real Banda de Alabarderos en 1926.
Plantilla para <i>El Sombrero de Tres Picos</i> <i>Danza de los Vecinos</i>
Flauta 1ª, flauta 2ª y flautín
Oboes
Corno inglés
Requinto
Clarinetes principales, 1º, 2º, 3º y bajo
Saxofones contralto (alto) 1º y 2º, tenores y barítono
Fagotes 1º y 2º
Trompetas Si b 1ª y 2ª
Trompetas Mi b

Trombones 1º, 2º, 3º y bajo
Trompas en Fa 1ª, 2ª, 3ª y 4ª
Fliscornos 1º y 2º
Bombardinos 1º y 2º
Bajo en Fa
Bajo en Do
Timbales

Una plantilla que podría considerarse normal dentro del panorama bandístico nacional, al no incluir aún instrumentos de cuerda grave ni otros que pudiéramos considerar como excepcionales. La tonalidad de la obra permanece invariable en la transcripción y la *danza de los vecinos* está en el tono de Re M igual que en la parte original. Todo ello agrava la dificultad de digitación para el resto de instrumentos afinados tanto en Si b como Mi b, pues les crea unas armaduras muy recargadas de sostenidos, los instrumentos de Si b tocan con la tonalidad de Mi M (cuatro sostenidos) y para los afinados en Mi b lo hacen en la tonalidad de Si M (seis sostenidos). Aun así, Vega prefirió no modificar la tonalidad original, aunque *el sombrero* no llevase cantante que, por otra parte, sería un motivo para obligarle a mantenerla. Si le hubiese subido una segunda menor habría rebajado enormemente la dificultad de los instrumentos, al llevarlos a la tonalidad de Mi b M (tres bemoles) para los que están afinados en Do, a Fa M (un bemol) para los instrumentos afinados en Si b, y Do M (cero alteraciones) para los afinados en Mi b⁴⁶³.

Sin embargo, las voces de clarinete principal habrían forzado exageradamente el registro agudo, pues al transportar las melodías de los violines primeros, tienen que tocar una segunda mayor alta las notas escritas para éstos, y suenan ya algo forzadas, cuanto más si le hubiese subido ese semitono comentado.



Emilio Vega adjudica a cada instrumento transpositor la armadura que le es propia, del mismo modo que hace con todos los instrumentos.

⁴⁶³ En el caso concreto de una armadura con dos sostenidos, los manuales solían aconsejar la modificación de la tonalidad para facilitar la ejecución de los instrumentos transpositores de la banda, en tal sentido el método de instrumentación de Hilarión Eslava, indica lo siguiente: «*Advertencia*. Como las bandas y charangas no solo ejecutan piezas para ellas, sino también otras arregladas de las de orquesta, de música vocal ó [sic] de Piano, es necesario que el arreglador cuide principalmente de elegir el tono más conveniente á [sic] la banda ó charanga y que más se aproxime al original. Una pieza escrita para orquesta en el tono de *re* mayor, por ejemplo, debe arreglarse para banda en el de *mi b*. La que está escrita originariamente en *mi* menor, debe arreglarse para banda ó charanga en *re* menor ó en *fa* menor». ESLAVA, Hilarión. *De la Instrumentación*. Tratado cuarto. Madrid, 1870. Pág. 144.

Respecto a las violas en el primer compás no transcribe algunas voces, pues la tercera nota en clave de Do en 3ª (Fa 4), no la escribe a nadie, de forma que no suena en el conjunto. Estos arpeggios de Re M hacen tónica y dominante constantemente en otros instrumentos, pero la voz de arpa y de viola, que es la misma en ese primer compás referido queda sin adjudicar.

Los timbres coincidentes procura dejarlos del mismo modo en la transcripción, pero solo en cierto modo, pues hay determinadas traslaciones que no cumple. Flautas, oboes y corno inglés no sufren cambio, sin embargo, los clarinetes en La, impuestos por Falla en *el sombrero*, son adjudicados al fliscorno 1º en la voz de clarinete 1º, y la voz de clarinete 2º a veces la realiza el requinto. Vemos que aquí la apreciación de Vega sobre los clarinetes en la orquesta, es cuando menos diferente a otros transcriptores en la banda.

La parte de los fagotes en un *ppp* los modifica, pasa en la transcripción a los trombones que no tienen parte alguna pensada por Falla, al no incluirlos en el orgánico original.

Partitura original ⁴⁶⁴	Transcripción de E. Vega
	

Tenemos un primer ejemplo de justificación instrumental que bien podía haberse obviado, pero que por «necesidades técnicas» le encuentra utilidad antes de optar por dejarlos en silencio. La trompas, trompetas y timbales permanecen del mismo modo que en el original, salvando únicamente que el tono de afinación de las trompetas está en Si b⁴⁶⁵, y por tanto son transpositores mientras que Falla les escribe en el tono de Do.

La Celesta y el arpa directamente son obviados y no encuentra ningún resultado tímbricamente similar a ellos, dejándolos sin traducir en los primeros compases.

⁴⁶⁴ Líneas originales de fagotes que Vega transcribe a los trombones en la banda.

⁴⁶⁵ En las bandas de música era corriente la utilización del tono de afinación de Si b para las trompetas, y salvo contadas excepciones algunas bandas usaban las afinadas en el tono de Do, pero en un porcentaje muy reducido.

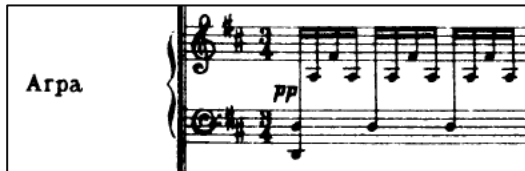


Ilustración 548. Arpeggios del arpa

Parte original que no desempeña ningún instrumento en la banda en la misma forma, porque el Fa # del arpa y las violas queda sin adjudicar. El resto de arpeggios de chelos son transcritos a los saxofones, clarinete bajo y fagotes.

En el siguiente ejemplo (compás anterior al número 1 de ensayo y siguientes) ocurre lo mismo, dejando la traducción sin aplicar a ningún instrumento.



Ilustración 549. Arpeggios del arpa

La parte duplicada del *divisi* de los chelos (pentagrama inferior de chelos) correspondiente al primer compás del 3/8, la encontramos escrita en el clarinete bajo, en el saxo barítono y en el fagot primero.



Ilustración 550. Arpeggios de chelos transcritos a Fagot y Saxo barítono

Este dibujo armónico-rítmico es el único que aparece en este primer compás del 3/8, obviando totalmente la voz de arpa.

Otra cuestión llamativa es la traslación de aspectos técnicos casi exclusivos de la cuerda al viento, y nos referimos al conocido como trémolo de una nota o *détaché* cuya traducción en el viento suele variar, transformándose en un *frullati* o *flutterzunge*, o en el mejor de los casos en una doble o triple articulación cuando la velocidad del pasaje no es muy elevada. En cualquier caso, suele ofrecer una dificultad añadida, al ser una articulación técnicamente exclusiva de la cuerda en donde encontrar una traducción idónea resulta cuando menos incómoda.

Vega lo traslada literalmente dejando al instrumentista la elección respecto a la manera de ejecutar ese efecto.



Ilustración 551. Partes de violines primeros. (Clave de Sol)

Este ejemplo corresponde a los compases siguientes al número dos de ensayo, de los violines primeros en *divisi*.

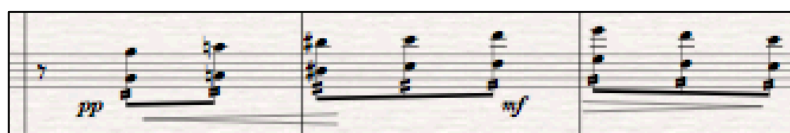




Ilustración 552. Transcripción a los clarinetes principales. (Clave de Sol)

Esta es la aplicación que Emilio Vega les escribe a los clarinetes principales en *divisi* también.

No todos los directores aplican el mismo criterio al traducir este tipo de articulaciones exclusivas de los instrumentos de cuerda, habiendo quien opta por prescindir de este trémolo dejando las notas con articulación simple⁴⁶⁶.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁶⁷
	

⁴⁶⁶ Tratados de instrumentación como el de Hilarión Eslava, respecto a los trémolos y sobre su traducción en los instrumentos de viento señalan lo siguiente: «El trémolo hay que suplirlo con notas tenidas ó [sic] sincopadas, y también con notas repetidas que no sean de mucha presteza. Algunos creen que el trémolo se imita colocando las notas repetidas en ritmos diversos, de modo que unos instrumentos las ejecutan en corcheas, mientras otros lo hagan en tresillos y semicorcheas á [sic] un mismo tiempo; pero otros dicen que el resultado que se obtiene por ese medio es más un rumor confuso que el efecto que se intenta». ESLAVA, Hilarión. *De la Instrumentación*. Tratado cuarto. Madrid, 1870. Pág. 133.

Gevaert también comenta lo siguiente: «El trémolo se sustituye generalmente con notas tenidas ó [sic] sincopadas, pero en rigor puede imitarse con alguna más propiedad de una de las dos maneras siguientes: 1ª manera. Se escriben *fusas* y la palabra *trémolo* y cada ejecutante produce articulaciones lo más rápidas posibles. El efecto siempre es desigual y la imitación no muy exacta. 2ª manera. Se mezclan ritmos diferentes y encontrados de manera que resulte una especie de temblor ó [sic] estremecimiento. Este proceder es mejor, pero exige una masa de ejecutantes numerosa y bien disciplinada». GEVAERT, M. F. A. *Tratado General de Instrumentación*. Traducción al castellano de José Parada Y Barreto. Madrid. 1868. Editor. B. Eslava. Pág. 178.

⁴⁶⁷ Voz transcrita del clarinete en La de la obra original, al corno inglés (ejemplo de la derecha) en la banda doblada además por el saxofón alto.

En el cuarto compás posterior al número dos de ensayo, Falla escribe una escala en fusas al clarinete segundo en La. Vega lo traslada al Corno Inglés, y lo dobla el saxofón alto en Mi b.

No existe relación alguna entre ambos instrumentos, y ningún tratado que sepamos explica la opción de trasladar el clarinete, ya sea en La o en Si b, al corno inglés por las diferencias tan acuciadas que existen entre ambos timbres⁴⁶⁸. Uno corresponde al grupo de lengüeta simple y el corno inglés los es de lengüeta doble, sin que uno u otro tengan similitudes tímbricas que hagan pensar en la traducción de la orquesta a la banda o viceversa⁴⁶⁹. El hecho de que Falla eligiera el clarinete en La, tiene la justificación en la tonalidad de la obra que como sabemos posee una armadura con dos sostenidos para los instrumentos en Do. Pero si nos remitimos de nuevo a los tratados observamos que Gevaert y refiriéndonos a la traducción de los timbres, aconseja lo siguiente:



Los grandes solos de clarinete se ponen al primer clarinete. No se hace lo mismo con las frases de pequeña extensión [sic], pues al menos que no sean muy características ó [sic] muy difíciles, ganan siempre con ser ejecutadas por un timbre menos prodigado que el del clarinete⁴⁷⁰.

En el quinto compás después del número dos de ensayo, la flauta de la obra de Falla realiza la melodía con el clarinete hasta el siguiente compás en el que se añade el oboe; en la transcripción la flauta es doblada con el oboe, al que se añade después el requinto.

⁴⁶⁸ Blázquez de Villacampa en su manual de música incide en la necesidad de no variar los timbres de la orquesta a la banda siempre y cuando sea posible mantenerlos: «Finalmente, debe tratar en el transporte de una pieza de la orquesta á [sic] la banda, que los instrumentos de ésta correspondan en un todo, ó [sic] al menos se acerquen lo posible, á los que en la orquesta jueguen la misma parte, con el fin de que no sea muy ostensible la diversidad de timbres». BLÁZQUEZ DE VILLACAMPA, M. *Manual de Música*. Madrid. 1879. Pág. 218.



⁴⁶⁹ Antonio Romero en su tratado de clarinete en la página 194 y respecto a ellos dice lo siguiente: «El clarinete en *Do* está en el mismo tono que la orquesta y los emplean los compositores cuando ella toca en *Do*, *Fa*, y *Sol* mayores y sus relativos menores: el de *Si b* [habla del tono de afinación del clarinete] está un tono más bajo y lo emplean cuando la orquesta toca con dos, tres ó [sic] más bemoles: el clarinete en *La* está un tono y medio más bajo que la orquesta y se usa siempre que ella toca con dos, tres ó [sic] más sostenidos». ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de Clarinete*. Madrid. 1845. Almacén de música del autor. Pág. 194.

⁴⁷⁰ GEVAERT, M. F. A. *Tratado General de Instrumentación*. Traducción al castellano de José Parada Y Barreto. Madrid. 1868. Editor. B. Eslava. Pág. 179.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷¹
	

La octava baja del clarinete en la obra de Falla para el ejemplo anterior es suplida en la banda por el oboe, que duplica esa voz a modo de refuerzo.

En el número tres de ensayo, el tema principal lo vuelve a llevar la flauta doblada por el clarinete primero, mientras que en la transcripción es el saxofón alto en Mi b el que toma el testigo del clarinete.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷²
	

Pero aquí hay un detalle más que interesa destacar, y es que la parte correspondiente al saxofón alto está enharmonizada a propósito, con la intención de facilitar la ejecución del pasaje. Le traduce Si b en lugar de La # por armadura, Do becuadro en lugar de Si #, La becuadro en lugar de Sol doble sostenido, Fa becuadro en lugar de Mi #, Sol becuadro en lugar de Fa doble sostenido, y La b en lugar de Sol #.

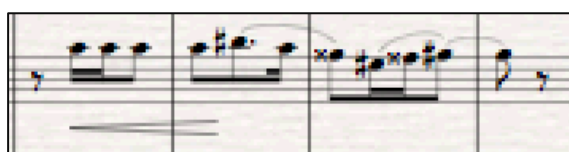


Ilustración 553. Pasaje del saxofón alto sin enharmonizar⁴⁷³



Así debería haber quedado escrito el pasaje comentado, pero Vega lo enharmoniza para facilitar la interpretación.

Al tercer compás del número cuatro de ensayo la melodía del clarinete en La, se la traslada al mismo clarinete de la banda.

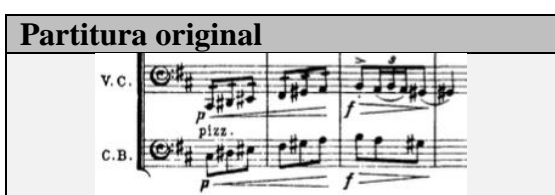
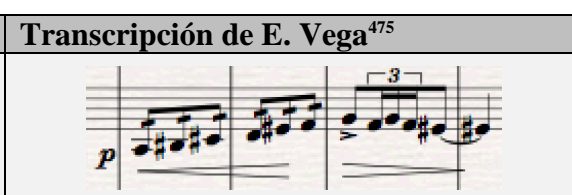
⁴⁷¹ Voz transcrita al oboe en la banda.

⁴⁷² Ejemplo de la flauta (arriba) y del saxofón alto (abajo). Clave de Sol.


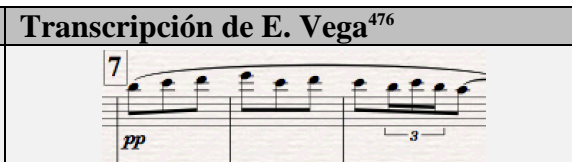
⁴⁷³ El primer La es sostenido por armadura, por eso enharmoniza con Si b.

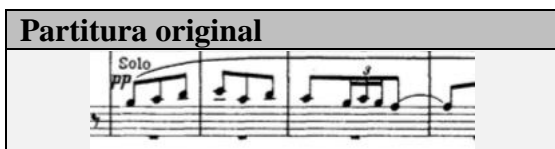

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷⁴
	

En el mismo número cinco de ensayo, Falla escribe el tema en *détaché* de semicorcheas a los chelos, y a los contrabajos en *pizzicato* Vega, que podría haber hecho lo mismo llevándolo a las tubas y al clarinete bajo dejando libres a los fagotes, decide incluirlos desde la primera alusión temática en registro grave, eliminando el posterior aporte tímbrico que éstos originan con su entrada en el quinto compás.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷⁵
	

En el número siete la melodía que realiza la flauta doblada por el fagot, tiene una transcripción idéntica, pues Vega hace lo mismo y la transcribe de la flauta a la flauta y del fagot al fagot.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷⁶
	

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷⁷
	

Otros criterios parecidos sobre adecuación instrumental son los que aplica en la melodía del oboe del número ocho de ensayo, al mantenerlo transcrito en la banda como instrumento común. No habiendo sido aplicada en la traslación hasta ahora mismo, el arpa se incluye dentro de la orquestación debido principalmente a la falta de instrumentos intervinientes en ese momento, que le ofrecen un protagonismo que debe ser traducido a algún otro instrumento en la banda. El arpa aun teniendo muy poco que



⁴⁷⁴ Ejemplo original del clarinete en La, transcrito a la banda al clarinete en Si b, ambos en clave de Sol.

⁴⁷⁵ Voz de fagot que entra cuatro compases antes de lo que lo hace en la partitura original.

⁴⁷⁶ Parte de flauta transcrita a la flauta en la banda.



⁴⁷⁷ Parte del fagot original de Falla transcrito al fagot en la banda. (Clave de Fa).

ver tímbricamente con los clarinetes, se traduce literalmente a ellos dividida entre el clarinete bajo en Si b (escrito en clave de Sol) para los sonidos graves en clave de Fa del arpa, y el clarinete principal en Si b para las notas en agudas en clave de Sol.



Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁷⁸
	

En esta ocasión y dada la escasez instrumental del fragmento en el que solo existe movimiento en la melodía del oboe, es necesario incluir algún instrumento capaz de ejecutar ese dibujo armónico y Vega se decide por los clarinetes.

En el número de diez de ensayo, la flauta como protagonista adquiere un papel de similar importancia en la transcripción como traslación directa, al recibir la misma obligación melódica. De nuevo Vega deja equivalente la sonoridad del solista sin doblarla en ningún momento por ningún otro instrumento.

Partitura original ⁴⁷⁹	Transcripción de E. Vega
	

Sin embargo y cuatro compases antes del número once, el clarinete en La se incorpora para apoyar la melodía dejada por la flauta y tomada por el pícolo (flautín). Vega opta aquí por volver a incluir una mezcla de timbres, y la mencionada parte del clarinete en La se la escribe a la trompeta con sordina.



Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸⁰
	



⁴⁷⁸ Ejemplo original del arpa transcrito para clarinete principal en Si b (arriba), y clarinete bajo (abajo). Ambos en clave de Sol.

⁴⁷⁹ Ejemplo original de flauta que Vega escribe para la flauta también en la transcripción.



⁴⁸⁰ Ejemplo original del clarinete en La, transcrito a la banda a la trompeta con sordina en Si b. (Clave de Sol).

Cinco compases antes del número doce de ensayo, la trompa en Fa realiza la melodía mientras la flauta ejecuta una escala ascendente en semicorcheas. La transcripción resulta completamente literal resultando una traslación directa.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸¹
	

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸²
	

El clarinete original de la obra de Falla tiene numerosas traducciones en Vega, y una de ellas es la que figura en el segundo compás del número doce de ensayo. La escala ascendente de fusas en el clarinete primero se trasladada al saxofón alto, y la voz del clarinete segundo con la escala en octava baja al saxofón barítono. Pero más que transcribir la melodía de los clarinetes, parece trasladar el efecto que producen el arpa y la celesta, pues tímbricamente no tienen nada que ver estos instrumentos con el resultado sonoro perseguido por Vega. Además, naturalmente de que el saxofón barítono está más cercano a la octava sonora del arpa.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸³
	

La misma traducción aparece dos compases después cuando a intervalo de tercera baja, Falla repite la escala y Vega siguiendo el criterio anterior, decide dejar al saxofón alto para la voz aguda y al saxofón barítono para la voz grave.



⁴⁸¹ Traslación directa de la flauta de la parte original a la flauta transcrita en la banda.

⁴⁸² Transcripción de la parte de original de trompa a la trompa de la banda.



⁴⁸³ Efecto original del arpa, transcrito al saxofón alto (arriba) y al saxofón barítono (abajo), ambos en clave de Sol.

En el número catorce de ensayo aparece con carácter reexpositivo, el tema de los primeros compases de la danza de los vecinos, allí Falla incluye al oboe como refuerzo de color al finalizar la frase en el tercer compás, del mismo modo que introduce a la flauta con el mismo criterio en el segundo, en este caso esta reexposición está realizada bajo las mismas premisas que la exposición, es decir, con los mismos instrumentos originales y los mismos en la transcripción.


En el sexto compás después del número quince y a punto de concluir la danza, la flauta realiza una escala ascendente en semicorcheas que es transcrita del mismo modo por Vega.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸⁴
	

Sin embargo, la idea musical escrita por Falla al clarinete once compases antes del final, no se traduce en el mismo clarinete, sino que en esta ocasión Vega decide trasladarla al oboe.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸⁵
	

Por último, las entradas finales no sufren modificación respecto al original, de modo que tanto fagot como trompas y flauta reciben la misma consideración al ser instrumentos coincidentes.

Fórmula creada por E. Vega	Instrumentos que la realizan
	Desdoble de la voz de chelos para facilitar la ejecución de los primeros compases. Se la indica a los fagotes.

⁴⁸⁴ Ejemplo de traslación directa de la flauta en la parte original a la flauta en la parte transcrita. (Clave de Sol:

⁴⁸⁵ Traslación indirecta desde el clarinete en La de la parte original, hasta el oboe en la transcripción. (Clave de Sol).

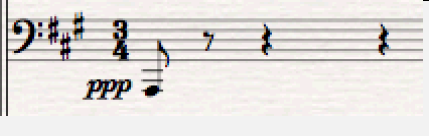
<p>Bajo en Fa</p> 	<p>Intento de enfatizar un acento ausente en la partitura de Falla a modo de justificación. Lo lleva escrito la tuba en Fa.</p>
---	---

Ilustración 554. Modificaciones respecto al original

En ambos casos Falla no escribe ninguna de estas dos ideas, y aparecen anotadas aparentemente para justificar la participación del instrumentista en la interpretación. En el primer caso parece facilitar en parte la digitación del pasaje, principalmente por la respiración, pero en el segundo quizá no fuera necesario tan siquiera escribir nota alguna para enfatizar algo que Falla no escribió en la partitura.

Los violines segundos los traslada a los clarinetes segundos y terceros y al saxo alto, las violas, a pesar de haber dejado algunas notas sin poner al comienzo, las transcribe al saxo alto y al tenor. Los violonchelos a los fagotes, al saxo barítono, al clarinete bajo y al bombardino y los contrabajos a las tubas en Fa y en Do.

Danza del Molinero (1926)

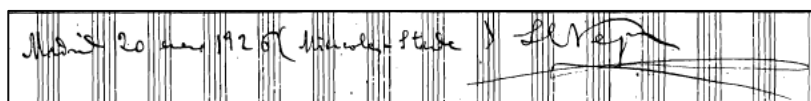

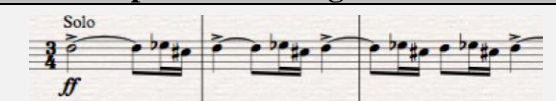


Ilustración 555. Fecha y firma de la Danza del Molinero⁴⁸⁶

En la *danza del molinero* el tono original es Mi b M y también permanece invariable en la transcripción. Tanto la trompa en los primeros compases como el corno inglés en los siguientes, confieren una coloratura específica y original difícilmente imitable si se modifica la tonalidad.

La plantilla es la misma utilizada en la danza anterior, y Vega adjudica el impresionante solo de la introducción de trompa en Fa, también a la trompa primera de la Banda de Alabarderos, en los seis primeros compases de la danza. La respuesta que Falla escribe al corno inglés es trasladada en igualdad de condiciones al corno inglés de la banda. En este sentido y habida cuenta de la disponibilidad que tenía la banda de poseer ambos instrumentos, Vega no duda en utilizar ambos instrumentos para la transcripción.

⁴⁸⁶ Firma y fecha manuscrita de Emilio Vega al final de la danza del molinero. Madrid 20 de marzo 1926 (Miércoles 1 tarde) [firma de Emilio Vega]. Archivo Banda Guardia Real. Madrid.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸⁷
	

La parte sola de trompa en los primeros compases, cuyo acompañamiento depende exclusivamente de los violines en *pizzicato*, se traduce en el *solo* de trompa acompañado por los clarinetes primeros, segundos, terceros y saxofones altos primeros, donde tanto el número como la dinámica instrumental resultante sufren una evidente diferencia.



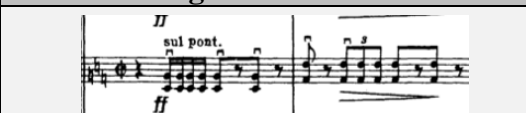
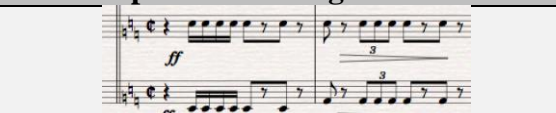
Ilustración 556. *Solo* de corno inglés en la transcripción igual al original. (Clave de Sol)

En el número dos de ensayo y justo en el cambio de tonalidad, Falla prefiere anotar a los fagotes la fundamental y la quinta del acorde de Mi M a contratiempo y en *fortissimo*, formando un intervalo de quinta justa.



Ilustración 557. Parte de fagot incidiendo en el acento de la fracción débil. (Clave de Fa)

Vega no les transcribe la misma parte original de Falla, decide cambiarla y los pone a reforzar la parte de los chelos de la siguiente forma:

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁸⁸
	

Este refuerzo no es literal de la parte de chelos, sino que sitúa la voz inferior de los chelos en la voz grave de los fagotes, y la octava superior del ejemplo de los fagotes corresponde a la voz de violas.

⁴⁸⁷ Traslación directa de la trompa original de Falla a la trompa en la transcripción de la banda. (Clave de Sol).

⁴⁸⁸ Línea de chelos en la parte original y de fagotes en la parte transcrita. (Clave de Fa).

Vega deja la parte original de los fagotes sin escribir, y su función en ese momento queda disimulada por otros instrumentos como los trombones que ejecutan esas mismas notas, pero con evidente diferencia, pues solo lo escribe en la primera parte de cada compás a contratiempo, dejando la segunda parte en silencio.

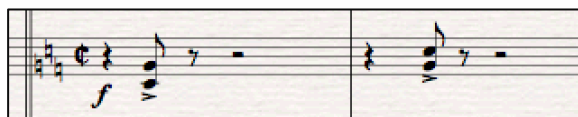
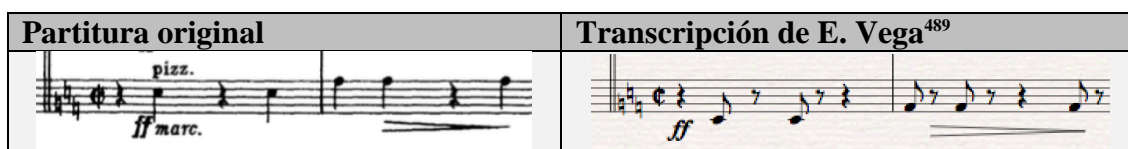


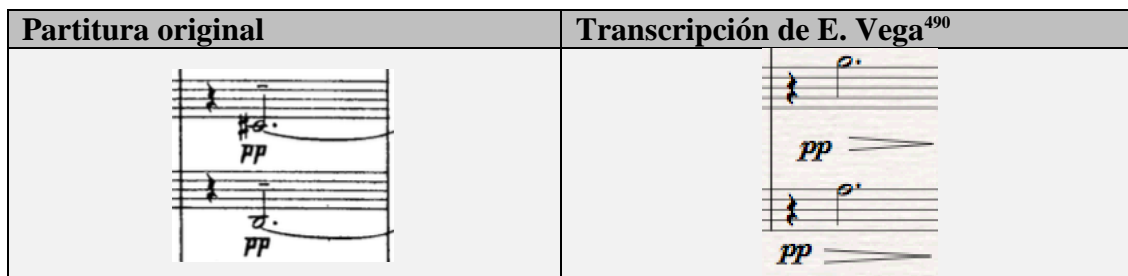
Ilustración 558. Parte de trombones tercero y bajo en clave de Fa en 4ª

En los primeros compases de número dos de ensayo, las semicorcheas que Falla escribe para toda la cuerda, exceptuando a los contrabajos, son transcritas a toda la madera de la banda, al bombardino primero y al fliscorno primero, variando tan solo la proporción dinámica resultante.

Los contrabajos son sustituidos por las tubas (bajos en Fa y en Do), pero el detalle de los *pizzicatos* en negras, es modificado por Vega como corcheas con silencio posterior, logrando la equivalencia de ejecución de estas notas.





En el número tres de ensayo, las blancas con puntillo que Falla escribe a los clarinetes en Si b, son asignadas por Vega a los fagotes aunque sus timbre no tengan demasiadas connotaciones comunes.




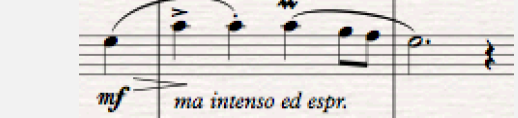
⁴⁸⁹ Parte original de contrabajos transcritos en las tubas en Do. (Clave de Fa).

⁴⁹⁰ Transcripción original de los clarinetes en Si b de Falla a los trombones tercero y bajo (cuarto) en la partitura de banda. Los dos pentagramas están escritos en clave de Fa en 4ª.



Dada la importancia adquirida por los arpeggios del arpa que comienzan en el tercer compás del número tres de ensayo, y consecuencia de la escasa intervención instrumental en ese momento, Vega decide darle cierta prioridad escribiéndolo a dos instrumentos diferentes; comenzando por el clarinete bajo pasando después a la flauta. Aquí no busca la heterogeneidad tímbrica sino el efecto producido por el arpeggio.

Partitura original	Transcripción de E. Vega ⁴⁹¹
 <p>(sempre sulla tavola) A. <i>pp</i></p>	 <p><i>pp</i></p>

El motivo característico expuesto por el oboe se transcribe a la banda de manera directa, es decir, al mismo oboe.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁴⁹²
 <p>Solo <i>mf ma intenso ed espr.</i></p>	 <p><i>mf ma intenso ed espr.</i></p>

En el compás que antecede al número cuatro de ensayo, el piano realiza unos acordes arpegiados que son trasladados al orgánico bandístico; los destinatarios serán las trompetas en Si b.



Original de Falla	Transcripción de Vega ⁴⁹³
 <p><i>ff</i> Ped. * Ped. *</p>	 <p><i>f</i></p>

Otro ejemplo de traslación indirecta, lo tenemos de nuevo cuando transcribe las voces de los clarinetes originales al oboe y al corno inglés.

⁴⁹¹ Transcripción del arpeggio del arpa al clarinete bajo para las notas graves (ejemplo inferior), y a la flauta en el registro medio. (Clave de Sol).


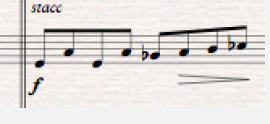
⁴⁹² Transcripción directa del oboe de la orquesta al oboe de la banda.

⁴⁹³ Transcripción de los acordes arpegiados del piano original a las trompetas en Si b en la banda.

Original de Falla ⁴⁹⁴	Original de Vega ⁴⁹⁵
	



Poca o ninguna relación guardan los instrumentos originales con los transcritos, la razón estaría justificada en la traslación llamativa de los timbres al no haberlos utilizado con anterioridad. Esa aparición momentánea asegura la escucha del oyente.

Una de las ocasiones en las que los fagotes son trasladados literalmente a la transcripción, es la que sucede en el número cinco de ensayo.

Original de Falla ⁴⁹⁶	Transcripción de Vega
	

No deja de ser curioso el hecho de que Vega escriba literalmente las indicaciones relativas a la articulación. Falla escribe *stacc* debajo de las notas y Vega que podía haber elegido buscar formas sinónimas de articulación, como incluir puntitos encima o debajo de las notas, lo escribe de la misma manera que en la partitura original.

Al compás siguiente del número ocho de ensayo, las escalas de semicorcheas que Falla escribe tanto al piano como a los clarinetes, Vega las emplea en el oboe para la voz superior y en el fagot para la voz inferior.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁴⁹⁷
	

⁴⁹⁴ Ambos pentagramas corresponden a los clarinetes en Si b, a intervalo de octava.

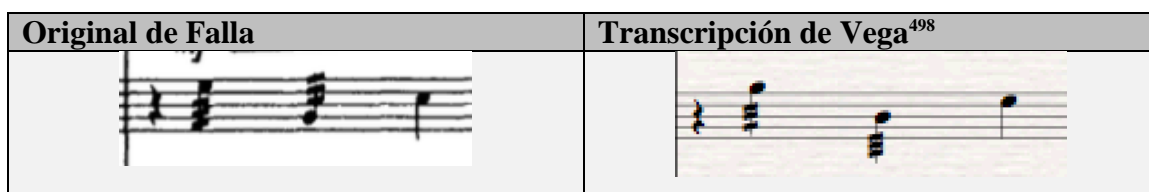
⁴⁹⁵ El pentagrama superior es interpretado por el oboe, mientras que el inferior lo es del corno inglés, de ahí la diferencia interválica, pues se trata de una melodía a la octava. (Clave de Sol).

⁴⁹⁶ Ejemplo de fagotes originales transcritos por Vega a los fagotes de la banda. (Clave de Fa).

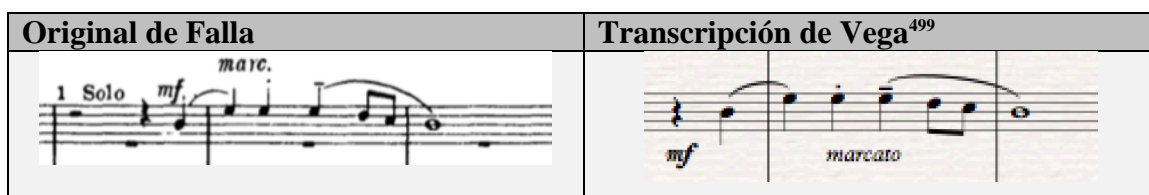
⁴⁹⁷ Líneas de originales del piano que se transcriben al oboe (voz superior en clave de Sol) y al fagot. (Clave de Fa).

Pensamos que Vega no tomó la referencia de los clarinetes, sino más bien del piano, porque el timbre de este último tiene más paralelismos de color con oboes y fagots que los clarinetes, que tienen un timbre mucho más oscuro.

Las voces divididas de las violas (clave de Do en 3ª), con efectos de trémolo de una nota repetida, son trasladadas sin modificación a los vientos, concretamente al clarinete bajo y a los saxofones tenores.



El característico *solo* de trompa, que comienza en el tercer compás del número ocho, lo traslada directamente a la trompa de la banda.



Desde el *Pochissimo piú animato* hasta el final de la danza, no encontramos elementos transcriptivos destacables como para reseñarlos.

Las dos primeras danzas se terminaron de transcribir el día 20 de enero de 1926 (miércoles a las 1 de la tarde).

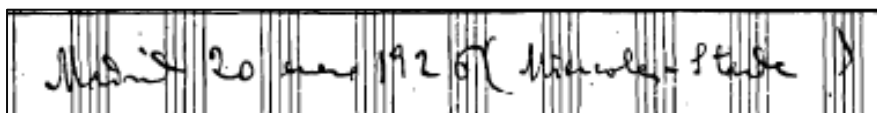


Ilustración 559. Firma autógrafa de Emilio Vega⁵⁰⁰

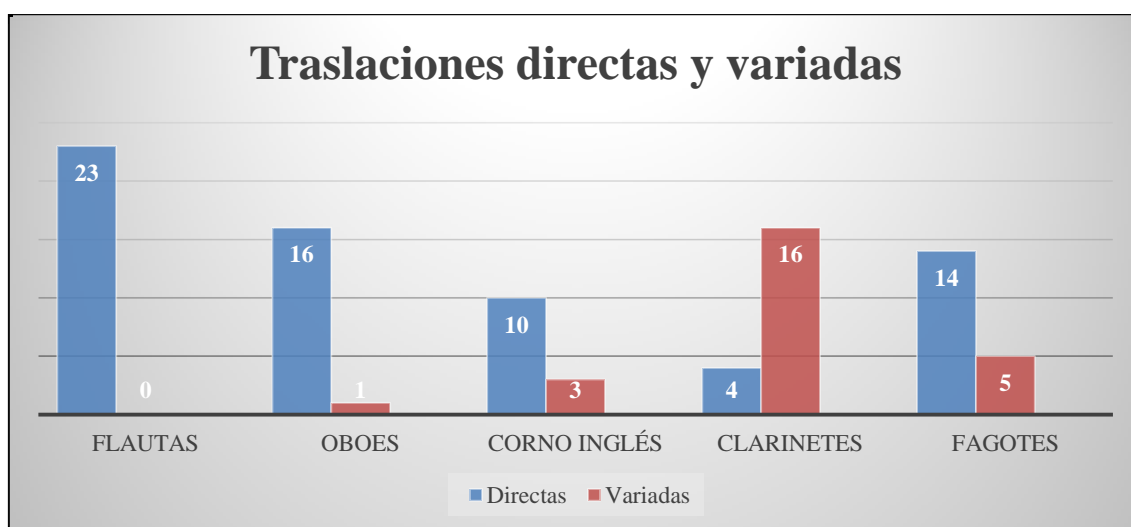
⁴⁹⁸ Ejemplo de violas (izquierda) transcrito a la banda a los saxofones tenores y al clarinete bajo. (Clave de Sol).

⁴⁹⁹ Traslación directa de la trompa de la orquesta a la trompa de la banda. (Clave de Sol).

⁵⁰⁰ Data manuscrita anotada al final de la transcripción de la *danza del molinero* (Farruca) de Emilio Vega, para la Real Banda de Alabarderos. Archivo Banda Guardia Real.

4.2.1.2. Traslaciones directas e indirectas o variadas

Hemos decidido separar las *danzas de los vecinos* y *la del molinero*, de *la danza final*, por el hecho de haberse producido la ampliación de plantilla entre las dos primeras y la última danza, con el objeto de valorar si se producen cambios en la dirección de traslación, entre una plantilla más reducida y la otra ampliada y con mayor variedad instrumental. Insistimos en la valoración de este proceso que consiste, en establecer la mayor o menor cantidad de veces en que los procesos se repiten sin perseguir la cantidad exacta, debido a la dificultad de establecer unos límites entre frases y fragmentos por las características propias de las líneas musicales. Lo que nos interesa aquí es valorar la tendencia de las traslaciones y no establecer una cifra objetiva que pensamos estaría siempre cuestionada. En resumen, intentamos valorar la dirección que toman los instrumentos originales en la partitura transcrita, así como la preferencia por ellos y en qué medida lo utiliza el transcriptor.

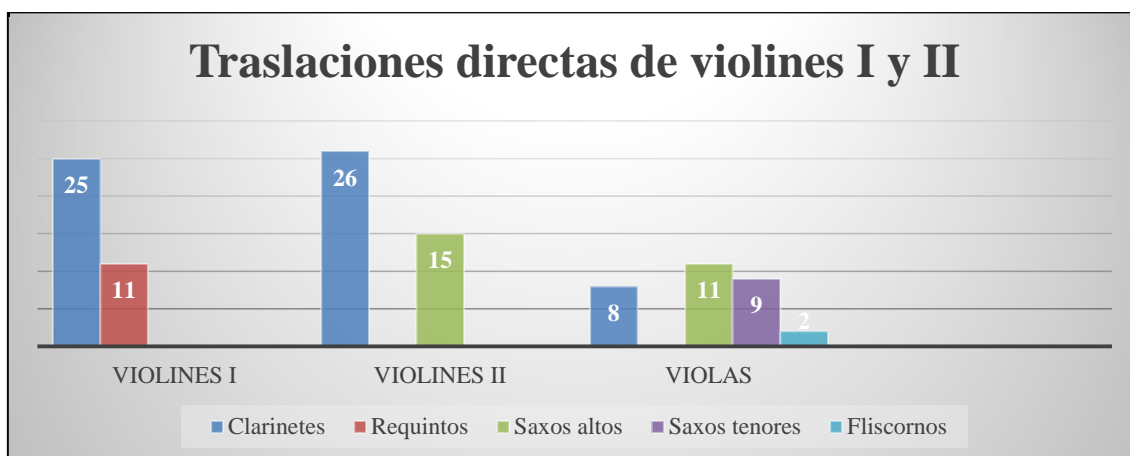


Las flautas son las que menos desvían su función en la banda pues todas las intervenciones son directas desde la partitura original a la transcripción de la banda. Los oboes tan solo experimentan algún empleo esporádico desviado a otro instrumento en la banda como por ejemplo a las flautas a modo de refuerzo. El corno inglés por su parte, modifica a veces su traducción en la banda cuando lleva escrito algún fragmento en saxofones tenores o incluso en la trompeta de la banda. Sin duda alguna los clarinetes de la orquesta son los que más cambios evidencian al transcribirse a la banda, y Emilio Vega llega a escribir sus notas a fagotes, al requinto en alguna esporádica ocasión, muy

pocas veces al fliscorno, alguna que otra al corno inglés igual que al oboe, y con algo más de frecuencia a los saxofones altos, y en muy contadas ocasiones a sus homónimos en la banda cuando obedecen a cuestiones obligatorias de fragmentos a *solo*.



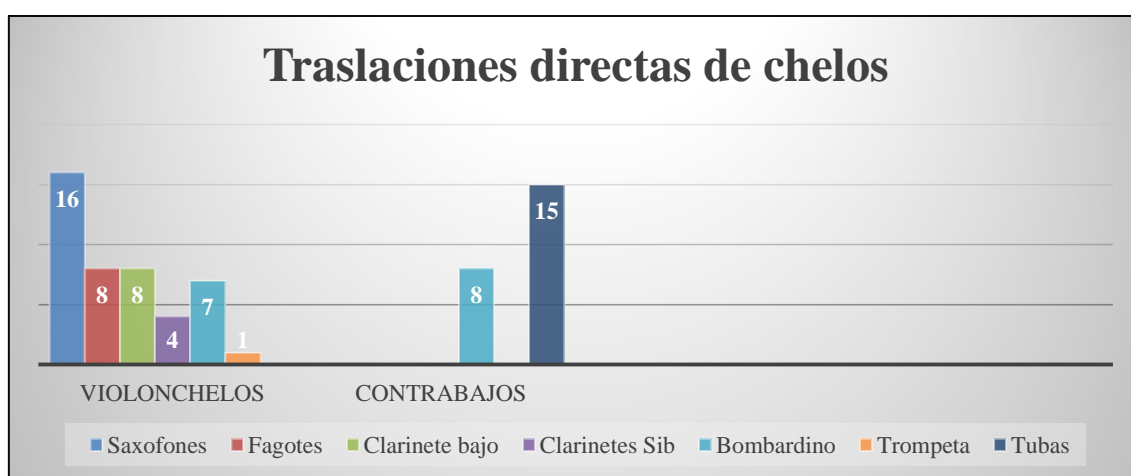
Lo mismo ocurre con las trompas y las trompetas en relación con la dirección de cambio en la transcripción. No admiten modificaciones en absoluto y el maestro Vega no cambia ni una sola de las intervenciones, son por tanto traslaciones directas sin cambios.



Los violines primeros apoyan sus traslaciones principalmente en los clarinetes según enseñan los tratados, y en menor medida este apoyo viene de la mano de los requintos en la parte aguda, donde los clarinetes puedan resentir el sonido forzado por el registro. Aquí los requintos ayudan considerablemente a suavizar la parte correspondiente. Los violines segundos, al disponer de temática menos aguda y secundaria en la mayoría de los casos, disponen las traslaciones de forma distinta

dependiendo en mayor medida de los saxofones altos, en los cuales se apoyan en muchos de los fragmentos que llevan escritos los segundos violines, y en los clarinetes segundos y terceros.

Las violas descansan mayor número de veces en los saxofones altos, seguidos de los tenores, a veces y por cuestiones de registro lo hacen en los clarinetes segundos y/o terceros o incluso en el clarinete bajo dependiendo de la tesitura, y en momentos muy puntuales transcribe su parte en el fliscorno.



El peso específico de los chelos de la orquesta recae en los saxofones que es donde mayor número de veces se repiten las traslaciones, sobre todo en los tipos más graves como tenores o barítono. Los fagotes al igual que el clarinete bajo, reciben una asignación bastante importante de fragmentos de los chelos en el registro grave, donde también a veces les toca la responsabilidad de emularlos a los clarinetes segundos o terceros, y por último vemos un caso excepcional donde una línea de *solo* de chelo es asignada por Vega a la trompeta con sordina.

Los contrabajos por lógica solo pueden descansar en aquellos instrumentos de tesitura similar, y de estos en la banda no hay demasiados, por tanto, las tubas son los destinatarios en su mayoría de ocasiones, con el apoyo en el registro medio-agudo de los bombardinos, que son los que suelen o bien doblar a las tubas, o encargarse personalmente de la realización de pasajes en registro más agudo.

4.2.1.3. *Danza Final (Jota) (1929)*

Entre las dos danzas anteriores y la Jota Final hay diferencias que afectan a la plantilla instrumental, puesto que el trabajo de transcripción se vio interrumpido entre la primera plantilla correspondiente a unos cuarenta instrumentistas y la ampliación que tuvo lugar en 1927 llegando a los sesenta componentes, de manera que la instrumentación sufrió variaciones que conllevan cambios de criterios significativos al ampliar las posibilidades instrumentales. La inclusión de violonchelos, por ejemplo, contrabajos y un sarrusofón afinado en Mi b, tuvieron que modificar forzosamente la sonoridad de la banda.

La imagen que tenía la Real Banda de Alabarderos en el año 1928 con su director al frente, la podemos apreciar en la ilustración anterior, así como también se distingue la incorporación de cuatro violonchelos y dos contrabajos que dulcificaban el registro medio-grave. Además de estos valiosos instrumentos, aparece en la plantilla un saxofón bajo en Si b, afinado una octava baja sobre el saxofón tenor, y que como sabemos no figuraba con anterioridad.



La plantilla original elegida por Falla como orgánico para la tercera danza de esta obra y comenzando por la partitura desde arriba, los instrumentos relacionados con los siguientes: flauta, pícolo, oboe, corno inglés, dos clarinetes en Si b, fagot, cuatro trompas, dos trompetas, timbales, percusión (pandereta y plato suspendido), piano, celesta y cuerda.

Tabla 20. Plantilla para *El Sombrero de Tres Picos*

Real Banda de Alabarderos en 1929. Plantilla para <i>El Sombrero de Tres Picos. Danza Final</i>
Piano
Flauta 1ª, flauta 2ª y flautín
Oboes
Corno inglés
Requinto
Clarinetes principales, 1º, 2º, 3º y bajo
Saxofones contralto (altos) 1º y 2º, tenores, barítonos y bajo.
Fagotes 1º y 2º
Sarrusofón contrabajo Mi b
Trompetas en Do 1ª y 2ª
Trompetas Mi b
Trombones 1º, 2º, 3º y bajo
Trompas en Fa 1ª, 2ª, 3ª y 4ª

cambio de concepto sobre la disponibilidad de mayor número y variedad de instrumentos. En los primeros compases de la partitura Vega coloca la indicación «con Cellos», en la parte de bombardinos y en la de los bajos indica «con C. Bajos», igualando las partes instrumentales de unos instrumentos con otros. La parte correspondiente a los cellos y contrabajos en Vega no varía con respecto a la original de Falla, y los transcribe del mismo modo, doblados como decimos por los bombardinos y las tubas⁵⁰². Pero no solo fideliza la cuerda en la transcripción, sino que, las trompetas originales las trasunta invariablemente, así como fagotes y cuerda grave.

Sin embargo y rompiendo esta tendencia, en el quinto compás, en el que aparece una figuración en semicorcheas que Falla sitúa en el clarinete en La, es de nuevo modificada y llevada por Vega al oboe en un intento de colorear apreciables diferencias tímbricas. Advertimos otro caso de adaptación circunstancial en el que, disponiendo de este elemento tímbrico, reusa mantenerlo en la misma posición buscando una misma diversidad tímbrica.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵⁰³
	

La percusión intensificada por Falla en una caja clara (*tamburo*), platillos (*piatti*) y bombo (*cassa*), son escrupulosamente acomodadas sin sufrir ninguna variación aparente. El hecho de modificar tan rudimentarios instrumentos, supondría una muy transformación que no estaría muy justificada. Consciente de ello los mantiene invariables.

En los primeros compases de esta danza se observa una impoluta visión transcriptiva, respetando los procedimientos que reflejan la mayoría de los tratados de orquestación, guardando los instrumentos comunes, salvo lo anteriormente mencionado del oboe. Los primeros violines que no aparecen implicados en el proceso musical hasta el quinto compás, son tenidos escrupulosamente en cuenta y no son escritos en los

⁵⁰² En la partitura solo aparecen como «Bajos» sin especificar el tono de afinación de los instrumentos conocidos como tubas. Si en los anteriores movimientos había bajos en Do y en Fa, ahora desaparecen los afinados en Fa, unificando criterios de plantilla para el tono de Do. Observando la fotografía de la Banda de Alabarderos, distinguimos tres tubas en Do, y dos bombardinos en Do.

⁵⁰³ Parte original del clarinete en La, traducida en la partitura de banda en el oboe. (Clave de Sol).

clarinetes principales y primeros, hasta ese mismo compás. Los violines segundos los lleva a los clarinetes segundos y terceros, las violas a los saxofones altos y tenores, y clarinete alto. Los chelos a los chelos de la banda, duplicados con los saxofones barítonos y los bombardinos, los contrabajos a los contrabajos de la banda, doblados por el saxofón bajo, y por las tubas. Los fagotes a los fagotes doblados por el sarrusofón, y las trompetas a las trompetas de la banda.



Ilustración 561. Detalle de las trompas

Tan solo advertimos un detalle que bien pudo pasarle por alto al maestro Vega, y que son las dos primeras notas en figura de corchea escritas por Falla a las trompas en el primer compás de la danza, y que no aparecen por ninguna otra zona de la partitura transcrita. Todo un ejemplo de equilibrio sonoro, según dictaminan los manuales respetando las diferentes combinaciones que los instrumentos dan lugar. Es lo que podríamos considerar como una «transcripción de escuela», en la que se mantienen todos los parámetros establecidos sin aportar combinaciones de otra índole. A colación de esto mismo, y cuando el oboe termina de realizar las semicorcheas que Falla escribió para el clarinete (y que mencionamos más arriba), en el séptimo compás, se produce una vuelta al origen de la partitura original y Vega escribe las mismas notas para el oboe que Falla le escribió en su día.

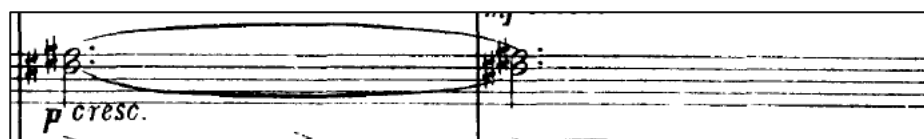


Ilustración 562. Voces de oboes. (Clave de Sol)

Estas figuras de blancas con puntillo en la parte original de oboes, son trasuntadas a los mismos oboes por el maestro Vega.

En el quinto compás, las blancas con puntillo que Falla escribe a los trombones y a la tuba, no aparecen por ningún lado, la lógica de transcribir los trombones y la tuba de Falla a los trombones y tubas de la banda, no se cumple dejando a chelos y contrabajos realizando su voz correspondiente.

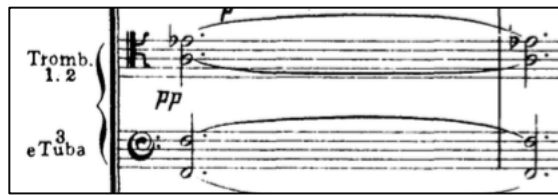
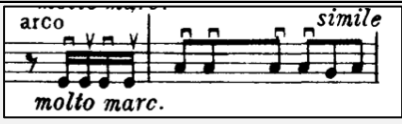
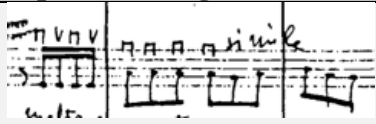



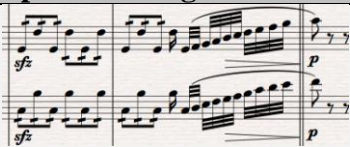
Ilustración 563. Líneas de trombones y tuba

Vega duplica a los chelos y contrabajos en las tubas, dejando a los trombones sin tocar esas blancas con puntillo aludidas en el ejemplo mientras permanecen en silencio. Este hecho continúa hasta el mismo número uno de ensayo en el que los trombones hacen su aparición.

Un detalle que denota la meticulosidad del maestro Vega en los procesos de transcripción, es el paso de los arcos de violonchelos y contrabajos que figuran expresamente en la partitura original y que traslada del mismo modo a la transcripción, como es el caso de los compases cuarto y quinto después del número uno de ensayo.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵⁰⁴
	

En el compás anterior al número dos de ensayo, la escala en fusas colocada al clarinete en la obra original, es trasladada a los saxofones altos y tenores.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵⁰⁵
	

Ambos saxofones vienen realizando la parte de los violines segundos, con esas corcheas divididas en semicorcheas que Vega transcribe literalmente, pero deja la parte incompleta para realizar la transcripción de la mencionada escala, expuesta por el clarinete original.

⁵⁰⁴ Escala original de chelos transcrita con los detalles de arcos a los chelos y contrabajos de la banda. (Clave de Fa).

⁵⁰⁵ Escala original del clarinete de Falla transcrita a los saxofones altos (arriba) y tenores. (Clave de Sol).



Ilustración 564. Partes de flautas. (Clave de Sol)

En el número dos de ensayo, Falla prefiere dejar una sola flauta bajo la indicación de *1º solo* y Vega que podría atender a parámetros dinámicos diferentes para equilibrar sonoridades, decide indicar la misma apreciación en la parte de flautas y deja a una sola para ejecutar el pasaje, y lo mismo hace con los fagotes, es decir, Vega traslada literalmente la dinámica entre la orquesta y la banda.



Durante los cuatro compases que anteceden al número tres de ensayo, los violines primeros y segundos ejecutan al unísono unas semicorcheas dobladas por el pícolo y por el oboe con una ligera modificación en la articulación que afecta a la acentuación natural del grupo. Debido a que los vientos articulan esos grupos cada cuatro figuras y la cuerda los realiza en *détaché*, Vega obvia esta segunda posibilidad y transcribe solamente los vientos, de manera que el oboe y el flautín son transcritos literalmente.

Obra original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁰⁶
	<p>Vega no transcribe estas semicorcheas a ningún instrumento de la banda.</p>



En el mismo pasaje las semicorcheas articuladas por el pícolo y el oboe, son llevadas a sus homólogos en la banda, y los requintos y clarinetes primeros y segundos duplican la línea del pícolo que es la misma que la de violines primeros con la articulación modificada.

⁵⁰⁶ Ejemplo de transcripción en el requinto (pentagrama superior), y clarinetes primeros. (Clave de Sol).

En el mismo compás del aludido número tres de ensayo, la voz del clarinete en La de la partitura original de Falla, es llevado en esta ocasión a los clarinetes terceros, dejando libre las opciones de traslado al fliscorno o a cualquier otra posibilidad tímbrica.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵⁰⁷
	

En el compás de tres por cuatro anterior al número cuatro de ensayo, los violines primeros realizan unos tresillos a contratiempo que Vega traslada a los clarinetes, los mismos tresillos los realizan los violines segundos y las violas, pero con octavas de diferencia. Lo significativo aquí es el hecho de que Vega sacrifica una octava esos tresillos de semicorcheas que podría haber trasladado a las flautas y el pícolo, pierde esa octava, pero refuerza el grupo implicando a los clarinetes.



Original de Falla ⁵⁰⁸	Transcripción de E. Vega
	

Vega pierde una octava y modifica la traslación de líneas, pues como podemos observar los grupos no son transcritos literalmente, más bien se pasa de los violines primeros a los segundos en el segundo tresillo para volver de nuevo a los primeros violines.

El fliscorno toma carta de protagonismo durante los dos compases anteriores al número cinco de ensayo, pero esta vez viene de la mano del clarinete en La. Pocas son las ocasiones en las que Vega propone al fliscorno como representante del clarinete en la banda, y esta es una de ellas.

⁵⁰⁷ Línea ascendente del clarinete en La transcrita a la banda para los clarinetes terceros. (Clave de Sol).

⁵⁰⁸ Tresillos de semicorcheas originales de los violines primeros, que Vega transcribe a los clarinetes una octava baja. (Clave de Sol).

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁰⁹
	

La tesitura es idónea para el fliscorno y así continúa hasta el número seis de ensayo.

Los demás instrumentos prosiguen realizando sus partes como si de una transcripción de escuela se tratara, los violines a los clarinetes, las violas a los saxofones, los metales a los metales, y la percusión a la percusión.

En el número seis de ensayo, y una vez que el fliscorno ha dejado de interpretar la línea correspondiente al clarinete en La, el testigo lo toma el oboe.



Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵¹⁰
	



Ilustración 565. Motivo original

En este mismo punto, los violines primeros y segundos realizan este pasaje en semicorcheas, Vega traslada íntegramente las partes, pero en esta ocasión y pensando tanto en la velocidad como en la digitación, articula la parte correspondiente a los clarinetes.



Ilustración 566. Motivo articulado

⁵⁰⁹ Ejemplo original del clarinete transcrito al fliscorno de la banda. (Clave de Sol).

⁵¹⁰ Línea original del clarinete en La que se transcribe en el oboe. (Clave de Sol).

Si Vega hubiese mantenido algunos de los planteamientos anteriores referentes a la proporción sonora, en el que el aspecto dinámico ha sido respetado escrupulosamente, no habría modificado tampoco la actividad de los violines segundos en el número siete de ensayo. Allí los violines segundos realizan un ritmo de corcheas y semicorcheas que, como decimos, es transcrito a los clarinetes segundos doblados por los saxofones altos, cuyo resultado dinámico será siempre mayor al original.

Este es el detalle que Vega traslada a los clarinetes segundos y saxos altos primeros.



Ilustración 567. Motivo de violines

Sin embargo y en el tercer compás cuando esa misma fórmula pasa a los violines primeros, no es potenciada de la misma forma, sino que deja solos a los clarinetes principales y primeros.

En el número ocho (segundo compás) aparece otro ejemplo de duplicación tímbrica, en una línea melódica que Falla escribe a la madera entre los que están, flautas, oboes y corno inglés, pero que sin embargo Vega incorpora además al fliscorno.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹¹

Esta concurrencia fortalece la melodía con el aporte característico del fliscorno, aunque como es lógico modifica en mayor medida el resultado definitivo del proceso transformador.

Al tercer compás del número nueve de ensayo, los violines primeros realizan una melodía en semicorcheas con sendos cinquillos en la segunda parte.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega

⁵¹¹ Parte duplicada por el fliscorno. (Clave de Sol).

Como resultarían demasiado agudas para los clarinetes en Si b, y dentro de las pocas opciones que la plantilla de la banda le brinda, Vega decide ponérselo acertadamente a los requintos que, con el número de dos instrumentos, el resultado final será más que suficiente para equilibrar el pasaje.



Ilustración 568. Escala original del clarinete

En el compás anterior al número diez, el clarinete original de Falla realiza esta escala ascendente (ejemplo anterior), que Vega no escribe al fliscorno por razones puramente pragmáticas pues este instrumento iría un tanto forzado para ejecutarlo. En esta ocasión la traslación se produce a los clarinetes terceros para los cuales no produce dificultad alguna.

En el mismo número diez los violines segundos efectúan una serie de trémolos de una nota o *frulatti* para los que Vega no modifica en la traslación.

En el compás anterior al número once de ensayo, las violas y celos de Falla realizan de nuevo un *détaché* que Vega traslada a los celos de la banda doblados por los saxos tenores, y la parte de las violas se la escribe a los saxofones altos. También interviene el saxofón barítono.



Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹²

En el mismo número once de ensayo, la voz de los violines primeros es astutamente trasladada al requinto, debido a que los clarinetes en Si b irían demasiado forzados al tener que tocar un Mi 6 (Fa # 6 para el clarinete).

El motivo que, cuatro compases antes del número trece de ensayo Falla escribió para los violines primeros, es trasladado a los clarinetes principales y al requinto, pero como al resolver la melodía justo en el mencionado número asciende hasta un La 6,

⁵¹² Parte original de violas y celos en la transcripción de saxofones altos (arriba) y tenores. (Clave de Sol).

imposibilita la traslación literal del fragmento porque obliga demasiado al registro agudo de los clarinetes y lo resuelve dejando solo a los requintos, mutando la melodía de los clarinetes.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹³
	

El detalle de la voz inferior de los clarinetes principales resulta llamativo, por el momento en que se produce esa mutación. Vega, consciente del momento de enlace de la escala con los temas siguientes, aprovecha el matiz *diminuendo* para silenciar a los clarinetes primeros sabiendo que su importancia era menor si dejaba solo a los requintos.



Ilustración 569. Arpeggio de arpa

El arpa que realiza unos tresillos de semicorcheas a modo de arpeggio ascendente, es silenciada por Vega y no se lo escribe a ningún instrumento.

Podía haberlo escrito al piano, que justo en esa primera parte y media no lleva escrito nada. Esto al repetirse un total de cinco veces, le confiere una mayor importancia que si apareciera esporádicamente o camuflado entro otras líneas o efectos.

En el número catorce de ensayo, tenemos otra traslación del clarinete original al fliscorno de Vega. Lo hace literalmente sin cambios ni modificaciones, exceptuando el trino de la negra, toda vez que tanto la dificultad técnica como la tesitura entra dentro de las posibilidades de este instrumento de viento metal.





Ilustración 570. Línea del clarinete



El trino de negra no es aquí una cuestión de elevada importancia, pues se trata de reproducir la melodía aportando colorido tímbrico, y el trino no deja de ser un adorno prescindible según podemos observar.

⁵¹³ Ejemplo original de violines (izquierda) y transcripción a requintos (pentagrama superior derecho) y a los clarinetes. (Clave de Sol).

En el mismo número catorce, los violines primeros llevan la melodía dividida en semicorcheas. Vega no transcribe la división de las figuras y las escribe como simples corcheas.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹⁴
	

Los clarinetes principales que son los que llevan escrita esa parte, carecen de fragmentación de la melodía y Vega prefirió escribirlo del mismo modo que en el original. Lo mismo ocurre en el número quince, pero sin embargo al producirse la modulación al tercer compás, Vega modifica la escala en fusas que antecede al mencionado motivo. Este recurso no suele verse con buenos ojos en los tratados de orquestación⁵¹⁵, por invertir el diseño melódico de un fragmento una octava baja siempre y cuando se puedan encontrar otras alternativas.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹⁶
	

De las dos opciones que tenía Vega, una era haberlo escrito solo a los requintos, pero perdía dinámica en un pasaje donde mantenerla era lo importante. Y la otra posibilidad era modificar la escala ascendente provocando una especie de escalón para dejarlo indicado a los clarinetes principales, y ésta según podemos observar, fue la opción recurrida por el maestro.

⁵¹⁴ Línea de violines primeros transcrita a los clarinetes principales. (Clave de Sol).

⁵¹⁵ DUREAU. T.H. *Curso teórico práctico de instrumentación y orquestación para uso de las agrupaciones musicales (Bandas y Fanfaras)*. II parte. Orquestación. Pág. 9.

⁵¹⁶ Ejemplo de parte transcrita de violines a clarinetes principales. (Clave de Sol).



Ilustración 571. Escala del clarinete

Vega suele transcribir el clarinete original al fliscorno, pero en la siguiente escala prefiere dejarlo en manos de los saxofones altos.

Resulta lógico pensar que una escala de tales características puede presentar alguna dificultad para el fliscorno, aunque también podría haberla realizado sin problemas.

Una escala parecida en el tercer compás del *Molto animato* del número dieciséis de ensayo, escrita entre otros para el clarinete, ahora sí, es trasladada literalmente al fliscorno.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹⁷

La octava baja real que suena, se suple o al menos se disimula con los demás instrumentos, como saxofones y clarinetes. Curiosamente esta misma escala que Falla escribe dos compases antes del número diecisiete de ensayo, no la realiza el fliscorno en la transcripción, aquí desaparece el fagot y se incorporan las flautas y pícolo.

Los trémolos de una nota que Falla escribe a la cuerda, que anteceden al número dieciocho de ensayo, Vega los transcribe a los saxofones y clarinetes, pero no mantiene esa misma norma en la división de corcheas que realizan violines y violas, justo antes de recapitular el tema, y las escribe como notas solas.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵¹⁸

De haber seguido la misma norma debió dividir las corcheas en semicorcheas, puesto que no representan una dificultad insalvable, pero Vega en este caso no pensaba lo mismo.

⁵¹⁷ Voz de clarinete transcrita a los fliscornos en Si b. (Clave de Sol).

⁵¹⁸ Líneas de violines transcrita a los clarinetes. (Clave de Sol).

La madera se adueña de la orquestación original repitiendo motivos insistentemente en el número veinte de ensayo, y Vega no introduce al fliscorno en este pasaje porque por muy blanda y aterciopelada que parezca la sonoridad, no deja de ser un metal entre maderas.



Ilustración 572. Motivo de clarinetes. (Clave de Sol)

Partes de los clarinetes de Falla doblados por flautas, pícolos y fagot, que Vega escribe para saxofones altos, flautas, pícolos y clarinetes.

En el número veintiuno de ensayo, las trompas y trompetas que Falla escribe con cierto protagonismo, se mantienen en la transcripción.



Ilustración 573. Partes de trompas y trompetas

El maestro Vega traslada todo el pasaje del mismo modo tal y como figura más arriba, a las mismas trompas y trompetas que Falla escribió. Y lo mismo hace con todos los instrumentos; la madera a la madera, y la cuerda aguda a los clarinetes y saxofones.

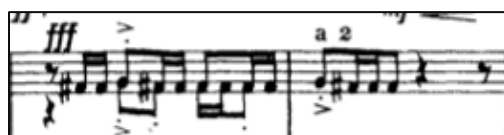




Ilustración 574. Parte de trompas alternas. (Clave de Sol)

En el número veintidós, la alternancia entre trompas que Falla escribe en la parte original, es escrupulosamente trasladado a las mismas trompas por Vega.

En los compases anteriores al número veintitrés de ensayo, los violines primeros ejecutan unas fórmulas en corcheas que se repiten un total de cuatro veces. En esta ocasión la banda no posee medios acústicos para suplir estas voces, tan solo en los

requintos que, en un número no superior a dos instrumentos, no llegan a equilibrar la sonoridad de la banda. Vega sacrifica en parte esa octava y les coloca esas mismas corcheas a los clarinetes principales, pero naturalmente suenan una octava por debajo de los violines.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵¹⁹
	

Como podemos observar, la voz de los clarinetes principales (que en este caso llevan escrita los clarinetes segundos), suena efectivamente una octava por debajo de la voz de los violines, y que, dadas las circunstancias comentadas, Vega prefiere sacrificar dejando tan solo a dos requintos.

Cerca del número veintitrés de ensayo, de nuevo la transcripción se torna como de escuela por los lógicos procesos de traslación que Vega hace de la obra de Falla, Violines segundos a clarinetes primeros y saxos altos, trompas a las trompas, trompetas a las trompetas, y fagotes a los fagotes.





Ilustración 575. Líneas de clarinetes

Lo mismo ocurre en el *Giocoso* del número veinticuatro respecto a las traslaciones, la parte del clarinete en este caso decide llevarla al fliscorno, por lo

accesible del registro sonoro en el que se encuentra.

Refiriéndonos a los registros sonoros, y valorando la actitud de Vega de no llevar a los extremos a los instrumentos de viento, aparece un caso excepcional en los clarinetes principales y primeros. Si antes prefirió sacrificar esa octava y dejar solos a los requintos, en esta ocasión no escogió la misma idea, pues el pasaje es lo suficientemente importante por la porción de crecimiento constante antes de reexponer nuevamente el tema, que bien merece ser tenido en consideración.

Original de Falla	Transcripción de Vega ⁵²⁰
	

⁵¹⁹ Parte de violines primeros transcritos a los clarinetes principales. (Clave de Sol).

⁵²⁰ Línea original de violines transcrita a los clarinetes principales. (Clave de Sol).

Los violines primeros y segundos realizan al unísono este motivo en un *Tutti* en *fortísimo* y *crescendo*, en el que no se debía perder dinámica de efecto antes de resolver en el número veintisiete de ensayo. Una decisión astuta tomada en un momento oportuno para que la interpretación no perdiera tensión.

En el cuarto y quinto compás, la melodía de los violines primeros es repetida por los segundos, pero en *détaché*. Vega no aplica a ningún instrumento esta articulación propia de la cuerda, quizá porque no era necesario.



Ilustración 576. Partes de violines primeros

La melodía la realiza la madera aguda en un momento importante y por toda la sección de cuerda aguda, el efecto que se consigue con la cuerda es muy diferente al que habría obtenido con los vientos madera.

En el número veintinueve de ensayo aparece el xilófono en la orquestación de Falla, pero en la partitura de director de Vega aparece una indicación manuscrita en la que se puede leer:

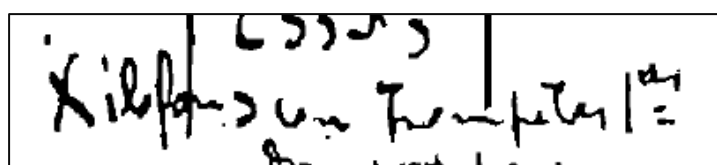


Ilustración 577. Indicación manuscrita sobre Xilófono⁵²¹



Ilustración 578. Intervención del xilófono. (Clave de Sol)

Esta parte del xilófono es idéntica a la de las trompetas por lo que deducimos que Vega escribió en un pentagrama de percusión las notas correspondientes al

⁵²¹ Xilofón con trompetas primeras.

instrumento, pero que para ahorrar escritura y tiempo prefirió dejar anotado en la partitura la música escrita de las trompetas como equivalente a la del xilófono.

Pasado el número treinta de ensayo y entrando en el cambio de compás a 2/4 *Poco Più Mosso che*, todo transcurre como comentamos más arriba, guardando las normas establecidas.

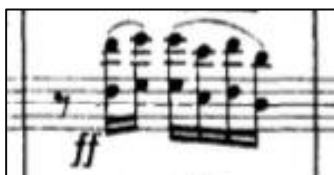


Ilustración 579. Motivo de clarinetes originales

En el número treinta y uno, la madera interpreta un elemento temático en semicorcheas, que duplica en los fliscornos, aunque pierda la octava aguda, pero que viene a reforzar ese elemento motivico. El aporte tímbrico del fliscorno no enturbia el resultado final del pasaje, por ello es por lo que introduce a este instrumento.

En los cuatro compases anteriores al número treinta y cuatro de ensayo los violines primeros llevan el motivo aludido anteriormente, pero transportado y con diferente articulación. Vega lo escribe a requintos y clarinetes principales, con articulación adaptada a los vientos.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵²²

El fliscorno que ha ido aplicando su función como si de un comodín se tratara, realizando partes de unos y otros instrumentos tomando las riendas de unos timbres para pasarse a tomar el testigo de otros, prestado ayuda a diestro y siniestro. En el cuarto compás anterior al final, el fliscorno oposita como aspirante de las maderas y retoma la escala en semicorcheas escrita para los clarinetes.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵²³

⁵²² Parte de violines primeros transcrito a los clarinetes principales. (Clave de Sol).

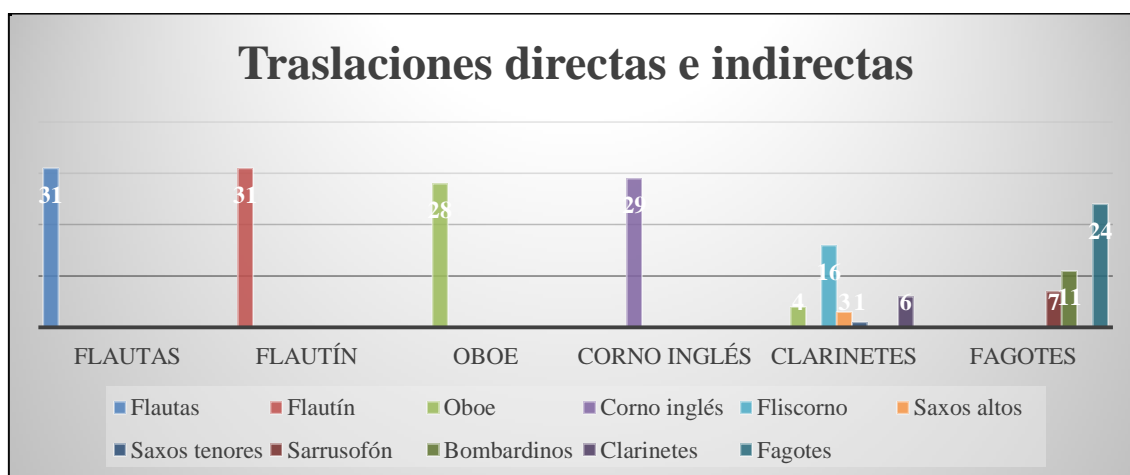
⁵²³ Líneas originales de clarinetes transcritas a los fliscornos. (Clave de Sol).

La tercera danza de la suite de *El Sombrero de Tres Picos* la terminó de transcribir para la banda de Alabarderos, en 1929 tal y como figura en la última página de la partitura.



Ilustración 580. Indicación y firma manuscrita de Emilio Vega⁵²⁴

4.2.1.4. Traslaciones directas e indirectas o variadas



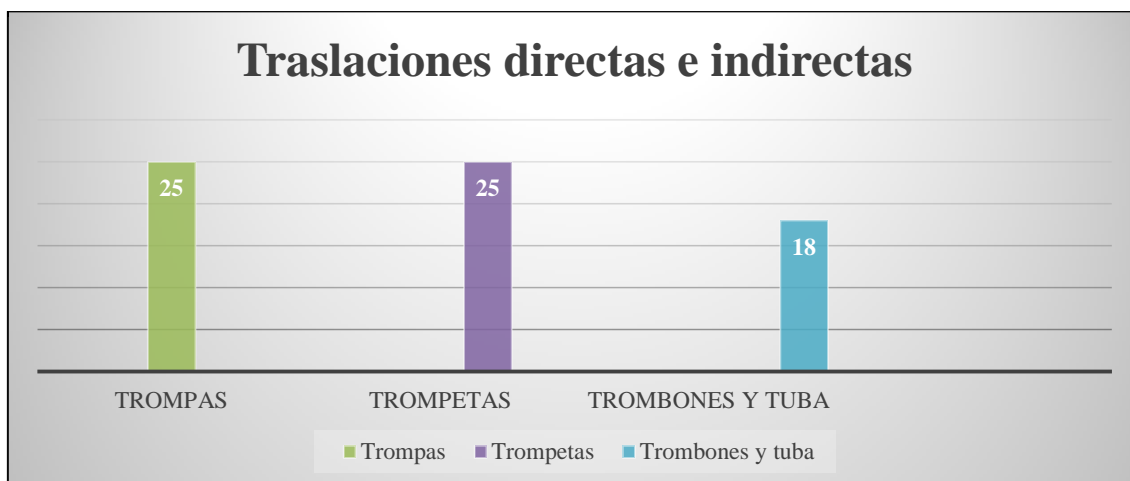
Las flautas y el pícolo transcriben literalmente la parte de la orquesta, lo mismo que el corno inglés, donde vemos alguna diferencia es en el oboe que a veces recibe la parte del clarinete como veremos más adelante, aunque no es muy usual.

El clarinete de Falla es un instrumento que admite muchas variantes en la traducción de la banda, pues rara vez suele transcribirse a su homónimo optando por otras alternativas. Las traslaciones directas son muy reducidas si las comparamos con las indirectas; la predilección de Vega se decanta por el fliscorno con mayor número de uso, seguido del oboe que también asume partes del clarinete, aunque en un porcentaje muy bajo, otras veces la parte aparece escrita en los saxofones altos y casi en igual medida en los tenores, pero en esta familia lo hace con muy baja frecuencia.

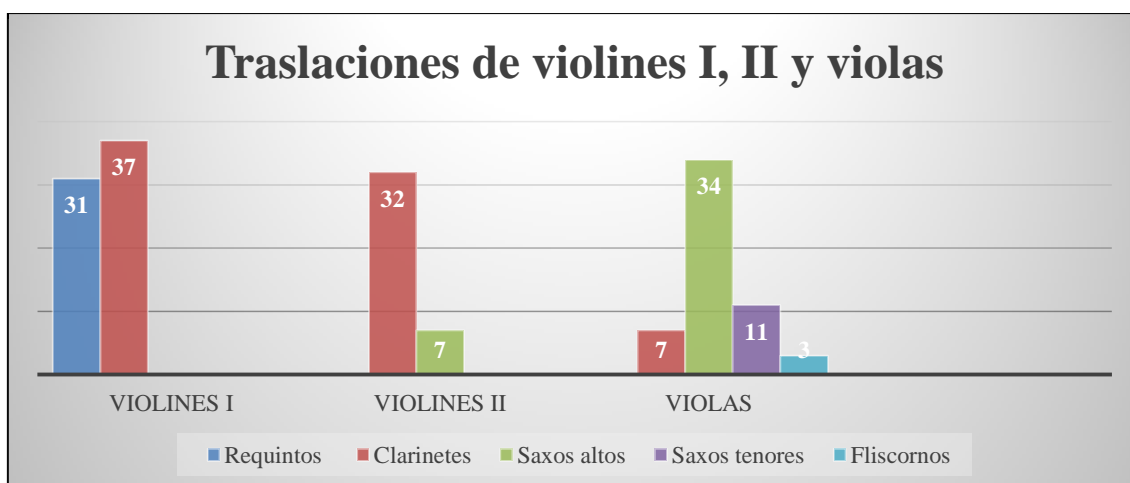
⁵²⁴ Madrid 27 de abril 1929 (ocho y media de la noche) [firma Emilio Vega]. Data que figura en la última página de la partitura de Emilio Vega. Archivo Banda Guardia Real de Madrid.

Los fagotes asumen la misma función de la orquesta, y la suma de traslaciones indirectas son solamente duplicaciones de su voz sobre el sarrusofón y en mayor medida del bombardino, que como decimos suelen duplicar —que no sustituir— a los fagotes.

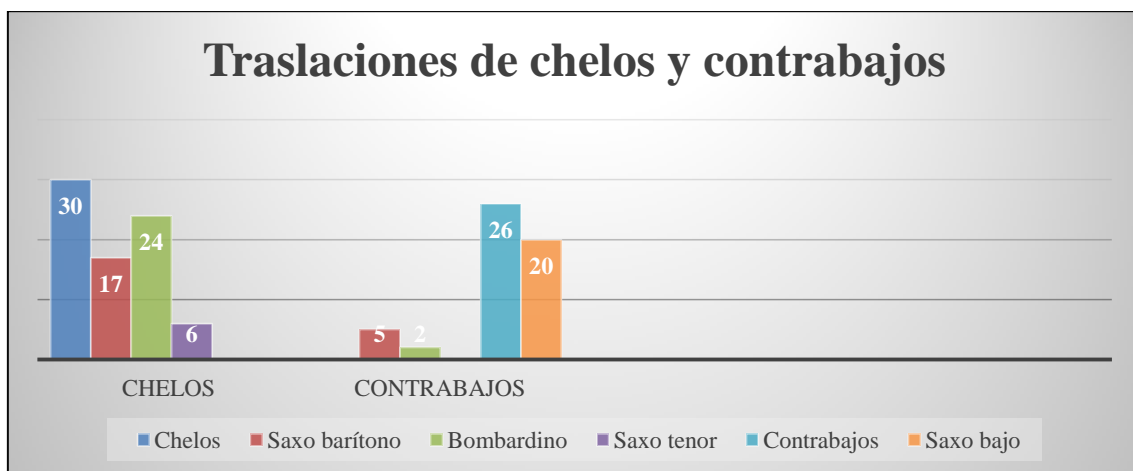
De idéntica manera vemos que las trompas y trompetas asumen la parte de la orquesta sin modificaciones, de forma que su parte es literal en ambas partituras.



Aquí no disponemos de muchas alternativas, por tanto, las traslaciones suelen ir de forma directa de unos instrumentos de la orquesta, a los mismos en la banda. La excepción está en que la tuba de la banda no asume la parte similar de la orquesta, sino que como veremos más adelante, la tuba de la banda admite la duplicación de los contrabajos mientras que la línea de tuba de la orquesta suele ir destinada al cuarto trombón. Un detalle comentado en la transcripción, es el hecho de que Vega no escribe a ningún instrumento los primeros compases de esta danza en los que entran los trombones y tuba, hasta el compás anterior al número uno de ensayo.



Los violines primeros respaldan la función para la banda en los clarinetes principales y primeros en la mayoría de las intervenciones, a veces duplicados por los requintos, a modo de refuerzo, y otras como únicos traductores de las líneas musicales por razones de tesitura, en la que los clarinetes apremian los sonidos del registro sobreagudo. Los violines segundos en cambio, y por razones que obedecen a su posicionamiento en la orquesta, ayudan a los primeros reforzando las líneas una octava baja, o actuando en cuestiones musicales de carácter secundario, por eso las funciones se reparten entre clarinetes segundos y/o terceros en mayor medida, y entre los saxofones altos para realizar determinados fragmentos que les son más apropiados en razón al registro empleado. Los saxofones altos también son los destinatarios preferidos por Vega para realizar las partes de las violas, que cuando van divididas suele tomar partido el dúo de saxofones tenores, que unas veces duplican las líneas de los saxos altos y otras adquieren su propio protagonismo. Hemos encontrado algunas traslaciones de las violas a los fliscornos que, si bien no son muchas, adquieren cierto protagonismo por la originalidad en el reflejo musical de estos instrumentos de cuerda en la parte de la banda. Estas aplicaciones suelen ir en momentos en los que el traductor quiere resaltar algunas líneas más o menos importantes de las violas.



La cuerda revierte prácticamente todas las intervenciones en sus homónimos de la banda, pero a veces suelen llevar acompañados en su función a determinados instrumentos de la banda, que duplican y refuerzan las interpretaciones, salvo la de aquellos casos puntuales en los que la sonoridad deba ser menor. Los chelos refuerzan casi todas sus entradas con los bombardinos, y en menor medida con el saxofón barítono, pero cuando la tesitura lo requiere Vega acude al saxofón tenor. En parecidas

circunstancias actúan los contrabajos que siempre realizan la misma parte de la orquesta, con apoyos muy constantes del saxofón bajo, y del saxofón barítono. Los bombardinos suelen acomodarse al registro más agudo para enfatizar los pasajes que así lo necesitan.

4.2.2. *El Amor Brujo* (1933)

En 1933, Vega fecha la transcripción de *El Amor Brujo* para la ya denominada Banda Republicana, con la salvedad de haber transcrito tan solo la *Escena* y la *Pantomima*, pero no la obra completa. Ni la *Introducción y escena*, ni *En la Cueva*, ni la *Canción del Amor Dolido*, ni *El Aparecido*, ni la *Danza del Terror*, ni *El Círculo Mágico* (Romance del Pescador), ni *A Media Noche* (Los Sortilegios), y ni tampoco la *Danza Ritual del Fuego* fueron incluidas dentro de la transcripción del maestro Vega sobre esta popular suite. Solo transcribió la mitad de ella eliminando danzas tan peculiares y conocidas como la comentada *Danza del Fuego*. Esta particular concepción de la obra pudo influir en que no se incluyera demasiado dentro de las programaciones de la Banda de Alabarderos (ahora Banda Republicana), de hecho, desconocemos las fechas de estreno de toda o alguna de sus danzas internas incluidos programas de concierto⁵²⁵.

El orgánico orquestal de Falla elegido para esta suite comenzando por orden de la partitura es el siguiente: flauta, flautín, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, timbales, piano y cuerda.

La plantilla de la banda es absolutamente sorprendente por cuanto aparece, ya no solo el piano que figuraba en la anterior transcripción, sino también un violín. Por orden descendente de la partitura de director, los instrumentos son los siguientes:

Tabla 21. Plantilla instrumental empleada en *El Amor Brujo*

Banda Republicana 1933. Plantilla para <i>El Amor Brujo</i>
Violín
Piano
Flauta 1ª, flauta 2ª y flautín
Oboes
Corno inglés

⁵²⁵ En el apartado de recepciones valoramos la dificultad que hemos encontrado para acceder a cualquier información, en la que poder destacar las programaciones de esta transcripción de Emilio Vega.

Requinto
Clarinetes principales, 1º, 2º, 3º y bajo
Saxofones contraltos (altos) 1º y 2º, tenores, barítono.
Fagotes 1º y 2º
Sarrusofón contrabajo Mi b
Trompetas en Do 1ª y 2ª
Trombones 1º, 2º, 3º y bajo
Trompas en Fa 1ª, 2ª, 3ª y 4ª
Fliscornos 1º y 2º
Bombardinos 1º y 2º
Bajos
Violonchelos
Contrabajos
Timbales
Percusión

Observamos que ya no figura el saxofón bajo en la plantilla para la que transcribió el *Sombrero de Tres Picos*, del mismo modo que ignoramos la circunstancia atípica de colocar un violín en la plantilla, pero como sabemos que en la banda había algunos instrumentistas de viento que dominaban algún instrumento de cuerda y tecla, no resulta extraño que escribiera la parte correspondiente a estos, incluso es posible que hubiera más de un instrumentista.

La tonalidad de la transcripción no varía en relación a la tonalidad original, por tanto, se mantiene igual.

4.2.2.1. Partes de transcripción

Escena

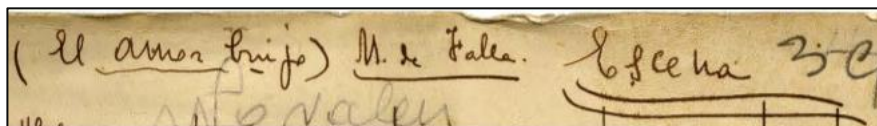


Ilustración 581. Título manuscrito de Emilio Vega⁵²⁶

La primera página de la transcripción carece de armadura incluidos los instrumentos transpositores, en el original de Falla ningún instrumento comienza con armadura, ni tan siquiera los transpositores, y Vega lo plasma de la misma forma todo a

⁵²⁶ Título de la transcripción de Emilio Vega para la Banda Republicana. Archivo Banda Guardia Real.

pesar de que la banda contiene mayor número y variedad de estos instrumentos, y las alteraciones necesarias vienen señaladas como accidentales.

La Escena comienza con un solo de oboe que no cambia del original a la transcripción. El recitado inconfundible del oboe permanece invariable en la visión de Vega, y las partes de la cuerda son minuciosamente trasladadas a las maderas: violines segundos y violas a los clarinetes segundos y terceros y saxofones tenores y barítono, chelos a los chelos de la banda, y contrabajos a los contrabajos de la banda y al sarrusofón.



Ilustración 582. Solo de oboe en la partitura original

En el sexto compás en el que el *tempo* cambia a un *Allegro*, el planteamiento sigue siendo totalmente escolástico por las traslaciones efectuadas por el maestro. Violines primeros a los requintos y clarinetes principales doblados por los primeros, violines segundos a los clarinetes segundos y terceros, y las violas a los saxos altos y tenores. Siguiendo esa misma tónica y pocos compases después en que el testigo del oboe pasa a la flauta (número 36 de ensayo), lo es del mismo modo en la transcripción, así como el resto de instrumentos que aparecen en toda la introducción.

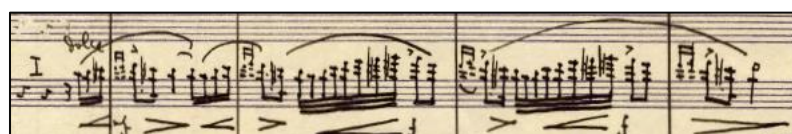


Ilustración 583. Línea de flauta escrita por Emilio Vega. (Clave de Sol)

El Violín no es empleado en la transcripción hasta la Canción del Fuego Fatuo.

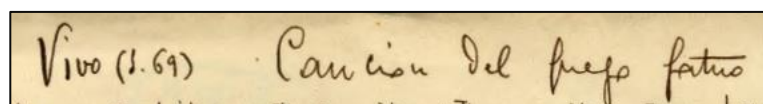
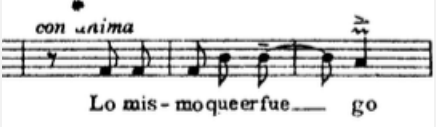
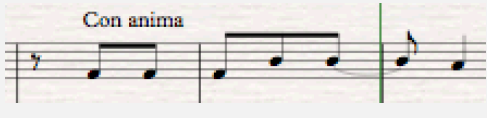


Ilustración 584. Título manuscrito de Emilio Vega

Canción del Fuego Fatuo

La Canción del Fuego Fatuo está en la tonalidad de Si menor y en la transcripción permanece invariable. Debido a que Falla divide la cuerda entre el *tutti* y un solista de violines primeros, violines segundos y violas, la parte correspondiente al

primer violín solista pasa íntegramente al violín de la banda, pero doblado por los clarinetes principales. El resto de violines primeros pasan a los clarinetes primeros, el violín segundo solista pasa a los clarinetes segundos, y el resto de violines segundos a los clarinetes terceros, es decir, que continúa conforme a los cánones establecidos. Respecto a la voz solista de la contralto, Vega decide llevarla directamente a la trompeta primera en Do, y no al fliscorno.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵²⁷
	

Un instrumento tan *cantáble* como la trompeta puede desempeñar perfectamente el cometido de solista, pero en este sentido si cabe el fliscorno lo es todavía más, a no ser que Vega se decantase por el primero dada la sólida personalidad sonora que posee, y por la importancia del solo que transcribe. Sorprendentemente una vez más el maestro Vega haciendo alarde de una poderosa maestría transcripiva, decide doblar la trompeta solista con el corno inglés. Esta combinación a resultas de una originaria voz femenina no deja de ser sorprendente por la originalidad de la mezcla.

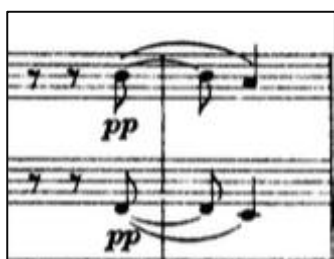


ilustración 585. Línea de flauta y clarinete

Justo en el compás nueve, la flauta y el clarinete en La, realizan este dibujo en un matiz *pianísimo* pero Vega traslada a la flauta en el primer caso, y a los clarinetes principales en el segundo.


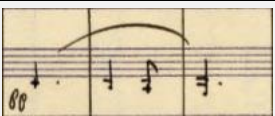
Tenemos otro caso de traslación del clarinete original en sus diferentes modalidades, al clarinete de la banda.

En el número treinta y siete de ensayo nos encontramos en el mismo punto de sistematización musical, nada parece trasladarse caprichosamente sin antes obedecer a un código preestablecido, a unas normas básicas de traslación musical. La flauta de Falla pasa a la flauta de Vega, la voz primera de violines segundos, se traslada a los clarinetes primeros, la voz segunda a los clarinetes segundos, el piano al piano, las

⁵²⁷ Voz cantante que pasa a la trompeta en Do en la transcripción.

trompas a las trompas, los chelos a los chelos, todo mantiene un estatus de jerarquía mantenida, obedeciendo escrupulosamente a los maestros más antiguos.

El violín en la transcripción parece un añadido de color, buscando la espectacularidad visual más que la sonora. Su parte repite la del violín primero solista de Falla, pero siempre está doblado por los clarinetes principales, buscando asegurar sonoridad en la interpretación.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵²⁸
	

Y entre estos cánones transcurre toda la introducción casi sin más reseñas dignas que destacar, salvo los tres compases del clarinete en el cuarto compás del número cuarenta y uno de ensayo, que Vega lo lleva también a los clarinetes principales de la banda.

Este número lo terminó de transcribir el día 19 de noviembre de 1933 según consta en la firma al final del movimiento.

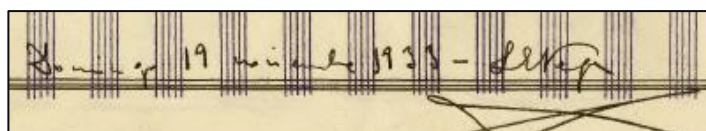


Ilustración 586. Data y firma manuscrita de Emilio Vega⁵²⁹

Pantomima

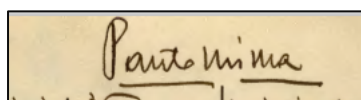


Ilustración 587. Título manuscrito de Emilio Vega

Falla cambia el tono de afinación de la trompeta en Do (prevista para la introducción), por el tono de Si b para la Pantomima. Vega no lo hace por cuestiones prácticas (una banda no solía disponer de varios tonos de afinación para los instrumentos), por eso creemos mantenía el mismo tono.

⁵²⁸ Solo de clarinete en La, transcrito a la banda al mismo clarinete principal en Si b. (Clave de Sol).

⁵²⁹ Firma manuscrita de Emilio Vega al final de la Canción del Fuego Fatuo.

La orquestación cambia sustancialmente de un número a otro, lo mismo que la densidad sonora y por tanto la implicación instrumental que Falla prevé para esta pieza, es mucho más completa y más asequible, para transcribir a la plantilla de la banda. Observando la primera página, vemos la duplicación de algunas voces: los fagotes transcriben a los fagotes, pero además también los duplican el clarinete bajo, y el saxofón barítono. Los clarinetes en La, los lleva hacia los saxofones altos, y a los clarinetes segundos y terceros, las trompas a las trompas, pero duplicadas por los saxos tenores, los chelos como siempre a los chelos. Las diferencias más sustanciales las encontramos en la implicación de los trombones que Falla no incluye, pero Vega si, y en el arpeggio de las violas el cual misteriosamente no aparece transcrito a ningún instrumento.

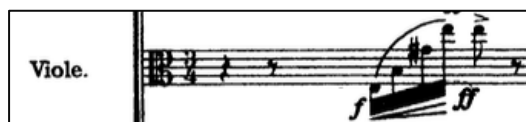

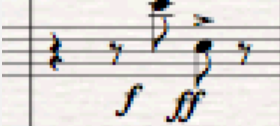


Ilustración 588. Arpeggio de violas

Este arpeggio no aparece en la transcripción en ninguna de las cuatro repeticiones que Falla escribe, por lo que podemos intuir que no se trata de un descuido, sino de una acción deliberada. Incluso cuando en el número cuarenta y dos de ensayo, el arpeggio pasa a los violines segundos, tampoco es transcrito por Vega. No tiene intención de ponerlo a ningún instrumento y de hecho no lo hace. Parece que el efecto imitativo del rasgado de la guitarra, perseguido por Falla hace que este arpeggio pueda ser perfectamente obviado y cubierto por el resto de efectos, sin que su ausencia afecte demasiado a la sonoridad total.

Los trombones usados aquí, refuerzan las corcheas escritas para los violines segundos en la tercera parte del compás, de manera que tampoco son necesarios, pero Vega justifica su presencia asignándoles una función. Visto así puede parecer algo desmedido si pensamos en que los trombones están transcribiendo parte de violines, pero debemos tener en cuenta que se trata tan solo de un acorde abierto, enfatizando la tercera parte del compás, por lo que el timbre en esta ocasión no es del todo definitivo.

Lo mismo ocurre con los bombardinos, que dividen una aplicación de Falla asignada a los chelos para facilitar y justificar su presencia.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³⁰
	

Si nos fijamos en el ejemplo anterior observamos que las dos corcheas finales de lo violonchelos, son transcritas a los bombardinos obviando las fusas por dificultad evidente para este instrumento, aunque ese pasaje no sea extremadamente complejo. Este es otro ejemplo de adecuación instrumental en el transcriptor lo crea para justificar la actuación de determinado instrumental.

En el número cuarenta y tres de ensayo, en el que toda la cuerda en registro grave exceptuando a los contrabajos, retoman la importancia temática es cuidadosamente trasladada incluyendo al violín solista de la Banda Republicana. Los violines primeros al violín solista, y a los requintos y clarinetes principales y primeros, y el resto de cuerda a los clarinetes segundos, terceros y bajo, y a los saxofones altos y tenores. También incluye a los violonchelos.

Cuando al décimo compás del número cuarenta y tres, se incorporan la flauta y el fagot, en la transcripción también se adjudican sus respectivas partes.

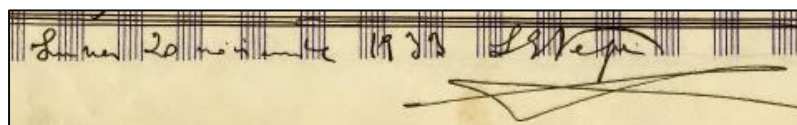


Ilustración 589. Data y firma manuscrita de Emilio Vega⁵³¹

Este número musical también lleva la fecha de finalización del trabajo transcriptivo, y la firma del maestro Vega.

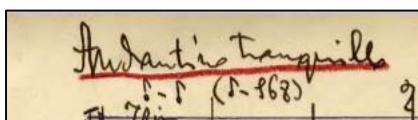


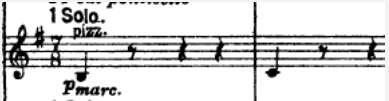

Ilustración 590. Título manuscrito de Vega

⁵³⁰ Violonchelos en la parte original, y desdoble de función en la transcripción para bombardinos. (Clave de Fa).

⁵³¹ Data que figura al final de la Pantomima y antes del *Andante Tranquillo* de la transcripción de Emilio Vega. «Lunes 20 de noviembre de 1933» [Firma de Emilio Vega].

En el *Andantino Tranquillo* en Sol mayor en que aparece el inusual compás de 7/8 de partes desiguales, la transformación del panorama tímbrico provoca otra visión instrumental diferente, que Vega afronta no sin pocas modificaciones.

Por un lado, el violín solista de la banda deja de transcribir a los violines primeros, y adopta un papel absolutamente secundario traduciendo la parte de los violines segundos.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³²
	

Esta parte resulta de sustraer de la línea de acompañamiento, la primera parte de cada compás de los violines primeros que realizan los violines segundos. Lo extraño aquí es que Vega no haya aprovechado la parte de violín solo que Falla dispuso para él, toda vez que Vega disponía de uno.



Ilustración 591. Violín primero *solo* de la parte original

La parte alternante entre violines primeros y segundos, la llevan exclusivamente los clarinetes principales y primeros, con los segundos y terceros.

La alternancia de las flautas se mantiene invariable, así como el piano original que realiza la misma labor en la transcripción. Incluso el solo de violonchelo pasa impoluto al chelo de la banda, así como el *divisi* de los mismos violonchelos, los contrabajos son transcritos literalmente también.

Ahora bien, hay determinados aspectos que podrían haberse suplido, pero siguen manteniéndose como los trémolos de la parte de las


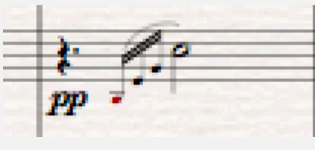


Ilustración 592. Trémolo de violas

violas, que son desempeñados por los saxos tenores sin mayor dificultad técnica.

⁵³² Traslación directa de violines segundos al violín de la banda. (Clave de Sol).

Lo mismo ocurre con la parte de la mano derecha del piano, que resulta reforzada con los saxofones altos, sin que ningún otro instrumento en la parte original realice esa función duplicadora.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³³
	

No hay instrumento alguno que refuerce esa blanca con arpeggio anticipado en la obra original, pero Vega considera que debe acentuar esa segunda parte del compás, y lo escribe a los saxofones altos.

En el cuarto compás en el que comienza el tema a manos de un *solo* de violonchelo escrito con mucho gusto por Falla, no puede encontrar mejor candidato en la transcripción que el mismo chelo de la banda.

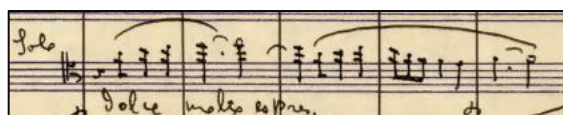
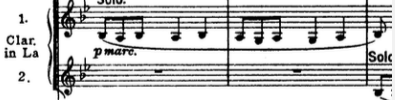



Ilustración 593. *Solo* de chelo escrito para la banda por Vega

Falla alterna las flautas con los clarinetes que en el compás siete relevan los segundos a las primeras. Vega, por el contrario, prefiere relevar a las flautas con las trompetas en Do intercambiándose entre ellas.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³⁴
	

Las trompetas en Do sin sordina se alternan en la transcripción lo mismo que lo hacen los clarinetes en Falla. Este caso viene a sumarse a los ya utilizados de adjudicación del clarinete original a otro instrumento de la banda.

⁵³³ Parte del piano (mano derecha) transcrita al piano, pero reforzada por los saxofones altos. (Clave de Sol).

⁵³⁴ Líneas originales de clarinetes que alternan la melodía con flautas, mientras que Vega alterna a los clarinetes con las trompetas en lugar de las flautas. (Voz de trompetas ejemplo de la derecha).

Tres compases antes del número cuarenta y cuatro de ensayo, el violín solista de la banda por fin adopta el papel de los violines primeros esta vez en *tutti*. La voz del oboe la lleva al corno inglés y la de los clarinetes en La al oboe, cualquier otra opción podría haber sido válida pero dentro de las múltiples posibilidades de traslación del clarinete, en esta ocasión se decidió por el oboe en los trémolos.



Ilustración 594. Trémolos de clarinete

Quizá no sea el más idóneo para esa función tremolante, porque el color del oboe sobresale en un plano que debería quedar en un segundo lugar.

La alternancia de los clarinetes la realiza de igual modo con los oboes. En al cuarto compás del número cuarenta y cuatro, en el que el tema lo retoman los violines primeros y las violas, es escrito al violín solista de la banda, a los requintos, a los clarinetes principales y primeros, y a los saxofones tenores como destinatarios estos últimos de las violas.

En el *Molto tranquillo* antes del número cuarenta y cinco, el papel destacado del oboe permanece invariable en la transcripción, absorbiendo ese mismo rol importante, pues por su peculiar color tímbrico difícilmente encuentra a algún sustituto ideal.

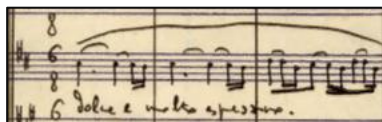


Ilustración 595. Solo de oboe transcrito por Vega. (Clave de Sol)

En el mismo número cuarenta y cinco, el violín original de Falla adopta un protagonismo exclusivo que no puede tener otra respuesta mejor que no sea la del propio violín en Vega.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³⁵

El violín de la Banda Republicana parece haber sido puesto a propósito en este pasaje tan peculiar, donde ni los clarinetes requintos podrían haber conseguido esa sonoridad que el violín ofrece en ese registro sonoro.

⁵³⁵ Traslación directa del violín de la orquesta al violín de la banda. (Clave de Sol).

El calmado solo de trompa en el siguiente cambio de tono después del número cuarenta y cinco, es cuidadosamente trasladado también a la trompa de la banda.



Ilustración 596. Solo de trompa

La trompeta en La tiene su pequeño papel a *solo* a punto de terminar este número.

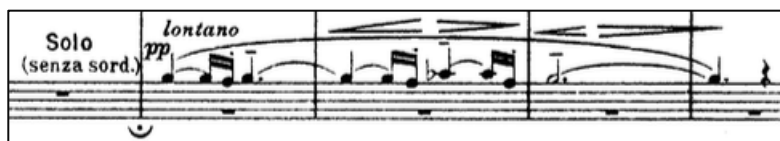


Ilustración 597. Solo de trompeta. (Clave de Sol)

Y como no podía ser de otra forma Vega le escribe esta parte a la trompeta que, aunque transportada el tono de Do, realiza el solo en condiciones óptimas de igualdad tímbrica.



Ilustración 598. Solo de trompeta transportado⁵³⁶

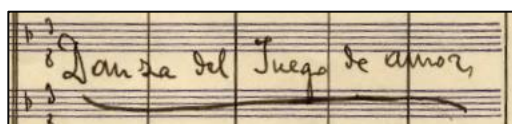


Ilustración 599. Título manuscrito de Vega

En la Danza del Juego de Amor, el piano asume una parcela rítmica insustituible cuya única equivalencia tímbrica en la banda es el mismo piano. Así Vega lo tiene mucho más fácil escribiendo la parte del mismo modo que Falla la instrumentó para este instrumento.

⁵³⁶ La indicación que el maestro Vega escribe encima del pentagrama, «*natural*» hace referencia a la ausencia de sordina para la trompeta.



Ilustración 600. Parte del piano

Vega escribe el pequeño solo de viola del quinto compás al saxofón alto, pero manteniendo la sonoridad lo más parecida posible, pues toma la precaución de indicar que el solo debe hacerlo un único saxofón: «1° solo».

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³⁷
<p>The original score shows a solo for viola in G major, 3/4 time. It is marked 'Solo' and 'p'. The music consists of a series of chords.</p>	<p>The transcription shows the same musical material for alto saxophone. It is marked 'p' and includes dynamic markings like '>' and '<'. The notation uses eighth notes and quarter notes.</p>

En el número cuarenta y seis el testigo melódico lo retoman los violines primeros, pero en la banda además del violín solista, lo doblan los requintos los clarinetes principales y los primeros.



Ilustración 601. Parte de violines primeros. (Clave de Sol)

En el número cuarenta y siete la secuencia se repite en las violas del mismo modo que en los saxofones altos en la transcripción, pero se añade el chelo con una línea contrapuntística en el registro medio-agudo, que es imitada por Vega en los mismos violonchelos.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵³⁸
<p>The original score shows a solo for viola and cello in G major, 3/4 time. It is marked 'arco' and 'solo'. The music consists of a series of chords.</p>	<p>The transcription shows the same musical material for alto saxophone. It is marked 'p' and includes dynamic markings like '>' and '<'. The notation uses eighth notes and quarter notes.</p>

⁵³⁷ Transcripción del solo de viola al saxofón alto también solo. (Clave de Sol).

⁵³⁸ Parte de chelos que transcriben en ellos mismos en la banda. (Clave de Fa).

Un dato curioso que nos llama la atención es que Vega pocas veces transcribe la clave de Do en 4ª de los chelos, escribiéndoselo transportado para leerlo en clave de Fa en 4ª. No suele ser habitual que les escriba las claves literalmente a los fagotes o a los trombones cuando estos las llevan impresas en la particella original, y no haga lo propio con los violonchelos o lo haga en menor media.

En el número cuarenta y ocho comienza la voz de la cantaora cuya línea melódica debía adjudicarse de nuevo a la trompeta, según hizo ya el maestro Vega en la Escena, pero como el propio Falla hace, la indicación de que la trompa lleva impresas las pequeñas notas para la ejecución en versión de concierto reemplazando a la parte vocal, Vega le escribe a la trompa toda la melodía completa de la contralto.

Parte escrita para la contralto:

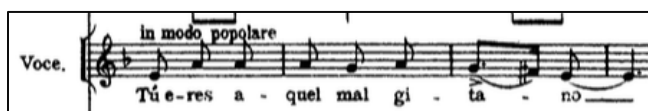


Ilustración 602. Línea de mezzosoprano

Parte de la trompa escrita como defecto en ausencia de la cantaora:



Ilustración 603. Defecto original de trompa

Parte transcrita de Vega de toda la melodía para la trompa en la banda:

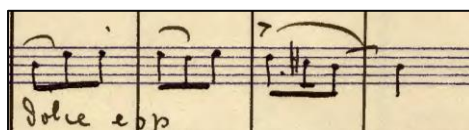


Ilustración 604. Transcripción a la trompa. (Clave de Sol)

En el mismo momento de la entrada de la trompa y en el pentagrama que corresponde al oboe segundo, vemos escrita la indicación sin música expresa, pero indicativa de que el oboe toca lo mismo que las trompas:

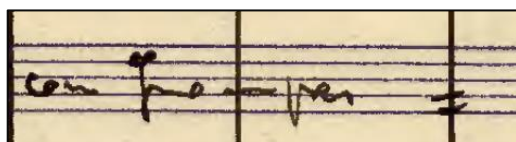


Ilustración 605. Pentagrama correspondiente al oboe segundo⁵³⁹

Es un ejemplo de traslación directa de las trompas, como el que observamos en el número cuarenta y ocho, en donde las flautas de la parte original intercambian sendos dibujos trinados, que obtienen la misma adecuación en la versión de Vega.

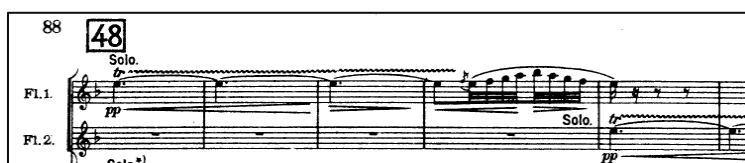


Ilustración 606. Líneas de las flautas que transcriben en las flautas de la banda

El oboe retoma la melodía en el número cincuenta, melodía que Vega sin dudarle le escribe al oboe de la banda.



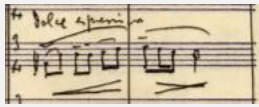
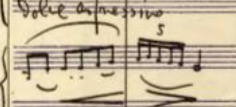
Ilustración 607. Melodía a solo del oboe

En el número siguiente la melodía de la cantaora se reparte entre la trompa y el oboe en la versión de Falla sin cantaora. Vega sigue las mismas pautas y le escribe a cada uno su línea correspondiente. (Clave de Sol).

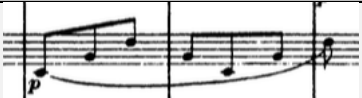

Original de Falla con cantaora	Original de Falla sin cantaora

⁵³⁹ Este tipo de anotaciones muy usuales en las obras manuscritas, sirven para ahorrar escritura repetida en otras líneas, al tiempo que dan toda la información necesaria al director sobre la función del instrumento, y al copista de la partitura para trasladar la línea correspondiente a la particella del instrumento.

En la transcripción Vega sigue esas mismas pautas, obviando la opción de la cantaora, de manera que los dos primeros compases los interpreta la trompa y los dos siguientes el oboe.

Dos primeros compases de la trompa	Tercero y cuarto compás del oboe
	

Al llegar al quinto compás del número cincuenta y dos, el clarinete original de Falla lleva unas corcheas arpegiadas que Vega cambia en la transcripción. Se las escribe a saxofón alto, continuando en los compases siguientes y hasta el número cincuenta y cinco transcribiendo la parte del clarinete, todo ello alternado entre el primer saxofón alto y el segundo del mismo modo que Falla lo escribió a los clarinetes.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴⁰
	

En el cincuenta y cuatro, tanto el oboe como la flauta realizan unos dibujos precedidos de un trino que no admiten cambios en la transcripción.





Ilustración 608. Línea de flauta. (Clave de Sol)



Ilustración 609. Línea de oboe. (Clave de Sol)

Justo al llegar al número cincuenta y cinco, la primera línea de violines segundos lleva escritas unas corcheas divididas en semicorcheas, que Vega en este caso no escribe de igual modo en la banda. En ocasiones parecidas el maestro Vega transcribe literalmente la división de semicorcheas o incluso de fusas a modo de *frulatti*, pero en esta ocasión y siendo mucho más fácil de ejecutar, no indica la referida división rítmica.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴¹
	

⁵⁴⁰ Línea de clarinetes transcrita a los saxofones altos. (Clave de Sol).

⁵⁴¹ Línea de violines segundos transcrita modificando la articulación para los clarinetes principales. (Clave de Sol).

Vega lo escribe a los clarinetes principales en versión más simple, que tal y como decimos no supone demasiada dificultad interpretativa si lo hubiese puesto tal y como Falla lo escribió para los violines segundos.

El característico solo de oboe del quinto compás del número cincuenta y cinco, es escrito indudablemente también al oboe de la banda.



Ilustración 610. Solo de oboe

El corno inglés retoma la melodía de la cantaora en el número sesenta de ensayo, a modo de defecto para cuando se interprete sin ella. Vega al igual que en momentos anteriores escribe esta misma voz al corno inglés.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴²
<p>60 Poco meno mosso che</p> <p>Cor. ingl. <i>dolce molto espr.</i></p> <p>Voce. <i>misterioso, ma intenso</i></p> <p>Soy la voz de tu des - ti - no!</p>	

Los *détaché* de la cuerda, que en esos momentos llevan escritos violines segundos y violas, son traducidos a los clarinetes segundos y terceros y saxofones altos (la parte de violines), y clarinete bajo y saxofones tenores para la parte de violas.


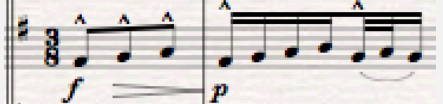
Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴³
<p>Vi. 2. <i>arco sul pont.</i></p> <p><i>pp</i></p> <p>Viola. <i>única arco sul pont.</i></p> <p><i>pp</i></p>	<p>2os y 3os</p> <p><i>pp</i></p> <p>bajos</p> <p><i>pp</i></p> <p>544</p>

⁵⁴² Melodía transcrita en la banda al corno inglés. (Clave de Sol).

⁵⁴³ Transcripción de violines segundos en clarinetes segundos y terceros (ejemplo superior), y clarinete bajo. (Clave de Sol).



⁵⁴⁴ En la partitura manuscrita de Emilio Vega, el primer pentagrama del ejemplo, está escrito en la parte de clarinetes primeros, pero como vemos Vega escribió encima que esas voces corresponden a los clarinetes segundos y terceros. En el segundo pentagrama que está escrito en la línea de los clarinetes segundos y terceros, lleva anotado que esa voz corresponde a los clarinetes bajos. No sabemos si lo hizo porque se confundió de líneas, o porque lo quiso así.

Cuando toda la cuerda grave (violas, cellos y contrabajos) acomete el tema sin implicación de los vientos en el número sesenta y uno, Vega transcribe solamente a los clarinetes segundos y terceros, y a todos los saxofones. También transcribe literalmente a violonchelos y contrabajos de la banda.

Original de Falla ⁵⁴⁵	Transcripción de E. Vega
	

La parte de las violas la realizan los saxofones altos, la de los cellos los saxos tenores, y la de los contrabajos los saxofones barítonos. Ni que decir tiene que los cellos y contrabajos de la banda, realizan sus partes correspondientes de la orquesta.

Las corcheas de los clarinetes originales en el número sesenta y dos, resultan transcritas a los fliscornos, en otro claro ejemplo de posibilidades de transcripción del clarinete de la orquesta a la banda.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴⁶
	

Los dos fliscornos a la octava realizan las dos octavas de los clarinetes en La de un modo muy eficaz, pues se trata en este caso de enfatizar esas corcheas.

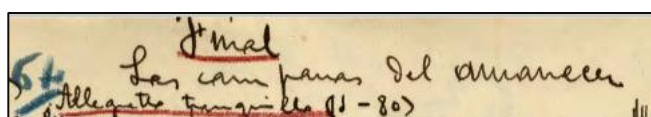



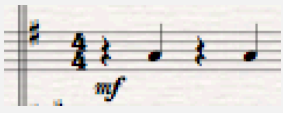
Ilustración 611. Título manuscrito de Emilio Vega

Llegando a *Las Campanas del Amanecer*, y siguiendo la partitura transcrita por Emilio Vega en orden descendente, puntualizamos que el violín solista de la banda, pasa a ejecutar la parte de las corcheas de los violines segundos, el piano continúa sin falta trabajando literalmente la parte que Falla le escribió para él, las flautas y el pícolo



⁵⁴⁵ Ejemplo original de violas que Vega escribe en la transcripción a los saxofones altos. (Clave de Sol).

⁵⁴⁶ Transcripción de los clarinetes de la orquesta a los fliscornos en la banda. (Clave de Sol).

también continúan sin modificación realizando sus respectivas partes. El corno inglés que no aparece en este final, es puesto en funcionamiento para realizar la parte de las trompas segundas en negras. Este es un ejemplo más de justificación instrumental, en el que el instrumento debiendo estar en silencio, permanece activo, porque en la partitura original no lleva nada escrito, y para justificar su presencia se le asigna la función de duplicar alguna línea instrumental.


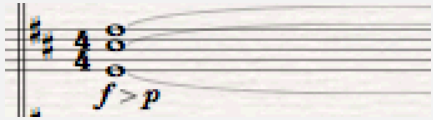
Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴⁷
	

El requinto realiza la redonda de los violines primeros, mientras que los clarinetes principales doblan la voz primera de los clarinetes originales, y los clarinetes primeros doblan la segunda voz de los clarinetes segundos de Falla.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴⁸
	

Otro ejemplo de aplicación de los clarinetes en sus diferentes opciones instrumentales.

Siguiendo la partitura de Vega, llegamos a los clarinetes segundos y terceros que llevan escritas en *divisi* las tres voces en redondas que Falla escribió para los violines primeros.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁴⁹
	

⁵⁴⁷ Corno inglés duplicando a la trompa segunda en la transcripción. (Clave de Sol).

⁵⁴⁸ La voz superior corresponde a los clarinetes principales y la segunda a los clarinetes primeros de la transcripción de Emilio Vega. (Clave de Sol).

⁵⁴⁹ Parte de clarinetes segundos y terceros divididos que transcriben a los violines primeros. (Clave de Sol).

El pentagrama que le sigue es el de los clarinetes bajos, a los que Vega les escribe las redondas de las violas, y a los saxofones altos la voz correspondiente a los violines segundos. Los saxos tenores llevan dos redondas equivalentes a la primera y tercera voz de los violines no teniendo en cuenta para la transcripción las octavas en las que se mueve.

La voz de los saxofones tenores duplican voces sin tener en cuenta el octavaje.

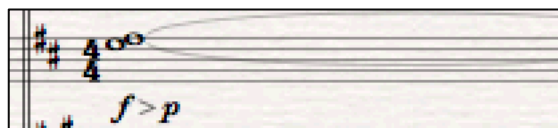


Ilustración 612. Transcripción de violas a saxos tenores. (Clave de Sol)

En este caso la función supera el objeto transcrito, pues no importa tanto la fidelidad transcrita, como la justificación de los instrumentos implicados. Caso de justificación instrumental.

El saxofón barítono duplica la voz del fagot lo mismo que el propio fagot que también la realiza. Lo llamativo aquí es que el fagot segundo permanece en silencio, así como el sarrusofón, mientras Vega prefiere duplicar el saxofón barítono.

Las trompetas y trombones llevan su parte en silencio, pero las trompas acometen sus líneas idénticas al original imitando las que Falla les escribió. Fliscornos, bombardinos y tubas tampoco llevan nada escrito. Chelos, contrabajos y percusión de la banda, ejecutan las partes absolutamente idénticas a partitura original.

Falla alterna las trompas cada dos compases, mientras que Vega obvia esta cuestión, de modo que las trompas mantienen la ejecución dos compases más, al igual que el corno inglés que como dijimos más arriba duplica la trompa segunda.

La voz de la cantaora aparece de nuevo en el número sesenta y cinco de ensayo, y como dato curioso, la asigna en esta ocasión al violonchelo, pero a un solo violonchelo, algo que puede sorprender por la sonoridad del instrumento a «solo», aunque Falla se lo escribiera del mismo modo que lo hizo antes con la trompa, con el oboe o corno inglés.

Original de Falla	Transcripción de E. Vega ⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Línea transcrita al chelo de la banda a *solo*. (Clave de Do en 4ª).

La partitura se terminó de transcribir el día 23 de noviembre de 1933 mediando tan solo unos días entre el comienzo y el final del trabajo, lo que supone que el maestro Vega realizó un encomiable esfuerzo en tan solo cinco días.

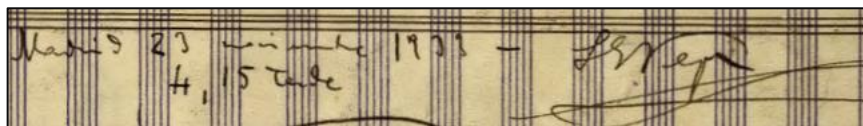


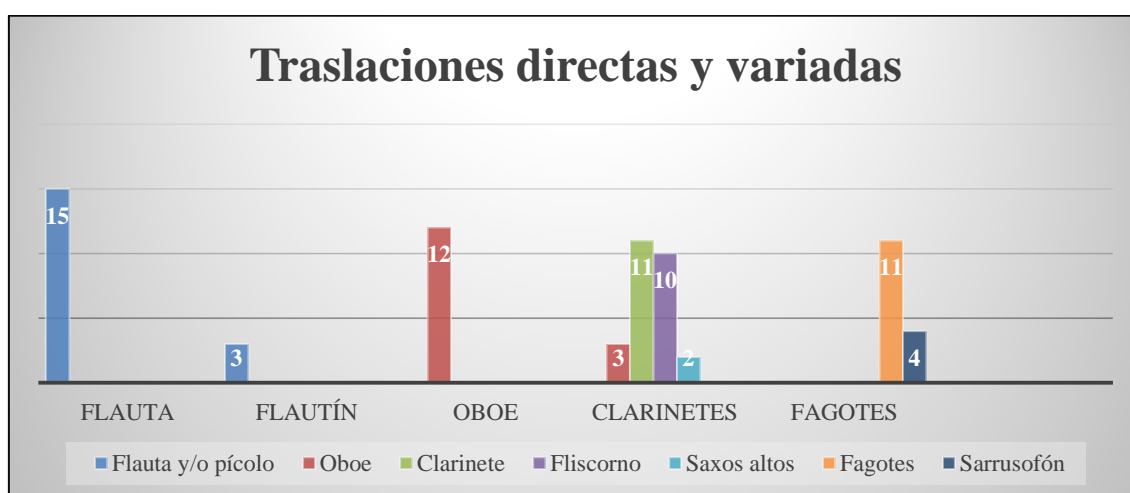
Ilustración 613. Fecha y firma manuscrita de Emilio Vega⁵⁵¹

Modificaciones y aportaciones respecto al original

Parece que el transcriptor que se precie debe poseer la facultad de invención algunas ideas musicales, en función de determinados parámetros funcionales. Apreciaciones enfáticas inexistentes en el original, que hablan de una traducción específica distinta cuya necesidad parece potenciar o favorecer la ejecución justificada de puntuales instrumentos músicos.

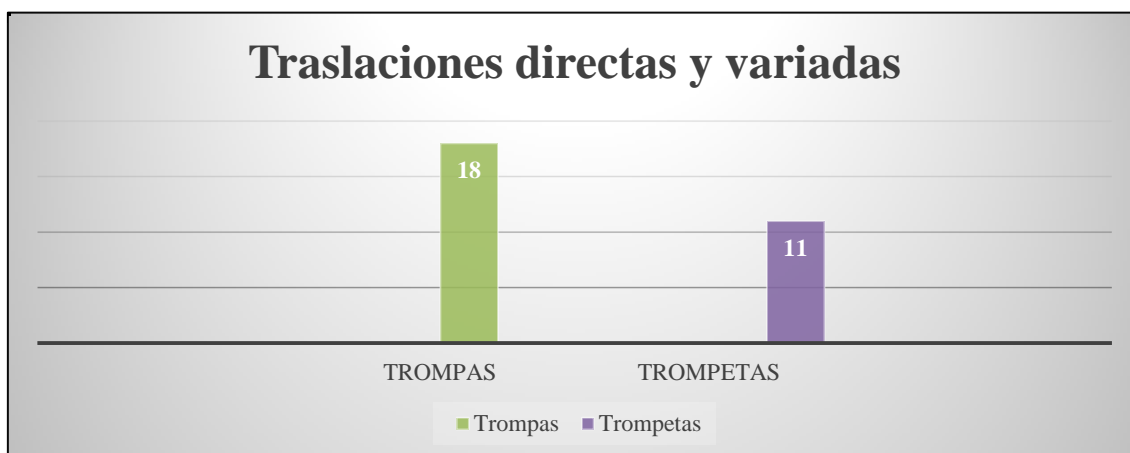
Vega, no muy dado a aportar material musical de su propia invención, no se resiste a la tentación de incluir algunos ejemplos que, aunque no intervienen en la modificación sustancial de la obra, enfatizan o apoyan situaciones que justifican la presencia de instrumentos en las plantillas de las bandas. En *El Amor Brujo* solo hemos encontrado dos aportaciones insignificantes del maestro Vega, y que son referidas más arriba.

4.2.2.2. Traslaciones directas e indirectas o variadas

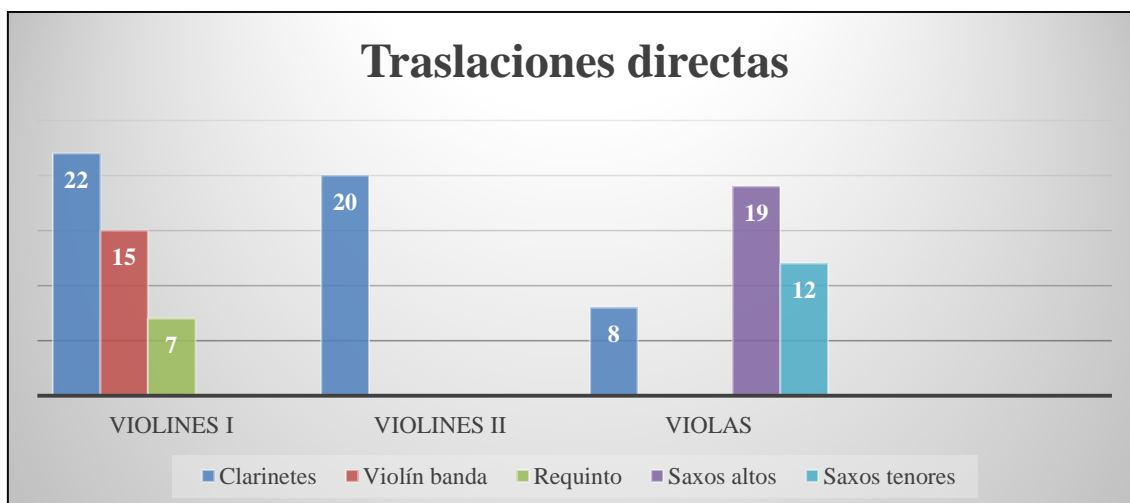


⁵⁵¹ Nota que figura al final de la transcripción del *Amor Brujo* fechado en Madrid, a 23 de noviembre de 1933 a las cuatro y cuarto de la tarde. [Firma de Emilio Vega].

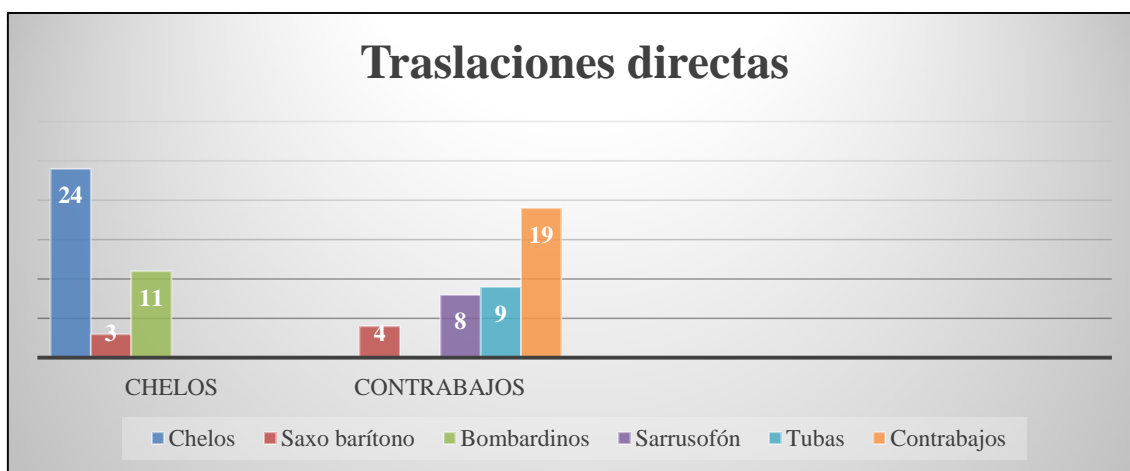
La parte de las flautas y el flautín también mantienen su parte en la transcripción, de manera que hablamos de traslaciones directas. Con el oboe, Vega procura dejarlo idéntico en la transcripción, y como en transcripciones anteriores, los clarinetes de la orquesta son los que más modificaciones de traslado asumen, pues Vega también escribe a veces sus pasajes con cierta preferencia a los fliscornos, seguidos de los oboes (como ocurría en la transcripción anterior), y de los saxofones altos aunque en menor medida. Los fagotes trasladan la parte de la orquesta a los fagotes en la banda, pero a veces el sarrusofón acompaña a modo de refuerzo siempre que la sonoridad del conjunto sea algo mayor, cuando el matiz general es *piano*, el sarrusofón suele permanecer en silencio.



Como viene siendo habitual, las trompas y trompetas se transcriben a sí mismas en la banda, y no admiten otras traslaciones distintas.



Como viene siendo habitual, la parte de los violines primeros suele ser transcrita a los clarinetes y requintos, en esta ocasión la excepcionalidad de que la banda pueda disponer de un violín (o varios), hace que la gran mayoría de la temática escrita por Falla para los violines, vaya directamente para éstos en la banda con la duplicación de los clarinetes. Los violines segundos se apoyan en los clarinetes segundos y/o terceros y las violas a veces transcriben también en los clarinetes, pero en mayor medida en los saxofones altos.



Los chelos suelen tener mayor número de opciones para transcribir sus responsabilidades sonoras a la banda. Vega transcribe siempre las partes de la orquesta a la banda sin modificación, pero añade pinceladas de color con la duplicación de las funciones en ocasiones puntuales con los bombardinos, y con la adición del saxofón barítono. Con los contrabajos ocurre un hecho muy similar al de los chelos; siempre asumen la parte de la orquesta sin modificaciones, pero suman aportes tímbricos y de apoyo dinámico con la suma de otros instrumentos como las tubas, que en este trabajo de transcripción delimitan mucho más su función que en otros anteriores. El sarrusofón sirve de apoyo para fortalecer en determinados momentos las líneas de los contrabajos, lo mismo que hace Vega con el saxofón barítono.

4.2.3. Principales pautas de transcripción empleadas por Emilio Vega

Para realizar este estudio nos basaremos en el orden que Emilio Vega seguía en cualquiera de sus partituras transcritas.

Violín de la banda: caso excepcional el de este instrumento, pero con responsabilidades de interpretación en la transcripción sobre las partes de violines primeros, y en determinados momentos de segundos.

Flautas: les toca interpretar la misma parte que en la partitura original, igual que el flautín que asume su parte idéntica.

Oboes: lo mismo que las flautas, los oboes no sufren demasiadas alteraciones en la transcripción, aunque a veces Vega les escribe algún apoyo de las flautas. En otros momentos los oboes realizan pasajes de los clarinetes de la orquesta.

Corno inglés: este instrumento no suele verse afectado por los cambios en la transcripción, si bien asume alguna parte de trompa de escasa importancia melódica, o de los clarinetes originales.

Requinto: Vega lo utiliza habitualmente como apoyo en los registros agudos de los violines, actuando a veces con los clarinetes principales o primeros y otras en solitario consecuencia del registro sonoro. Los requintos también asumen partes de originales de clarinete de la orquesta.

Clarinetes: ordenados en principales, primeros, segundos y terceros, están destinados a suplir a la cuerda. Los principales actúan de forma similar a los primeros, para asumir las partes de violines primeros, a veces los primeros realizan partes de violines segundos. Los clarinetes segundos y terceros son los encargados de interpretar las partes de violines segundos en algunas ocasiones, las de violas. A veces tocan partes de clarinetes de la orquesta, aunque lo hagan en menor medida.

Clarinete bajo: suele transcribir partes de chelos y en algún momento a las violas, pero también socorre al fagot.

Saxofones altos: Vega les escribe partes de violas e incluso de violines segundos, pero también les corresponden partes de clarinetes de la orquesta y de las violas.

Saxofones tenores: los chelos suelen ser destinatarios importantes de la orquesta, aunque las violas también les asignen pasajes frecuentes. Hemos comprobado que en algunos momentos llevan escrito partes de clarinetes de la orquesta.

Saxofón barítono: el papel de estos saxofones está a caballo entre los chelos y algunos fragmentos de contrabajos.

Fagotes: suelen tocar la parte idéntica con apoyos de bombardinos, clarinete bajo e incluso de trombones de carácter poco significativo.

Sarrusofón: afinado en Mi b es de tipo contrabajo y lee en clave de Fa en 4ª, asume la responsabilidad de duplicar al fagot y a los contrabajos, pero también interpreta fragmentos de chelos.

Trompetas: Vega suele tener dos tipos de trompetas diferenciadas por el tono de afinación; para el *Sombrero de tres picos* utiliza trompetas en Si b y otra en Mi b agudo (suena una 4ª justa alta), y para *El Amor Brujo* cambia el tono de ellas unificándolo para todas en el tono de Do. De una forma u otra son portadoras directas de la música original en la banda, y asumen su parte de manera fiel. Vega les escribe algún pasaje de apoyo a los clarinetes de la orquesta.

Trombones: pasan directamente de la partitura original a la transcripción sin demasiados cambios.

Trompas: son instrumentos que trasladan la escritura musical de la obra original a la transcrita sin modificaciones reseñables.

Fliscornos: dada la versatilidad comentada en otros capítulos, los fliscornos se adaptan bien para acompañar tanto a las maderas como a los metales, e incluso a los instrumentos de cuerda. Vega los emplea en sustituir al clarinete de la orquesta, o a las violas preferentemente.

Bombardinos: son los encargados de asumir las partes de chelos y de los fagotes de la orquesta.

Bajos: en primera instancia había bajos afinados en Fa y en Do, pero posteriormente se unificaron las afinaciones al tono de Do. Su función está condicionada al cometido de los contrabajos que son a los que suelen duplicar de manera habitual. Con la ampliación de la plantilla y la inclusión de contrabajos, la labor de las tubas pasó a ser como apoyo a aquellos permaneciendo en silencio cuando la dinámica del fragmento era menor.

Violonchelos: les corresponde interpretar la misma parte que harían en la orquesta, pero la diferencia estaba en que solían ir acompañados de bombardinos, saxofones tenores, fagotes, saxofones barítonos e incluso de clarinete bajo.

Contrabajos: los mismo que los chelos, llevan escrita la misma parte que en la orquesta, la diferencia está en los acompañamientos instrumentales que suelen llevar, como el sarrusofón, las tubas y algunas veces los bombardinos para fragmentos más agudos.

Percusión: suelen llevar la misma parte en la obra original y en la transcripción.

4.3. Recepción de las transcripciones

El Sombrero de Tres Picos. Danza del Molinero (1926-1929)

Esta suite sufrió un proceso de transcripción alargado en el tiempo, de manera que la Danza de los Vecinos y la Danza del Molinero se transcribieron en primer lugar con la plantilla que tenía la banda en 1926. La Jota final se transcribió tres años después, concretamente en 1929 y con la definitiva plantilla modificada en 1927, de manera que en las primeras audiciones solo se programaba la Danza del Molinero con mayor frecuencia que ninguna otra danza de la suite. La primera audición pública de la Farruca (danza del molinero) fue en una de las numerosas salidas que la Banda de Alabarderos realizaba fuera del Palacio Real, se produce por primera vez la audición de la primera transcripción de Vega sobre la obra de Manuel de Falla. Se trata como decimos, de la Danza del Molinero de la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, fechada en marzo de 1926. En un viaje realizado a la ciudad de Córdoba en el que verificaron dos conciertos en la plaza de toros cordobesa, durante los días 1 y 2 de junio de 1926. El concierto del primer día contó además con el *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov, *La Romanza en Fa* de Beethoven, *Variaciones sobre un tema suizo* de Mohr, la *quinta sinfonía en Mi menor* de Dvorak, el *Capricho Andaluz* de Rucker, y la *Jota Aragonesa* de Sarasate⁵⁵².

Según nos consta ésta fue la primera audición de una transcripción de Falla interpretada por la Banda de Alabarderos, que, aunque no localizamos expresamente comentarios acerca de la aceptación que esta danza tuvo ante el público cordobés, sí conocemos en general la cálida aprobación que los aficionados le profesaron a la interpretación de la banda:

El programa, todo el programa, fue interpretado magistralmente y en el público, en los amantes de la buena música, quedó al terminar el concierto una impresión de belleza, de poesía, de encanto, que les hizo prometerse a sí mismos no faltar al concierto de esta tarde. Y así de la visita a Córdoba de la banda de Alabarderos quedará un grato recuerdo y demostrará a la vez que

⁵⁵² (Opus Cit). SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. Pág. 276-278.

nuestro pueblo cada día que pasa gusta más de la música, de la música selecta, que es caricia para el oído y poesía para el alma⁵⁵³.

Refiriéndose al concierto, otro artículo de prensa hace referencia a la Danza del Molinero, pero sin entrar en detalles de la interpretación. «Y por último en la tercera parte, *Capricho Andaluz* de Martínez Rucker; *A mi tierra* número I de la suite Aires Murcianos de Pérez Casas; *El Sombrero de Tres Picos*, danza del molinero de Falla, y *Jota Aragonesa* de Sarasate⁵⁵⁴».

Muy pocos días después, en Madrid tuvo lugar el primer concierto retransmitido a través de las ondas radiofónicas en el que participó la banda de alabarderos, y se desarrolló el día 12 de junio en la sede de Unión Radio en Madrid, cuyo acto estuvo organizado por la Unión de Radioyentes. En este concierto, según Santodomingo⁵⁵⁵, se incluye la Danza del Molinero que había sido interpretada en Córdoba varios días antes, resultado ser la segunda de las audiciones públicas de esta danza. «A las 22,5. Emisión extraordinaria de la Unión de Radioyentes. Concierto por la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos dirigidos por su músico mayor, Emilio Vega. Intermedios Pepe Medina⁵⁵⁶». En este concierto celebrado en las instalaciones de la emisora la Banda de Alabarderos interpretó, además el pasodoble *El niño de Jerez* de Cleto Zavala, *La Gran Pascua Rusa* de Rimsky-Korsakov, el tercer movimiento del *Cuarteto para cuerdas número 2* de Borodin, *La marcha catalana número 1* de Lamote de Grignon y la *Serenata* de Sarasate entre otras obras⁵⁵⁷.

⁵⁵³(Sin firma). «La banda de Alabarderos». *El Defensor de Córdoba*, 2-VI-1926. Pág. 1. Publicado en SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del estado*. Pág. 277.

⁵⁵⁴ «En la plaza de toros. Primer concierto de la Banda de Alabarderos», *La Voz*. Córdoba, 2-VI-1926. Pág. 2.

12. (Opus Cit). Publicado en SANTODOMINGO MOLINA. Antonio. Pág. 278.

⁵⁵⁵ Ibidem. SANTODOMINGO. Pág. 281.

⁵⁵⁶ «El Sonido de las ondas. UNIÓN RADIO MADRID. Programa de mañana». *El Siglo Futuro*. Madrid. Viernes 11 de junio de 1926. Pág. 4.

⁵⁵⁷ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 281.

Radiotelefonía

PROGRAMA PARA HOY Unión Radio

De diez de la noche a una de la madrugada.

10. — Campanadas de Gobernación. Señales horarias.

10,5.—Emisión extraordinaria de la Unión de Radioyentes. Concierto por la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, dirigida por su músico mayor, don Emilio Vega, con el siguiente programa:

Primera parte.—«El Niño de Jerez» (pasodoble), Zavala; «La gran Pascua rusa» (obertura sobre el tema de la iglesia rusa), Rimsky-Korsakow; «Nocturno», Borodin; «Danza de las brujas» (scherzo fantástico), Bazzini.

Segunda parte. — «Marcha catalana», Lamote de Grignon; «Variaciones sobre un tema suizo», Mohr; «Ocaso de los dioses» (marcha fúnebre), Wagner; «El sombrero de tres picos» (danza del molinero), M. Falla; «Jota aragonesa», Sarasate.

Intermedios por Pepe Medina.

12,30.—Noticias de última hora.

12,30.—Música de baile. Transmisión del «jazz-band» The Kendall Six y orquesta de tangos Ibáñez, del Palacio de Hielo.

1.—Cierre de la estación.

Ilustración -614. Nota de prensa con la programación de Unión Radio Madrid⁵⁵⁸

No hemos encontrado ninguna referencia expresa sobre la recepción radiada de la danza de Falla en versión transcrita de la Banda de Alabarderos⁵⁵⁹, tan solo la que elogia la actuación de la Banda de Alabarderos en general dentro del ciclo de conciertos:

Entre las emisiones extraordinarias organizadas por la Unión de Radioyentes durante este mes, ha merecido los más justos elogios el programa en que tomó parte la magnífica banda del Real Cuerpo de Alabarderos. El programa fue verdaderamente admirable, tanto por su ejecución como por la selección musical del mismo. La dirección a cargo del competentísimo maestro, músico mayor, D. Emilio Vega fue insuperable⁵⁶⁰.

Debido a la peculiaridad de esta transcripción que fue realizada en periodos de tiempo distinto, aún no se había programado la danza final de la suite, por razones evidentes, y fue en un concierto en el que participó la Banda Republicana a beneficio del Asilo Naval Español, organizado por la Asociación de Oficiales de Marina en el Monumental Cinema madrileño, el día 9 de octubre de 1932. En este concierto se escucharon la Danza del Molinero (farruca) y la Danza Final (jota) de la suite⁵⁶¹. Antes vimos que la música de Falla sonó a través de las ondas de radio en 1926 pero esa no fue la única, el 20 de octubre de 1932 y como consecuencia de un concierto organizado por la U.G.T en el Teatro Fuencarral de Madrid en el que para esta ocasión Emilio Vega

⁵⁵⁸ «RADIOTELEFONÍA. Programa para hoy. Unión Radio». *La Correspondencia Militar*. Madrid, 12 de junio de 1926. Pág. 4.

incluyó de nuevo la *Danza del Molinero* y la *Danza Final* (jota) de la suite de *El Sombrero de Tres Picos*⁵⁶².

De nuevo Vega programa pocos días después las dos danzas de la mencionada suite, en un concierto programado en el Monumental Cinema para el día 7 de diciembre de 1932, organizado por la Federación de Oficiales de Marina Civil a las diez y cuarenta y cinco de la noche. En este acto la banda alabardera interpreta las dos danzas de la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, *La Gran Pascua Rusa* de Rimsky-Korsakow, *La Revoltosa* de Ruperto Chapí y *Una Noche en Calatayud* de Pablo Luna⁵⁶³.

La Banda de Alabarderos acudirá en dos ocasiones como banda invitada al certamen de bandas de Valencia, la primera de ellas tuvo lugar en 1924 para participar en el XXXII Concurso Regional de Bandas de Música Civiles, celebrado durante los primeros días de agosto⁵⁶⁴. En una de las múltiples salidas que la Banda de Alabarderos realizaba fuera del Palacio Real, es donde se produce por primera vez la audición de la primera transcripción realizada por Vega sobre la obra de Manuel de Falla. Se trata de la *Danza del Molinero* (Farruca) de la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, fechada en marzo de 1926.

⁵⁵⁹ Debemos hacer constar que todos nuestros intentos por localizar esta y algunas otras grabaciones de Unión Radio sobre la Banda de Alabarderos, han resultado infructuosas (según nos justifican en la emisora), debido a las circunstancias inherentes que la contienda civil ocasionó en los medios de comunicación, en la que se destruyeron numerosos archivos sonoros. Por otra parte, la conciencia de los responsables de aquella época en la que no solían guardar copias de las emisiones radiofónicas, unido también al alto precio de los dispositivos de grabación, contribuyó a la inexistencia de las mencionadas grabaciones.

⁵⁶⁰ «La banda de Alabarderos», *Ondas*. Madrid, 27-VI-1926. Pág. 9. Citado en SANTODOMINGO. (Opus Cit). Pág. 282.

⁵⁶¹ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 458.

⁵⁶² *Ibidem*. SANTODOMINGO. Pág. 459.

⁵⁶³ *Ídem*. SANTODOMINGO. Pág. 460.

⁵⁶⁴ «Triunfo de la Banda de Alabarderos en Valencia». VALENCIA 2. En el expreso llegó la banda de música del Real Cuerpo de Alabarderos, siendo esperada en la estación por Ayuntamiento, Comisiones culturales, y la Banda Municipal. En la Plaza de Toros se verificó la primera parte del certamen, en que toman parte 10 bandas de diferentes pueblos de la provincia. El desfile de la de Alabarderos fue acogida con grandes aplausos. Al final interpretó de manera magistral la Gran Pascua Rusa, y el Allegretto de la Octava sinfonía de Beethoven. El público le hizo objeto de tan continuada ovación, que tuvo que interpretar otras tres obras más. (Sin firma). «Las provincias». *La Época*. Valencia, sábado 2 de agosto de 1924. Pág. 4.

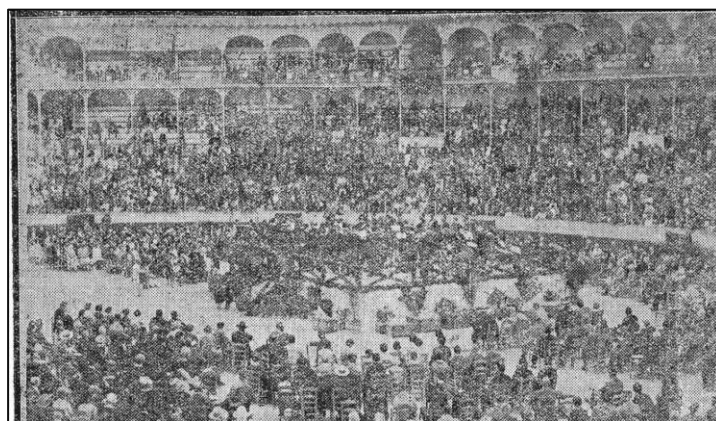


Ilustración 615. Fotografía de portada de la Banda de Alabarderos⁵⁶⁵

La Banda de Alabarderos fue contratada para realizar dos conciertos en la plaza de toros de Córdoba durante los días 1 y 2 de junio de 1926. En el primero de ellos fue donde se interpretó por primera vez la *Danza del Molinero* de la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos* de Falla, en versión transcrita de Emilio Vega⁵⁶⁶. En estos dos conciertos la banda interpretó otras composiciones como el *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov, *La Romanza en Fa* de Beethoven, *Variaciones sobre un tema suizo* de Mohr, la *Quinta Sinfonía en Mi menor* de Dvorak, el *Capricho Andaluz* de Rucker, y la *Jota Aragonesa* de Sarasate⁵⁶⁷.

***Noches en los Jardines de España*⁵⁶⁸ (1928)**

Tras la ampliación de la plantilla de la banda alabardera, que le afectó en 1927 con el aumento de profesores e instrumentos hasta un total de sesenta componentes, condicionó las transcripciones de Emilio Vega hasta el punto de que sufrieron una adecuación obligatoria a las nuevas posibilidades instrumentales, que había alcanzado la agrupación. La plantilla había sufrido un cambio sustancial que condicionará el resto del

⁵⁶⁵ Foto de portada del concierto de la Banda de Alabarderos en la plaza de toros de Córdoba. *La Voz*. Córdoba. 3 de junio de 1926.

⁵⁶⁶ En el programa específico del concierto no encontramos expresamente la indicación sobre la autoría de la transcripción, si bien todo nos hace suponer que se trata de la que Emilio Vega realizó para la plantilla de la Banda de Alabarderos, fechada en marzo de 1926.

⁵⁶⁷ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 276-278.

⁵⁶⁸ Hemos comentado en el capítulo de las transcripciones que, en el archivo de la actual Unidad de Música de la Guardia Real, no disponen de la partitura manuscrita de Emilio Vega, ni tan siquiera de una copia de la misma, argumentándonos que tan solo existen las particellas individuales de cada instrumento, quedando aún hoy día a la espera de poder acceder a la consulta de alguna de ellas, sin que se haya producido autorización expresa para su consulta. Tan solo disponemos de las informaciones del estreno y de algunas interpretaciones de la obra de Manuel de Falla, en versión de la Banda de Alabarderos.

trabajo transcriptorio de Emilio Vega, dándose la paradoja de tener algunos movimientos o números de una misma obra con la plantilla anterior, y otros con la actual. Tal es el caso de *El Sombrero de Tres Picos*, cuyos dos primeros números se encuentran escritos para una plantilla, y el tercero de ellos para la nueva organización instrumental.

Las *Noches en los Jardines de España*, están instrumentadas conforme a la ampliación de la plantilla y fueron interpretadas por el pianista Daniel Montorio Fajó, que a la sazón era profesor instrumentista de viento en la misma banda, en un concierto realizado por la Banda de Alabarderos en el teatro de la Comedia de Madrid, el día 23 de junio de 1928. Dirigida por Emilio Vega y con Daniel Montorio al piano. Esta fue una de las primeras ocasiones en las que la banda se presentaba al público con la nueva organización instrumental, y «para esta ocasión, interpreta unas adaptaciones hechas expresamente por Emilio Vega Manzano⁵⁶⁹». Entre otras transcripciones se encuentran el *Adagio del Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor* de Dvorak, siendo el solista el profesor también de la banda, Juan Gibert Parra, o la suite *Iberia* de Albéniz⁵⁷⁰.



Ilustración 616. Banda de Alabarderos con la nueva plantilla⁵⁷¹

Respecto a calidad interpretativa de la banda en el concierto, la prensa habla en términos genéricos de las obras incluidas en la programación, pero no se detiene pormenorizadamente sobre ninguna de ellas, así tenemos informaciones de prensa en los términos siguientes:

⁵⁶⁹ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 285.

⁵⁷⁰ Ídem. SANTODOMINGO. Pág. 285.

⁵⁷¹ Fotografía publicada en *Mundo Gráfico*. Madrid, miércoles 24 de octubre de 1928. Pág. 18.

La Banda del Cuerpo de Alabarderos, instrumento el más perfecto entre todos los de su especie, ha incorporado a su conjunto algunos instrumentos de cuerda, violoncellos y contrabajos por el momento, para con ello alcanzar, sin duda, algunos de los matices de las orquestas sinfónicas, imposibles de conseguir por las bandas, ya que les falta uno de los grupos más ricos, modulables y expresivos de cuantos la música dispone; la cuerda, de los violones a los contrabajos.

Su director, el maestro Vega, concienzudo y competente músico, ha hecho unas versiones para banda muy acertadas y sagaces: “*Adagio del concierto de violoncello*”, de Dvorack; la “*Iberia*”, de Albéniz; las “*Noches en los jardines de España*”, de Falla, y la obertura de “*Tannhauser*”. La cuidada ejecución de estas obras por la Banda de Alabarderos fue ofrecida el sábado en el teatro de la Comedia a un grupo de críticos y aficionados, quienes otorgaron al Sr. Vega, a sus músicos y a los excelentes solistas señores Gibert (violoncelo) y Montorio (piano) sus mejores plácemes y aplausos⁵⁷².

Parece que la modificación de la plantilla originó un cambio sustancial en la ya reconocida sonoridad de la banda, que mejoró los parámetros expresivos de manera perceptible, y que hizo que los medios de comunicación apreciaran este y otros detalles que fueron ensalzados en los diferentes comunicados de prensa.

Al año siguiente —1928—, la Banda de Alabarderos acudió por segunda vez como banda invitada el Certamen de Bandas de Música de Valencia, para realizar tres conciertos los días 2, 3 y 4 de agosto. Para el primer día la Banda de Alabarderos interpretó *Pinos de Roma* de O. Respighi, y la obertura de *Tannhauser* de Wagner.

En diferentes trenes han llegado las bandas de música que toman parte en el certamen comenzado esta tarde. También ha llegado la Banda de Alabarderos e infinidad de entusiastas. [...] ⁵⁷³.

Ha llegado la Banda de Alabarderos, que viene con motivo del certamen musical, en el que participará fuera de concurso. Mañana por la noche dará un concierto en la plaza de toros. [...] ⁵⁷⁴.

⁵⁷² «Concierto por la Banda del Cuerpo de Alabarderos en el Teatro de la Comedia». *La Voz*. Madrid, 25-VI-1928. Pág. 4. Citado en SANTODOMINGO. (Opus Cit). Pág. 286.

⁵⁷³ «Concurso de bandas». *La Libertad*. Valencia, viernes 3 de agosto de 1928. Pág. 2.

Con mayor animación que el primer día continuó el certamen musical. Las bandas desfilaron en igual forma que ayer, repitiéndose las ovaciones a la municipal y de Alabarderos. [...] La Banda Municipal de Valencia y de Alabarderos actuaron fuera de concurso y se les aplaudió de una manera extraordinaria. [...] El jurado estaba formado por los señores Pérez Casas, Navarro y Palau⁵⁷⁵.

[...] Las bandas entraron en la plaza interpretando alegres pasodobles. En último lugar lo hicieron la municipal y la de Alabarderos, siendo estas dos objeto de una gran ovación, especialmente la última. No hay que olvidar que su director, Sr. Vega, fue durante bastante tiempo director de la Banda Municipal. [...] ⁵⁷⁶.

La prensa en general se limitaba a ofrecer la información global del acontecimiento musical, pero sin entrar en cuestiones relacionadas con la interpretación particular de alguna de las obras de las bandas que asistían como invitadas, pero, no obstante, encontramos que aun así,

[...] No es posible detallar pero séanos permitido dedicar especial mención a las dos bandas que tenían lugar a parte de la fiesta; la de Alabarderos y la Municipal de Valencia. ¡Qué sorpresa al desfilar la magnífica, la admirable banda de Alabarderos! Ello era un organismo nuevo, original, que se separa de lo conocido y en donde toda la ciencia y el gusto del maestro Emilio Vega se han puesto en juego para dar novísimos horizontes a estos organismos musicales. No dudamos de que para el porvenir, la presencia de la banda de Alabarderos habrá sido de gran enseñanza para las bandas que al certamen acuden... Y después al concluir las wagnerianas grandezas (los profesores Alabarderos dieron una soberbia lección de matices, que Vega supo llevar con magistral energía), la ovación fue

⁵⁷⁴ «Concurso de bandas en Valencia». *El Liberal*. Valencia, sábado 4 de agosto de 1928. Pág. 4.

⁵⁷⁵ BADÍA. «El concurso de bandas». *El Imparcial*. Madrid, sábado 4 de agosto de 1918. Pág. 17.

⁵⁷⁶ «Certamen musical». Información de provincias. *El Imparcial*. Madrid, viernes 3 de agosto de 1928. Pág. 16.

imponente, grandísima, como merecía aquella ejecución de primer orden, aquel maestro de verdad y aquellos profesores meritísimos...⁵⁷⁷

Indirectamente observamos el marcado carácter didáctico que se desprende de esta última información, al tomar a la banda de Alabarderos como ejemplo a imitar por el resto de formaciones musicales.

El segundo de los conciertos transcurre en similares circunstancias, aunque algo mejores que el primero, pero es en el tercero de ellos es donde se produce la interpretación de las *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla, en versión transcrita de Emilio Vega. El programa estaba dividido en tres partes, y en la primera de ellas estaba incluida la obra de Falla en segundo lugar, pues el concierto lo abría una selección de la ópera de *El Caballero de la Rosa* de R. Strauss⁵⁷⁸. El caso es que, específicamente sobre las impresiones sinfónicas de Falla, no encontramos nada en la prensa como para valorar la repercusión social que esta transcripción tuvo en el público asistente al concierto, pero sí tenemos comentarios sobre la audición de la banda en el auditorio de la plaza de toros de Valencia:

Pero es de lamentar que las circunstancias económicas dominen sobre las artísticas, y no se puede escuchar la flexible, matizadísima, sutil y variada banda que dirige Vega, en sus verdaderas condiciones.

Porque ello es tan sutil, la riqueza de matices medios, la variedad de combinaciones instrumentales, son tantas, que se necesita un local acústico para percibir tanto detalle de sonoridad⁵⁷⁹.

La prensa manifiesta sus quejas porque el auditorio elegido para los conciertos no era el más adecuado, unido a lo delicado de la sonoridad de la Banda de Alabarderos.

Todo perdido en el circo inmenso, sin techo, sin tornavoz, rodeada la banda de miles y miles de gentes cuyo rumor no es posible apaciguar, amén de los insoportables chirridos de tranvías y bocinas de autos...

⁵⁷⁷ «El certamen musical». *Las Provincias*. Valencia. 3-VIII-1928, Pág. 1. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 290.

⁵⁷⁸ *Boletín Musical*. Valencia. Julio de 1928. Pág. 32-33.

⁵⁷⁹ «En la plaza de toros. Concierto por la Banda de Alabarderos», *La Provincias*. Valencia. 5-VIII-1928, Pág. 2. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 291-292.

Pedir atención y paciencia a un gentío tan inmenso y tan heterogéneo era cosa grande. Pues consiguióse todo: tal es el prestigio de Vega y sus profesores.

Escuchadas pues, sin condiciones acústicas, no es posible que el gentío se percatase de las admirables, ¡muy admirables! cualidades del armónico conjunto y finuras de ejecución realizadas ayer. Y sin embargo los aplausos y las ovaciones sucedieron sin cesar. El programa se verificó en todas sus partes, siendo aplaudidísimo.

Cierto es que la instrumentación de Vega es muy peculiar, y con ella se obtienen efectos del mayor interés. Strauss, Falla, Glazunow, Albéniz, todos en fin, sonaron como era natural dentro de las condiciones de ese organismo que se llama Banda de Guardias Alabarderos⁵⁸⁰.

Parece que la tan reconocida sonoridad de la banda junto con las peculiaridades de la instrumentación de Emilio Vega, le conferían un carácter único a las interpretaciones de la banda alabardera, de manera que si el auditorio no gozaba de las condiciones acústicas mínimas donde poder apreciar con detenimiento las cualidades de la formación musical, éstas podrían pasar inadvertidas para el público congregado en el espectáculo, o como dice el artículo anterior, «no es posible que el gentío se percatase de las admirables, ¡muy admirables! cualidades del armónico conjunto y finuras de ejecución realizadas ayer». Otro artículo de prensa se refiere a la interpretación de la banda alabardera y a la elección del repertorio diciendo que,

Pero, la verdad sea dicha, el resultado artístico del festejo dejó no poco que desear, pues aunque el programa era de calidad y la Banda de Alabarderos de positivo mérito, la índole de las obras a ejecutar no parecía el más adecuado a tan anchuroso marco. Esto debió preverse, como también que la entidad musical en cuestión es a las bandas con todos los elementos expresivos para producir el efecto apetecido, lo que la orquesta para música de cámara respecto de las grandes orquestas. Aquel apianar y la sutileza de matices no llegaba al público, y así las 18.000 personas que el sábado había en la plaza, oyeron, que no escucharon, con repetidas soluciones de continuidad a Glazunow, Strauss, Falla, Beethoven, Mendelsshon, Palau y Chavarri⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ Ídem. SANTODOMINGO. Pág. 291-292.

⁵⁸¹ «En la plaza de toros. El concierto de la Banda de Alabarderos», *El Pueblo*. Valencia. 7-VIII-1928, Pág. 2. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 292.

La delicadeza de las impresiones sinfónicas de Falla, quizá no fuese la obra idónea para escucharse en un auditorio al aire libre y en esas particulares circunstancias. Ese puede haber sido el motivo por el que tan hermosa composición no mereciera comentarios a parte, ni de la transcripción del maestro Vega, ni tampoco sobre la interpretación del pianista solista, que seguros estamos debió ser soberbia.

En resumen, conocemos que esta fue la segunda ocasión en la que se interpretaron públicamente las *Noches en los Jardines de España* de Falla, con la espectacularidad de incluir a un piano como instrumento solista en un escenario que suponemos poco acostumbrado a este tipo de montajes, y que debió resultar llamativo para los casi 20000 espectadores que se dieron cita en la plaza de toros de Valencia⁵⁸².

La tercera ocasión en que la Emilio Vega incluyó en un programa de concierto, las *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla, tuvo lugar en un acto realizado en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid, programado para el día 22 de octubre de 1928 dentro de un ciclo de tres conciertos que comienzan el día anterior. La programación para este concierto es muy similar a la utilizada en el teatro de la Comedia de Madrid que sirvió como estreno de esta espectacular composición, incluyendo entre otras obras, el *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor* de Dvorak.

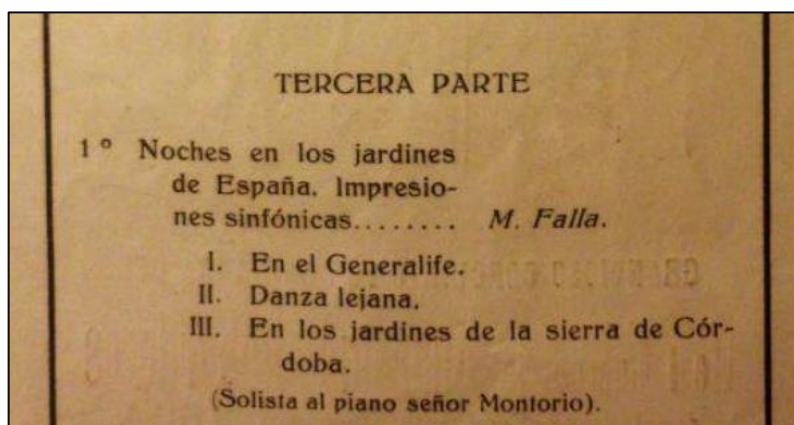


Ilustración 617. Parte del programa del concierto en Valladolid⁵⁸³

En este programa observamos que sí aparece por primera vez el nombre del solista para las *Noches en los Jardines de España*, tratándose como en los conciertos

⁵⁸² «El concierto musical». *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1928. Pág. 4. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 291.

⁵⁸³ Programa del concierto que la Banda de Alabarderos dio en Valladolid el día 22 de octubre de 1928. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 296.

anteriores de Daniel Montorio. La prensa solo lanza la información general de la actividad, sin entrar en consideraciones internas sobre interpretación o cualquier otro aspecto relevante, fuera de los ámbitos puramente informativos.

A las diez de la noche terminó en el teatro Calderón de la Barca el concierto clásico dado por la banda del Real Cuerpo de Alabarderos. Resultó brillantísimo. La sala estaba repleta de selecto público que ovacionó entusiásticamente a los profesores de la banda⁵⁸⁴.

Hubo una cuarta puesta en escena de las «noches» por la banda alabardera, y tuvo lugar en presencia de la reina Victoria Eugenia y la reina madre María Cristina pocas horas antes de su repentino fallecimiento. Fue en un acto benéfico para recaudar fondos para la Cruz Roja, celebrado en el teatro de la Zarzuela de Madrid el día 5 de febrero de 1929, con un programa compuesto por *Triana* de la suite *Iberia* de Albéniz, las *Noches en los Jardines de España* de Falla, y la obertura *Tannhäuser* de Wagner⁵⁸⁵.

La compañía titular de la Zarzuela representó el acto segundo de «*La Meiga*» y la banda del Cuerpo de Alabarderos, recientemente ampliada con adquisición de cuerda y aumento de plantilla, ofreció bellas versiones de «*Triana*», de Albéniz; «*Jardines de España*», de Falla, y la obertura de «*Tannhäuser*»⁵⁸⁶.

Curiosa coincidencia de una excepcional espectadora que presenció por última vez la composición del maestro Falla, en versión de uno de los más reputados directores de la historia.

Por la necesidad de tener que disponer siempre de un piano para la interpretación de las impresiones sinfónicas, y por lo conveniente de realizar el concierto en un auditorio adecuado, limitó y condicionó sobremanera las programaciones de esta sensacional obra, pero no obstante fue una obra muy programada dentro de las actividades de la banda.

En 1932 la Banda de Alabarderos programó un ciclo de cuatro conciertos populares en el teatro Español a celebrar los días 20 y 24 de marzo, y 3 y 10 de abril, en

⁵⁸⁴ «La Banda de Alabarderos en Valladolid». *ABC*. 23-IX-1928. Pág. 43. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 296.

⁵⁸⁵ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 296.

⁵⁸⁶ «Festival de la Cruz Roja en la Zarzuela», *El Heraldo de Madrid*. 6-II-1929. Pág. 6. Citado en SANTODOMINGO. Pág. 297.

el que se volvieron a escuchar las *Noches en los Jardines de España* de Falla. No conocemos con seguridad el día exacto por sabemos que, exceptuando el primero de ellos fue programada en alguno de los otros tres conciertos⁵⁸⁷.

Muy pocos días después y tras la comida celebrada en honor del cuerpo diplomático extranjero celebrado en el Palacio de El Pardo, la Banda Republicana ofreció un concierto en el Círculo de Bellas Artes en el que se incluía de nuevo las *Noches en los Jardines de España*⁵⁸⁸. Esta no sería la última interpretación de estas impresiones sinfónicas, sino que poco tiempo después aparece esta información de prensa sobre la programación en un concierto:

En la Casa del Pueblo la Asociación Artístico-Socialista, que viene desarrollando una plausible labor de divulgación artístico-cultural, ofreció en la mañana de ayer a los afiliados a la Casa del Pueblo, un recital de arte en el salón teatro de la misma, que ejecutó la notable Banda Republicana, bajo la expertísima batuta del director don Emilio Vega. [...] A seguido, el numeroso auditorio entre el que se advertía la presencia de muchas señoras, se deleitó escuchando el prelude de la ópera «Lohengrin», de Wagner; «El carnaval de los dioses», de Saint-Saens; «La rapsodia húngara, núm. 2», de Listz; «Noches en los Jardines de España», de M. Falla, y «Jota aragonesa», de Sarasate [...] ⁵⁸⁹.

Muchas son las ocasiones que Emilio Vega aprovechó para incluir su transcripción, y así hemos podido visualizarlas, lástima que no hayamos encontrado la partitura para poder estudiarla en profundidad, y establecer un criterio mucho más profundo sobre los procesos de traslación que realizó el maestro Emilio Vega.

El Amor Brujo (1933)

No nos ha sido posible localizar ninguna referencia que nos pueda aportar información fiable, sobre las diferentes interpretaciones que la Banda de Alabarderos realizó de la transcripción parcial de Emilio Vega sobre *El Amor Brujo*. La única que hemos encontrado sobre la programación de la Banda de Alabarderos en 1931, en la

⁵⁸⁷ (Opus Cit). SANTODOMINGO. Pág. 452.

⁵⁸⁸ *Ibidem*. SANTODOMINGO. Pág. 452.

⁵⁸⁹ «Concierto de la Banda Republicana en la Casa del Pueblo». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, lunes 23 de enero de 1933. Pág. 5.

tesis de Santodomingo está equivocada, pues en esa fecha aún no estaba finalizada la transcripción de Vega que fue en noviembre de 1933, y ni tan siquiera transcribió la *Danza ritual del fuego* que es la que figura en el programa. Emilio Vega comienza a transcribir la suite de *El Amor Brujo* a partir de la *Escena*. La transcripción aludida corresponde a la Banda de Ingenieros dirigida por Pascual Marquina⁵⁹⁰.

5. VALORACIONES SOBRE LAS TRANSCRIPCIONES DE LA OBRA DE FALLA

Tabla 22. Tabla comparativa sobre aplicaciones instrumentales en la transcripción

	Ricardo Villa	Joan Lamote	Emilio Vega
- Flautas	Transcribe directamente de la orquesta.	Transcribe directamente. Realiza partes del piano y violines.	Transcribe directamente de la orquesta.
- Oboes	Transcribe directamente de la orquesta. A veces apoya a las flautas.	Transcribe directamente de la orquesta. En ocasiones ayuda a los fagotes.	Transcriben directamente. Apoyan a las flautas y sustituyen a veces a los clarinetes de la orquesta.
- Corno inglés	Transcribe directamente de la orquesta.	Transcribe directamente de la orquesta.	Transcribe directamente de la orquesta. A veces asume partes de trompa.
- Fagotes	No los considera igual. Asumen la función de chelos de la orquesta, excepto en «solos».	Suelen transcribir directamente de la orquesta. Apoyan a los oboes.	Transcriben directamente de la orquesta.
- Sarrusofón	No consta en la plantilla.	Apoya y duplica a fagotes y contrabajos.	Duplica a fagotes, contrabajos e incluso a chelos.
- Requintos	Destinado a interpretar partes agudas de violines.	Asume partes agudas de violines y apoya a veces a las flautas.	Toca partes agudas de violines y del clarinete de la orquesta.
- Clarinetes	Transcriben partes de los violines, violas. No los considera apropiados para sumir partes de clarinete de la orquesta.	Transcriben partes de los violines, violas y algunas partes de clarinetes de la orquesta.	Transcriben partes de los violines, violas y algunas partes de clarinetes de la orquesta.
- Clarinete alto	Asumen partes de chelos, violas y a veces de violines.	Suele sustituir a los chelos y a las violas.	No consta en la plantilla.

⁵⁹⁰ «La fiesta del trabajo». *El Imparcial*. 29-IV-1931. Pág. 3.

- Clarinete bajo	Suplen o doblan a los chelos, violas y a veces a los contrabajos.	Asumen partes de violas y de chelos.	Asumen partes de violas y de chelos. Suele apoyar al fagot.
- Saxofones sopranos	Los prefiere como sustitutos del clarinete de la orquesta, y apoyan a oboes, trompetas, trompas e incluso violines.	Sustituye a los clarinetes de la orquesta, a los violines en incluso al piano, apoya al oboe.	No consta en la plantilla.
- Saxofones altos	Son transcritores de violines II, violas e incluso de chelos.	Transcriben partes de violas, clarinetes de la orquesta y del piano.	Asumen partes de clarinetes de la orquesta, de violines y violas.
- Saxofones tenores	Transcriben partes de violines II, violas y doblan a trompas y fagotes.	Suplen a chelos y violas.	Transcriben partes de violas y chelos, pero también esporádicamente del clarinete de la orquesta.
- Saxofón barítono	Transcriben partes de violas, chelos y de contrabajos.	Transcriben partes de chelos y de contrabajos.	Transcriben partes de chelos y de contrabajos.
- Saxofón bajo	Función similar a los saxos barítonos.	Suele duplicar a los contrabajos.	No consta en la plantilla.
- Trompas	Función similar a la orquesta.	Función similar a la orquesta.	Función similar a la orquesta.
- Trompetas	Función similar a la orquesta.	Función similar a la orquesta.	Función similar a la orquesta.
- Bugle soprano - Fliscorno Mi b	Actúa como comodín. Duplica a oboes, trompetas, violines y a clarinetes.	Apoya o clarinetes, violas, trompas, piano.	No consta en la plantilla.
- Bugle contralto - Fliscorno Si b	Apoyan a maderas y metales, suplen a clarinetes y violines, y doblan a oboes, trompas, trompetas.	Suple líneas de violines, y apoya a trompas, violas, chelos y asume partes de piano.	Sustituye frecuentemente al clarinete de la orquesta, y a las violas.
- Bugle tenor - Onoven	Apoyan a las trompas y a los fagotes. En general ayudan a maderas, metales y cuerda.	Asumen o duplican partes de trompas, chelos, violas y piano.	No consta en la plantilla.
- Bugle barítono - Barítono	Transcriben partes de violas, y duplican a chelos, trompas y fagotes.	Suplen a violas, chelos, fagotes, piano y doblan a las trompas.	No consta en la plantilla.
- Bugle bajo - Bombardino	Transcriben las partes de fagotes, y algunas de chelos, pero también de violas y contrabajos en registro agudo.	Transcriben violas, chelos y partes de piano.	Asumen las partes de chelos de la orquesta, y asumen o duplican algunas de fagotes.
- Bugle contrabajo Mi b - Bajo en Mi b	Suelen duplicar en ocasiones a los contrabajos.	Duplican a chelos y contrabajos.	Duplica a chelos y contrabajos.
- Bugle contrabajo Si b	Su función es muy similar a la comentada para el bajo en Mi b	Suelen duplicar a los contrabajos.	Su función está destinada a duplicar a los contrabajos.

- Bajo en Si b			
- Violonchelos	Asumen la misma parte de la orquesta. A veces transcribe los efectos de la cuerda y realiza partes de violines.	No constan en la plantilla.	Asumen la misma parte de la orquesta.
- Contrabajos	Asumen la misma parte de la orquesta.	Asumen la misma parte de la orquesta.	Asumen la misma parte de la orquesta.
- Contrafagot y clarinete pedal	Están destinados a duplicar partes de contrabajos.	No consta en la plantilla.	No consta en la plantilla.

6. CONCLUSIONES

Ricardo Villa González: conclusiones

El maestro Ricardo Villa optó por «acomodar» la génesis musical original al material bandístico disponible, dando como resultado este aumento general de proporción sonora, que evitaba dejar en silencio a determinados instrumentos.

Villa solía utilizar indicaciones que condicionan el número de ejecutantes que deben actuar por atriles, y que variaba durante el transcurso de la transcripción, aumentando o disminuyendo los clarinetes en función de las necesidades técnicas. Lo hacía dependiendo de las partes implicadas en cada proceso, para compensar el resultado sonoro. Esta utilización no se ha observado en el caso de Lamote o Vega, que, incluso disponiendo de menor cuantía de recursos musicales, (como es el caso de este último), ha reusado utilizar este recurso.

Villa no siempre mantiene los mismos criterios de transcripción. En similares situaciones la resolución no es idéntica, aportando diferente material tímbrico en función de desconocidos razonamientos personales. No encontramos una norma continua y relevante en la que basarnos para concretar una línea de actuación permanente, fijando pautas a las que atenernos. La ausencia de pistas, en muchos casos, nos impide establecer un criterio fundamentado en la experiencia, pues la experiencia misma es la «culpable» de la diversidad recurrente del maestro, motivado por la disponibilidad del numeroso material instrumental del que disponía. A nivel general, parece que Villa seguía las pautas marcadas en los tratados de instrumentación de la época, sin embargo, se aprecia cierta libertad para elegir a qué instrumentos de viento asignar una parte de la partitura orquestal; probablemente, contar con una plantilla tan nutrida le permitió jugar con diferentes combinaciones.

Los característicos solos son los únicos que se libran de ser modificados, por la singularidad del momento y lo peculiar del timbre, que obligan a mantener los mismos instrumentos.

Las flautas y flautín junto con el oboe y corno inglés, son los instrumentos que habitualmente mantienen su función, aunque se le añade a veces uno o dos requintos a modo de refuerzo. Sin embargo, los clarinetes de la orquesta casi nunca se trasladan a los clarinetes de la banda, sino que lo hacen a los saxofones sopranos, en los fliscornos, en el corno inglés, en el saxo barítono (para el registro grave del clarinete), bombardino, e incluso fliscorno en Mi b.

Lo mismo sucede con el fagot original, cuya parte suele asignarse a los bombardinos, barítonos y en todo caso en los chelos, y esto es porque los fagotes de la banda los destina casi exclusivamente a duplicar a los violonchelos de la orquesta.

Las trompas originales son, junto a las trompetas, de los pocos instrumentos de metal que repiten actividad en el original y en la transcripción, a veces incluso se les apoya con duplicaciones en onóvenes y barítonos para las primeras, y en saxofones sopranos y oboes para las segundas, pero siempre (o casi siempre) mantienen su parte.

Toda la sección de cuerda de la orquesta permanece conforme a los cánones mantenidos en los tratados, sobre todo para la cuerda aguda pero también para la cuerda media, mientras que la cuerda grave es asignada de manera más libre, a diferentes instrumentos, según el momento.

Se observa en Villa, que toma algunas «licencias» al incluir partes ausentes en la partitura original, buscando acomodo pragmático en la utilización de determinados instrumentos. Si no existiera esta necesidad de ubicación instrumental, probablemente no haría falta crear o modificar partes justificativas del medio hacia el fin, quedando definitivamente en la misma situación genésica. Pero a esta pregunta nos quedaremos sin respuesta por cuanto nos resulta imposible, saber qué habría ocurrido si la plantilla disponible en aquel momento, no hubiera sido la que fue, sino una de las denominadas «usuales» de las muchas existentes dentro y fuera de nuestro país.

Las transcripciones de la Banda Municipal de Madrid eran conocidas por el maestro Falla, pero en ninguno de los escritos de correspondencia entre ambos, se establecen las condiciones sobre la declaración de obras, ni tan siquiera hablan sobre derechos ni de una parte ni de otra, como si el trabajo de transcripción se compensara con la interpretación de las obras ante el público madrileño. Ni uno ni otro piden

derechos económicos por la transcripción y, que sepamos, Villa nunca pidió parte alguna por su trabajo transcriptorio.

El interés económico que pudiera derivarse, del trabajo realizado por Ricardo Villa como transcriptor de la música de Falla, no ha sido objeto de análisis en este trabajo, porque no hemos encontrado ninguna referencia al respecto en ningún documento analizado. Ni correspondencia, ni escritos de ningún tipo nos hacen pensar que Villa solicitara sus derechos reconocibles en esta faceta.

Por último destacar la enorme pulcritud y meticulosidad demostrada en sus trabajos transcriptorios, pues no observamos ni una sola tachadura o enmienda manuscrita en todas y cada una de sus páginas, lo que nos indica la enorme atención, concentración y cuidado que Ricardo Villa profesaba en sus trabajos, trabajos complejos en los que la transposición impregnaba cada pentagrama escrito a pluma cuidada, pluma experta y conocedora del sistema, que llevó a la sociedad madrileña gran parte de la obra de Manuel de Falla, por cuyo favor seguro que le quedó eternamente agradecido. Estamos seguros de que se trataba de trabajos únicos, (independientemente de que se realizaran copias posteriores), desechando la posibilidad de que pudiera ser una segunda copia en limpio, pues siendo conocedores de lo laborioso que resulta escribir y transcribir una partitura para banda a mano, suponemos que, para evitar cometer errores de difícil solución con tinta líquida, se esforzaría por asegurar cada nota antes de plasmarla en el papel.

Los procedimientos de transcripción funcionan en parte, gracias a la extraordinaria plantilla de músicos con que contaba la Banda Municipal, en la que cualquier asignación instrumental iba a tener respuesta segura, independientemente del instrumento elegido, pues como decimos siempre iba a sonar lo llevase escrito quien lo llevase. Por tanto, aquí la maestría en la transcripción pierde en parte algo de su esencia, al contar con una vasta paleta de colores de respuesta segura. Solo la posibilidad de haber comprobado una transcripción suya, para otra formación de menor número y posibilidades instrumentales, nos habría dado la respuesta a este dilema.

Villa supo estar a la altura de las circunstancias como director, transcriptor y si cabe como gestor cultural de una formación tan extraordinaria como la Banda Municipal de Madrid. La obra de Falla tuvo su presencia en la formación de viento, gracias entre otros directores al maestro Villa quien siendo consciente de la plantilla tan extraordinaria que poseía, supo traducir del lenguaje orquestal, esa riqueza compositiva de Falla al orgánico bandístico español.

Joan Lamote de Grignon: conclusiones

Entre el maestro Lamote y Manuel de Falla se forjó una amistad muy intensa, que llegó a traspasar lo profesional para llegar a lo personal. Los continuos viajes de Falla a Barcelona, y las numerosas coincidencias en actos musicales en los que Lamote tomaba parte directa, además de la fluida e interesante correspondencia mantenida entre ambos, refuerzan este interesante epistolario.

Por otra parte, el hecho de que Manuel de Falla tuviera puntual conocimiento de las transcripciones de sus obras, debió ser un momento decisivo al tener que aceptar la traducción de su música a otro orgánico diferente al original. Posiblemente por su cabeza pasaron todo tipo de pensamientos sobre lo que esta decisión podría proporcionarle en el futuro. En cualquier caso, hoy sabemos que aceptó la traducción de sus obras para que, aun cambiando la naturaleza de origen, llegasen a los oídos de los miles de aficionados que llenaban las calles y plazas españolas.

Posiblemente por la relación de amistad o por necesidades de programación en las que la música popular española presentaba un destacable peso cultural, dio lugar a que las composiciones de Falla tuvieran un importante número de transcripciones, al igual que las de otros autores nacionales. Por calidad personal, fama adquirida, prestigio internacional y lo adecuado de sus instrumentaciones para orquesta, surgió que Lamote tradujera varias de sus obras, entre ellas la instrumentación de dos de las *Siete Canciones Populares Españolas: Nana y Jota*. Falla las escribió para piano y ninguna de ellas (que nosotros sepamos) estaba orquestada, con lo que la función del transcriptor pasa a ser la de orquestador. Falla conoció la existencia de las transcripciones, e incluso las escuchó bajo la batuta del maestro Lamote, que al no encontrar ningún dato que nos haga suponer lo contrario, debemos suponer que Falla las encontró acertadas. Lamote llegó incluso a solicitar los derechos económicos que se derivasen de la transcripción, que le fueron admitidos por la editorial y que Falla aceptó de buen grado.

Dentro de las peculiaridades y procedimientos personales sobre las decisiones que competen a los procesos transcriptivos, encontramos sutiles diferencias que a veces tropiezan con espinosas justificaciones. Criterios tomados en particulares situaciones que, aun encontrando otras muy similares a lo largo de la misma obra, no llegan a coincidir en los planteamientos iniciales. Por eso nos hace plantearnos que la libertad instrumentadora alcanzaba cotas que solo podían justificar el instinto y la experiencia,

que no quedaban sujetas a ninguna norma suprema establecida de antemano, o sugerida por otros insignes maestros preliminares.

En las transcripciones, encontramos varias intervenciones que modifican —que no transcriben— partes acomodadas a determinados instrumentos, es decir, que el transcriptor introduce partes modificadas y creadas por él mismo, por diversas razones que podrían atender, a necesidades prácticas de digitación (ante la difícil decisión de mandar silenciar a un interlocutor incapaz de reproducir la parte asignada), o simplemente a una insuficiente claridad sobre el rol que debe acometer el traductor, que acepta de *motu proprio* un estudio tan trascendental, como es la realización de una transcripción musical.

Estas intervenciones afectan ya no solo a la creación de determinados pasajes inexistentes en la partitura, sino de no realizar escrupulosamente el traslado de cambios de tonalidad —aunque lleven escritas las alteraciones accidentales—, o incluso obviar los títulos de cada una de las danzas, por ejemplo, de *El Sombrero de Tres Picos*.

Precisamente el nivel de transformación en algunos momentos, hace que podamos dudar sobre el principio transcriptorio y sus finalidades primitivas, pues debería denominarse «versión» o «adaptación» —y así lo consideramos— para acomodar el resultado al proceso utilizado, en el que estas licencias podrían encontrar clara justificación. Así, encontramos aplicaciones de trombones en partes en las que Falla nunca los había colocado (*Danza del Fuego*), o intervenciones de xilófono donde jamás habría sonado en la versión de orquesta (*Danza del Aparecido*). En términos estrictos relativos a la transcripción, no se admitiría esta aportación personal sometida a la única justificación que la de la disponibilidad.

Dentro de las traslaciones instrumentales observamos criterios que difieren con relativa frecuencia en las decisiones tomadas, y que afectan sobre todo a los clarinetes de originales de Falla, que no siempre encuentran los mismos destinatarios. En este sentido, la versatilidad a que dan lugar las posibilidades de traslación es elevada, pues la visión que adopta el maestro Lamote depende no del timbre del clarinete de la obra de Falla, sino más bien del lugar que ocupa en cada momento y de las combinaciones que se producen entre éstos y el resto de instrumentos orquestales.

La cuerda suele transcribir en la familia de los clarinetes usando la práctica totalidad de miembros, aún a pesar de que el carácter de algunos de ellos como el clarinete alto, no se distinga por ser un elemento tímbrico demasiado *cantabile*, usándose habitualmente en cuestiones de índole armónica o de orden secundario. A

pesar de ello notamos un protagonismo inclinado, a concederle una apariencia notable que no se produce en el uso de otros maestros contemporáneos.

Otro aspecto llamativo es el correspondiente a los equilibrios sonoros, en el que la proporción instrumental se decanta a favor del viento metal, en detrimento de la madera. Se produce en demasiadas secciones y en numerosos momentos en los que estamos seguros de que, era poco probable que las secciones de viento madera, portadores de motivos mucho más importantes que el simple acompañamiento rítmico-armónico del metal, se pudieran escuchar nivelados, teniendo que hacer oportunas correcciones dinámicas a los instrumentos de viento metal en los ensayos, para garantizar ese equilibrio sonoro necesario.

Salvo muy contadas ocasiones de intervenciones solistas, en las que podría caerse en el error de duplicar voces conocidas, o sustituir instrumentos demasiado característicos por otros desconocidos o extraños, las gradaciones dinámicas proyectan elevaciones constantes de varios grados, consecuencia de la apreciable presión que ejercen las prácticas musicales en lugares abiertos, de manera que todas las secciones musicales están recargadas dinámicamente, y dobladas por varios instrumentos para garantizar la audición cómoda de los pasajes musicales.

Encontramos muchas traslaciones sobre efectos (nos referimos a las articulaciones y efectos de índole técnica), propios de los instrumentos de cuerda a los instrumentos de viento madera, sin que modifiquen su esencia peculiar, cuando se sabe que las realizaciones de determinadas articulaciones pueden resultar cómodas para unos instrumentos, y totalmente inaccesibles para otros. Los *détaché* de la cuerda, pueden traducirse con relativa facilidad a aquellos instrumentos de viento cuya embocadura se halle fuera de la cavidad bucal, como toda la familia del viento metal o de la madera a las flautas. Pero cuando estas articulaciones se transcriben a saxofones y clarinetes, provocan una fatiga destacable al tiempo que producen una ligera alteración del timbre, que puede resultar apreciable durante la interpretación. No hemos localizado adecuaciones de estas articulaciones, que simplifiquen y faciliten la interpretación a los ejecutantes, que debían esforzarse por interpretar las indicaciones.

Las tesituras de los clarinetes en particular, reciben un tratamiento un tanto obligado por lo forzado de los registros agudos. Los extremos agudos producen una saturación y desvirtuación del timbre, que se encuentra lejos de emular al portador del sonido original, que normalmente suele ser el violín. Eso, unido al matiz en *forte* y

añadiendo a varios intérpretes más, nos hace imaginar cómo debe ser el resultado sonoro.

En circunstancias muy similares a Ricardo Villa, Lamote solía jugar en cierta manera con las traslaciones, pues no mantenía los mismos criterios respecto a los instrumentos de destino en la transcripción, debido a la gran plantilla con la que contaba. El buen nivel de los instrumentistas le garantizaba la sonoridad del pasaje, independientemente del instrumento elegido para hacerlo.

Lamote mostraba tendencia a intervenir en la obra original, creando pasajes o fragmentos diferentes para asegurar la intervención de algún instrumento puntual. Este aspecto quizá entraría dentro de la honestidad personal de cada transcriptor, aspecto que se escapa a nuestro estudio, y que no nos atrevemos a juzgar, no sin antes defender ante todo la pureza de la obra original.

La dedicación al trabajo que profesaba Lamote se puede apreciar ya no solo en su faceta como transcriptor, sino además también en la pulcritud con la que realizaba la escritura. Meticulosidad, orden y limpieza pueden resumir la impecable presentación de sus partituras, en las que hemos encontrado pocas enmiendas o tachaduras, para las que se requiere una concentración exquisita. Persona muy bien preparada, supo llevar la exquisitez de la banda por España y por Europa, y la música de nuestros mejores compositores entre los que también se encontraba él mismo.

Emilio Vega Manzano: conclusiones

No nos consta que Manuel de Falla escuchara personalmente ninguna transcripción de su obra, —a no ser que lo hiciera a través de la radio—, de haberlas podido escuchar, seguramente se habría sorprendido por la claridad sonora, la delicadeza instrumental, y por la maestría combinatoria e inteligente de Vega, mezclando y alternando las más increíbles e impensables combinaciones instrumentales. No trataba solo de cambiar un timbre sustitutivo de otro, o de encontrar algo similar entre colores instrumentales, sino que valoraba el pasaje completo, el entorno musical, la atmósfera, o el misticismo de Falla, tratando de configurar una transcripción mágica y completa, leyendo más allá de las notas y de los instrumentos empleados por Falla. La banda era un medio para trasladar la música completa, la idea generadora, y la fantasía creadora a otros entornos, a otros públicos, a otras circunstancias diversas, tratando de completar el círculo mágico, ese que no todos los transcriptores entienden, ese que está prohibido a la mediocridad.

El Sombrero de Tres Picos fue una obra que sufrió modificaciones instrumentales en el transcurso del proceso transcriptor, a consecuencia del cambio y ampliación de plantilla que la Banda de Alabarderos sufrió en 1927. Emilio Vega tuvo que modificar el planteamiento acerca del empleo de los instrumentos en determinadas circunstancias, gracias al acercamiento instrumental de la plantilla de la banda a la de la orquesta, y mejoró ostensiblemente la adecuación entre instrumentos músicos. Por eso es apreciable el resultado transformador entre los dos primeros números y la danza final.

Los tratados ofrecen combinaciones instrumentales de manual, que son seguidas la mayoría de ocasiones por el maestro Vega, pero hay algo que no enseñan los manuales, porque está al servicio de la inteligencia y la sensibilidad musical, sensibilidad demostrada en cada empleo, en cada decisión, en cada episodio; y es la capacidad para leer detrás de las notas, la que contempla el objeto sonoro como un todo musical, al que le corresponden una serie de elementos dispuestos en una paleta de colores, a veces de difícil empleo. La capacidad de saber combinarlos es la mejor cualidad de Emilio Vega, porque conoce a la banda como si formara parte de su vida, ganada por la experiencia y el buen hacer de muchos y fructíferos años de duro trabajo.

El acto transcriptor, sobrepasa aquí el hecho mismo de formular matemáticamente, operaciones de traslado y mudanza tímbrica basados en la carencia

de inteligencia musical, nada de eso tiene cabida en Vega. Para él, cada traslación instrumental supone sumergirse en la atmósfera compositiva para traducir el lenguaje oculto que la música contempla, capaz de abrir la puerta del sentimiento creador, de la imaginación última y profunda de las fuerzas concebidas.

Conocedor de su oficio, modificó algunas articulaciones originales para facilitar la ejecución de algunos instrumentos de viento, llegando incluso a enharmonizar tonalidades a instrumentos en Mi b, para favorecer la interpretación de determinados fragmentos, que resultaban muy recargados de alteraciones propias.

Sabemos que fue el único de los tres directores estudiados, que no mantuvo comunicación escrita con Falla, quizá por la propia personalidad repleta de modestia de Vega, que pudo ver en Falla a una persona demasiado alejada de su alcance, y a pesar de haber ostentado un reputado puesto, parece que prefirió permanecer en un cómodo segundo plano, alejado de las relaciones de primer orden musical, pensando más en formarse como trabajador de las notas al servicio más directo de la música, esa que siempre amó hasta los últimos días de su existencia.

Conclusiones finales

Hemos estudiado los procedimientos transcriptivos utilizados por nuestros directores, y hemos contrastado que el seguimiento de los mismos no mantiene de manera permanente las premisas sostenidas por los manuales de la época, a excepción de Emilio Vega, que suele aproximarse más a los prototipos históricos, motivado por la menor plantilla instrumental de la que disponía. Por tanto, observamos que las plantillas de las bandas de Madrid y Barcelona pueden haber condicionado en gran medida los procesos de traslación instrumental, al ofrecer una mayor variedad de recursos tímbricos que a veces, superaba las posibilidades de recepción entre instrumentos varios.

Por otra parte, el ejercicio de adecuación entre orgánicos instrumentales, provoca la modificación de puntuales fragmentos de la obra original en la transcripción, y que no siempre encuentran justificación, pues aspectos relacionados con la dificultad o la digitación de determinados instrumentos no siempre aparecen con evidente claridad. Hemos localizado fragmentos creados por Lamote o Villa en pasajes que emulaban segmentos originales, si bien es cierto que no se aprecian con claridad en la interpretación, son añadiduras adicionales aportadas por los transcritores que en su momento seguros estamos de que encontraron justificación.

También apreciamos que en cada trabajo transcriptivo la proporción dinámica subyace como «norma» intrínseca al director de banda, pues salvo algunos pasajes a *solo*, (incluso algunos de ellos solían interpretarlo con algún instrumento que duplicaba la voz principal), generalmente suelen aparecer aumentos considerables de dinámica influidos muy posiblemente por la obligación inherente de las formaciones bandísticas, a realizar un importante número de actividades musicales en entornos abiertos. Ese dato obliga a adicionar a cada fragmento transcrito el componente dinámico.

Manuel de Falla conocía de primera mano, tanto el momento en el que comenzaban los trabajos de transcripción tanto de Villa como de Lamote, como las fechas del estreno, todo a través de la abundante correspondencia que ambos mantuvieron con Falla. Pero además Falla tuvo la oportunidad de escuchar en directo a la BMM interpretando la transcripción de algunos fragmentos de *La Vida Breve*, y de *El Amor Brujo*, que fueron muy aplaudidos y apreciados por el público madrileño, como consecuencia del homenaje que se le brindó desde el Ayuntamiento madrileño. Esta fue la primera y única ocasión en la que Falla pudo escuchar su música transcrita desde el orgánico matritense.

Pero con Lamote, la amistad llegó a ser incluso más fructífera y cercana si cabe que con Villa, pues Falla llegó a dirigir a la BMB en alguna ocasión, amén de que pudo escuchar en varias ocasiones su música transcrita por Lamote, e incluso ambos llegaron a hablar sobre la contraprestación económica que le correspondía como transcriptor. El interés de Falla por la BMB llevó al maestro a barajar la posibilidad de componer una obra para esta formación. Este compromiso partió del propio Falla, que debido al exceso de trabajo, unido a la falta de tiempo y la delicada salud del maestro, hicieron que este proyecto no llegase a culminarse definitivamente.

Este dato nos acerca a la profunda sensibilidad que Falla profesaba a las bandas de música como conjunto y a su importancia social, pues conocía la repercusión musical que su obra podía llegar a alcanzar impulsada por este tipo de vehículo cultural.

Como decimos más arriba, no hemos encontrado pruebas relativas a la posible amistad personal entre Falla y Vega, pero no merma en absoluto la aportación técnica del excepcional maestro al mundo de la traducción musical para banda.

Respecto las audiciones públicas de las transcripciones mediante conciertos, debemos precisar que no recibían el mismo tratamiento en los medios de comunicación que de aquellos otros trabajos interpretados por cualquier orquesta, por este motivo nos ha resultado difícil localizar las posibles repercusiones sociales que los respectivos

estrenos de las transcripciones pudieron llegar a tener, pero no obstante hemos conseguido localizar algunas de estas recepciones para aportar algunas ideas sobre las mismas.

En cualquier caso, este trabajo de investigación estudia la manera en la que se realizaban las transcripciones para banda, y la cercanía que el maestro Falla tuvo sobre ellas, implicándose en la proyección de su música hasta estratos sociales diferentes, de los que su condición habitual le privaba, llegando a disfrutarlas por aclamación popular en varias ocasiones.

ANEXOS

EPISTOLARIO MANUEL DE FALLA- RICARDO VILLA Y MANUEL DE FALLA-JOAN LAMOTE⁵⁹¹

Tabla 1. EPISTOLARIO VILLA-FALLA CORRESPONDENCIA. Número 1

Se trata de la primera correspondencia existente entre ambos, y trata de la citación a una reunión que debían mantener sobre la Asociación Española de Compositores de Música, a la cual suponemos que pertenecía Manuel de Falla.

CONCEPTO: Carta-nota manuscrita de la Asociación Española de Compositores de Música	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 14/02/1915
ASUNTO: Citación para una reunión de la Asociación Española de Compositores de Música	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-001	

[Asociación Española de Compositores de Música] [Arriba a lápiz de color rojo: V/15]

Sr. D. Manuel de Falla.

Para tratar de un asunto muy importante, le ruego que tenga la bondad de asistir a la reunión que celebraremos el sábado día 20 del actual, a las cuatro de la tarde en el domicilio social, San Bernardo 1, 1º dcha (esquina a Pza Santo Domingo).

Suyo amº y compº [Firma de Ricardo Villa]

Madrid, 14 de febrero de 1915⁵⁹²

⁵⁹¹ En el presente epistolario transcribimos la correspondencia de forma idéntica al original, de manera que, para evitar continuas interrupciones al lector sobre indicaciones relativas a las comillas, subrayados, negritas, [sic] etc., todo lo aquí reflejado se corresponde literalmente con las cartas que figuran en el archivo Manuel de Falla de Granada.

⁵⁹² Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 14 de febrero de 1915. Granada. AMF. SIG 7752-001.

CORRESPONDENCIA. Número 2

Ricardo Villa acababa de terminar la transcripción de *La Vida Breve* y antes de estrenarla públicamente, le escribe a Manuel de Falla para invitarlo al ensayo de la BMM con la intención de que pudiera asistir y ayudarle a concertar la obra bajo su criterio.

CONCEPTO: Carta-nota manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 20/03/1920
ASUNTO: Invitación asistencia al ensayo de la transcripción de <i>La Vida Breve</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-002	

[Ayuntamiento de Madrid] [20.3.920]

[BANDA MUNICIPAL]

Dirección Artística

Querido amigo Falla:

El próximo martes 23 del corriente, ensayaremos de 11 a 1, su “Vida breve”, y esperando que nos honrará con su asistencia, se despide hasta entonces su buen amigo y admirador que le estrecha la mano. Ricardo Villa. [Firma del mismo]⁵⁹³.

⁵⁹³ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 20 de marzo de 1920. Granada. AMF. SIG 7752-002.

CORRESPONDENCIA. Número 3

Tras la reciente transcripción de *La Vida Breve*, Manuel de Falla había enviado correspondencia a Ricardo Villa solicitándole la partitura para banda, porque sus amigos Pouver y Montero se la habían pedido. Pensaron que una vez realizado el proceso de transformación instrumental para banda, podrían ahorrarse el trabajo, no pensando en la peculiaridad instrumental del orgánico para el que había sido realizado, además de las normas internas de tratamiento de las obras del archivo de la BMM. Deducimos que con anterioridad Falla le escribió al Villa con el requerimiento de la partitura.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 14/11/1921
ASUNTO: Respuesta solicitud petición de la partitura sobre transcripción realizada por Ricardo Villa de <i>La Vida Breve</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-003	

[El director Artístico de la
Banda Municipal de Madrid]

[Sr. D. Manuel de Falla]

Muy querido amigo: Con mucho gusto complacería á usted prestando á los señores Pouver y Montero la partitura de su “Vida Breve”, pero es el caso que nuestro reglamento prohíbe en absoluto, alquilar, copiar, ni prestar ninguna de las obras del repertorio, y mucho menos naturalmente mandarlas fuera de Madrid. Esto aparte, creo que sería tan trabajoso para estos señores reducir la partitura de nuestra Banda, como hacer el trabajo de nuevo. Tengo un verdadero sentimiento en no poder servirle en esta ocasión por la causa antes mencionada, y en espera de tener el gusto de verle, se reitera su incondicional amigo que le envía un fuerte abrazo.

[Firma de Ricardo Villa]

De usted recuerdos a Ángel Barrios, y Pouver.

[Al margen 14. XI. 921]⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada en Madrid el 14 de noviembre de 1921. AMF. Granada. AMF. SIG 7752-003.

CORRESPONDENCIA. Número 4

Ricardo Villa había escuchado recientemente la suite de *El Sombrero de Tres Picos* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, quedando tan gratamente sorprendido que decide escribirle al maestro, para solicitarle la partitura con la intención de comenzar la transcripción para la BMM. En esta misma carta figuran unas anotaciones manuscritas por Falla, que suponemos una posterior contestación con fecha 5/7/1927 que no aparece en el archivo, en las que le informa sobre dónde puede conseguir la partitura para la transcripción.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 27/04/1927
ASUNTO: Petición partitura de <i>El Sombrero de Tres Picos</i> para realizar transcripción para la BMM	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-004	

[El Director de la Banda Municipal de Madrid] [Madrid 27 de abril de 1927]

Sr. D. Manuel de Falla. [A lápiz Rp 5/7/27]

Mi querido amigo: Al concierto siguiente de haber tenido el gusto de saludar á usted en la Zarzuela, oí la Danza final de su “Sombrero de tres picos” y me gustó tanto, que me decido a molestar a usted, preguntándole de qué modo puedo tener la partitura para hacer un arreglo para mi Banda, pues creo iría muy bien.

No he podido escribirle antes, porque estuve ocupadísimo, así es, que no sé si esta la leerá usted en Granada o en París, pero de todas maneras y aunque la urgencia no es grande porque afortunadamente su música no es de la que pasan pronto, si le agradeceré no olvide mi deseo y me ponga dos letras cuando buenamente pueda.

Deseándole buena salud y los éxitos que merece Salle Favart (de la que soy asiduo en mis andanzas Parisinas) se despide su buen amigo y admirador entusiasta que muy afectuosamente.
e. s. m.

[Firma de Ricardo Villa]

[Manuscrito de Falla. P.S. Lo de la Salle Favart se ha aplazado hasta mayo de común acuerdo]

[C/. Ciudad Rodrigo, 9, 2º]

[Manuscrito de Falla. Mi querido amigo a muy a pesar mío no he podido ir a verle con las prisas sin que ¿...? al regresar de ¿...? mismo. Quería decirle como ahora, lo gratísimo que me ¿...? su

carta, recibida poco antes de marcharme a París. Yo creo que la *¿...? Sinfónica* (que no necesitará *¿...?* el verano) podrá utilizarla ahora para su transcripción, cuya propuesta también me honra y me complace. Siempre a sus *¿...?* Crea Vd. [Margen izquierdo a lápiz. Con la amistad y admiración de su afectuosísimo compañero. *¿...?*]⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 27 de abril de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-004.

CORRESPONDENCIA. Número 5

Terminada la transcripción completa de la segunda suite de *El Sombrero de Tres Picos*, Ricardo Villa escribe a Manuel de Falla para notificarle la fecha de la primera audición pública de la obra, que coincidirá con el homenaje que le brindará el Ayuntamiento de Madrid, y aprovecha para invitarlo también a los ensayos.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 24/09/1927
ASUNTO: Notificación de finalización del trabajo de transcripción de <i>El Sombrero de Tres Picos</i> , así como la fecha de estreno durante el homenaje, e invitación a los ensayos	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-005	

[El Director de la Banda Municipal de Madrid] [Madrid 24. IX, 927]

Sr. D. Manuel de Falla. Granada.

Mi querido amigo: Tengo la satisfacción de decirle, que acabo de terminar la transcripción de las tres danzas de su “Sombrero de tres picos”, cuya primera audición será Dios mediante, en la recepción que en su honor se dará en el Ayuntamiento el próximo Noviembre.

Espero y deseo asista á los últimos ensayos, con el fin lógico de que la obra á poder ser, vaya completamente a su gusto. Hasta que tenga el gusto de verle por acá y reciba el homenaje á que por sus méritos tiene derecho, se despide su incondicional amigo y admirador que muy efusivamente e.s.m.

1/c. Ciudad Rodrigo. 9, 2º [Firma de Ricardo Villa]⁵⁹⁶.

⁵⁹⁶ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 24 de noviembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-005.

CORRESPONDENCIA. Número 6

Falla contesta agradeciendo y mostrando interés por escuchar a la BMM en lo que se supone el trabajo de transcripción.

CONCEPTO: Borrador manuscrito	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Ricardo Villa	FECHA: 29/09/1927
ASUNTO: Respuesta mostrando interés por la audición de las transcripciones por la BMM	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-014	

[Borrador manuscrito]

¿...? a Ricardo Villa 29 septiembre 927

Mi querido amigo: con alegría y gratitud recibo su carta. La escribiré ¿...? ~~que con tres de la~~ ¿...? y cuando termine mi trabajo de corrección ¿...? ¿...? Estoy oír las tuyas a esa admirable banda. Seguro de que la ¿...? de Vd. ¿...? será igualmente admirable. Le abraza su amigo y compañero. [Firma M.F.]⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ Nota manuscrita de Manuel de Falla a Ricardo Villa. Granada. AMF. SIG 7752-014.

CORRESPONDENCIA. Número 7

Manuel de Falla parece que no conocía el alcance real del homenaje, ni tampoco las actividades musicales que se iban a realizar durante el mismo. En esta carta enviada a Ricardo Villa le manifiesta su desconocimiento sobre el estreno de las «Danzas», al tiempo que le ruega transmita al Sr. alcalde su agradecimiento por todo ello, sin dejar de lado (en la carta) la desgana que el maestro sufría hacia este tipo de actos.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Ricardo Villa	FECHA: 27/10/1927
ASUNTO: Respuesta sobre el homenaje que el Ayuntamiento de Madrid le realizaría en noviembre	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-015	

[Granada, 27 de octubre 1927]

[Sr. D. Ricardo Villa. Madrid]

Mi querido amigo y compañero: Como le prometí, contesto ahora más ampliamente a su tan grata carta. Del acto que usted me habla y que tanto me honra, en el que va a ser estrenada su transcripción de las Danzas, no tengo más noticias que una vaga alusión que nuestro común amigo el Maestro Lassalle me hacía en una de sus cartas al tratar de justificarse ante mi deseo de eludir todo lo que tuviese carácter de “homenaje”, que conceptuaba y conceptuó totalmente inmerecido.

Ruego a usted trasmita al Sr. Semprún y reciba usted mismo la expresión de mi agradecimiento más vivo por sus propósitos; pero yo me atrevo a suplicar a Vd. de todo corazón, que ese acto de que me habla, caso de celebrarse, tenga un carácter absolutamente íntimo. En mi pueblo natal –en Cádiz– acepté la expresión del cariño de mis paisanos, condicionándola a que no se manifestase más que en actos puramente familiares. En esta forma constituiría para mí una gran alegría; de otro modo (y no por falsa modestia ni mucho menos por desagradecimiento –Dios me libre!–, sino por arraigadísimas convicciones) sería para mí una carga pesada que ustedes los buenos amigos seguramente me han de evitar.

Reciba usted, querido Villa, un abrazo con la amistad y afecto de su compañero⁵⁹⁸.

⁵⁹⁸ Carta de Manuel de Falla a Ricardo Villa, fechada el 27 de octubre de 1927. Granada. AMF. SIG 7752-015.

CORRESPONDENCIA. Número 8

Los viajes de ocio también tenían su espacio y en una de las visitas de Ricardo Villa a París, coincidió con Manuel de Falla en alguna de sus diversas actividades que realizaba en la *Ópera Cómica*. Para comunicarle su presencia en la ciudad le deja nota manuscrita en la recepción del London Palace Hotel en el que se hospedaba Falla.

CONCEPTO: Nota manuscrita con membrete del Hotel Bayard de París	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 20/03/1928
ASUNTO: Nota nominativa dejada en el hotel para informarle de su intención de verlo en París	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-006	

[Anverso: LONDON PALACE HOTEL. 32, Boulevard Des Italiens PARIS (XI^a)

Maurice Rougeot. Propriétaire. Téléph: Louvre 23-28

Ad. Télégraphique: OPERPALTER]

[Manuscrito Sr. D. Manuel de Falla. De su a. a. R. V.]

[Reverso] Querido amigo Falla. Deseaba verle y felicitarle esta noche en la Ópera Cómica, pero no encuentro localidad a propósito porque no traigo smokin. [sic].

Salgo pasado mañana para Madrid. Haré lo posible por encontrarle y por si no lo consigo, reciba mi entusiasta enhorabuena por sus merecidos triunfos.

Un abrazo de su amigo y admirador.

[Firma de Ricardo Villa]

Estoy en el Hotel Bayard. 11, Rue Richer

Hoy 20 de marzo. 928⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ Nota manuscrita de Villa dejada en el hotel de París para Manuel de Falla el 20 de marzo de 1928. Granada. AMF. SIG 7752-006.

CORRESPONDENCIA. Número 9

El trabajo transcriptivo de Ricardo Villa sobre las obras de Manuel de Falla, seguía su camino inicial llegando a la última de las obras que tradujo para la BMM. *El Amor Brujo* fue el motivo de la siguiente comunicación en la que le informaba sobre la finalización del trabajo completo de la suite. En esta ocasión y sin conocer de antemano a visita de Falla a la capital, le comenta que, si tiene previsto viajar a Madrid, se lo haga saber con la intención de que pueda escuchar el trabajo de concertación y montaje de la obra con la BMM.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 10/01/1929
ASUNTO: Comunicación sobre finalización de la transcripción del <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-007	

Madrid 10 de Enero de 1929.

Sr. D. Manuel de Falla. Granada.

Mi querido y admirado amigo: Tengo la satisfacción de comunicarle, que he transcrito para mi Banda un “Amor Brujo”, absolutamente completo.

No he querido decirle nada hasta después de haber terminado el trabajo, para darle esta sorpresa que supongo le será grata.

Estoy encantado con la obra que cada vez me gusta más; únicamente así se comprende haber hecho el arreglo por una partitura de bolsillo. ¡y con luz artificial! Si tuviera usted que pasar por Madrid en fecha próxima, le agradecería me lo comunicase, pues sería muy conveniente para mi oír su interpretación, antes de ejecutarla e público.

Deseándole un año nuevo completamente feliz, le envía un cariñoso abrazo su incondicional amigo y admirador ferviente.

1./c. Ciudad Rodrigo, 9,2º [Firma de Ricardo Villa]⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 10 de enero de 1929. Granada. AMF. SIG 7752-007.

CORRESPONDENCIA. Número 10

La fecha de la audición de *El Amor Brujo* se aplazaba por el interés de Ricardo Villa en que Manuel de Falla asistiera a los ensayos, durante los cuales quería escuchar consejos importantes sobre la interpretación de la obra. Villa tenía previsto estrenarla en 1929 y parece que el estreno dependería de la visita del maestro a la capital de España.

CONCEPTO: Carta manuscrita (borrador de Falla en el reverso)	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 17/04/1929
ASUNTO: Comunicación sobre la fecha del estreno de la transcripción del <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-008	

Madrid 17 Abril.1929.

Sr. D. Manuel de Falla. Granada.

Mi querido amigo: Hace tiempo tuve el gusto de escribir a usted participándole haber terminado la transcripción de su “Amor Brujo” y que antes de darlo al público, esperaba su paso por Madrid con objeto de oír sus consejos referentes a la interpretación. Recibí su amable contestación en la cual me decía que en Mayo pensaba venir por aquí, y entonces tendría lugar la audición. Como la época se acerca, le ruego tenga la bondad de ponerme dos letras sobre el particular.

En espera de sus noticias, le saluda y estrecha la mano muy afectuosamente su incondicional amigo y admirador. 1./c Ciudad Rodrigo.9.

[Borrador manuscrito por Falla en el reverso de la carta de Villa, posible respuesta de Falla]

Mi querido amigo: desgraciadamente no nos veremos ahora por Madrid, pues contra todo lo que tenía previsto he tenido que asistir a mi viaje al extranjero para tratar de ganar en mis trabajos ¿el mucho tiempo? Que llevar a principio de año.

No sabe Ud. lo que me ¿...? No poder oír ahora su transcripción, que seguramente será admirable.

Muy afectuosamente ¿...? su amigo y compañero.

Mi cordial saludo para todos los componentes de la banda⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 17 de abril de 1929. Granada. AMF. SIG 7752-008.

CORRESPONDENCIA. Número 11

En 1930 Villa decide programar el estreno de *El Amor Brujo* contando ya con una mezzosoprano y con un arpista, aunque Falla no pudiera asistir al mismo. Para ello le manda correspondencia con la información de la fecha y lugar de estreno.

CONCEPTO: Carta manuscrita (borrador telegrama en el reverso)	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 03/10/1930
ASUNTO: Comunicación sobre la fecha y lugar del estreno de la transcripción del <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-009	

Madrid 3 de Octubre. 1930.

Sr. D. Manuel de Falla. Granada.

Querido e ilustre amigo: Tengo la satisfacción de comunicar a Vd, que el próximo día 19 (Deo volente) ejecutaremos por primera vez en el concierto matinal del Retiro, la versión completa de su célebre “Amor brujo”. Para esta solemnidad, contamos ya entre el profesorado de la Banda con un famoso arpista que sustituirá en lo posible al piano de la obra, y con la una distinguida contralto que ya tiene en estudio su parte. Solo faltaba que Vd tuviera que pasar por Madrid para esa fecha según creía en la última entrevista que tuvimos, y mi felicidad sería completa.

Y no le molesto más. Si a Vd le casa algún trastorno el contestarme, no me conteste; dése por enterado, basta.

Deseando vivamente que disfrute de buena salud, reciba un efusivo abrazo de su buen amigo y admirador.

1./c Ciudad Rodrigo. 9. [Firmado Ricardo Villa]

[Borrador manuscrito en de Falla en el reverso: Telegrama. 18/10/30. Lamentando vivamente imposibilidad de oírles mañana. Envío a todos cordialísimo saludo con fuerte abrazo para Ud. Fa]⁶⁰².

⁶⁰² Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 3 de octubre de 1930. Granada. AMF. SIG 7752-009.

CORRESPONDENCIA. Número 12

Una vez realizado el concierto en el que se estrenó *El Amor Brujo*, Villa envía telegrama a Falla sobre la acogida que tuvo la obra ante el público madrileño.

CONCEPTO: Telegrama (borrador de respuesta de Falla)	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 20/10/1930
ASUNTO: Comunicación sobre el estreno de la transcripción del <i>El Amor Brujo</i> y acogida del público	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-010	

20 de octubre de 1930

[Manuscrito por Falla. Posible respuesta de telegrama enviado 22/10/30: Reciba cordialísimo abrazo y transmita a todos mi profunda gratitud]

Texto: 58057 GRANADA MADRID 26-20-12H45.

RECIBA ENTUSIASTA FELICITACIÓN POR ÉXITO AMOR BRUJO, CUYOS UNANIMES APLAUSOS LE TRASLADAMOS INTEGROS Y UN EFUSIVO ABRAZO DE VILLA⁶⁰³.

⁶⁰³ Telegrama enviado por Ricardo Villa a Manuel de Falla el 20 de octubre de 1930. Granada. AMF. SIG 7752-010.

CORRESPONDENCIA. Número 13

Ricardo Villa envió un programa del concierto que concretó al año siguiente, en el que interpretaba de nuevo *El Amor Brujo*, en el que le manifestaba la intención de ejecutarlo en versión cantada siempre que programase esta obra.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: 01/06/1931
ASUNTO: Comunicación sobre la programación de otro concierto de la transcripción del <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-011	

Madrid 1 de Junio 1931.

Sr. D. Manuel de Falla.

Querido e ilustre amigo: Como verá usted por el adjunto programa, ayer interpretamos su delicioso “Amor brujo” con el mismo éxito que el día de su estreno el año pasado; con una enorme afluencia de público, y con una mañana deliciosa. Que sea enhorabuena una vez más. Tengo el propósito, que siempre que ejecutemos la obra sea cantada, pues no cabe duda que tiene mayor emoción e interés.

Con afecto de este matrimonio para su señora hermana, de la que guardamos gratísimo recuerdo, y deseando a usted una salud completa, reciba un cordial abrazo de su incondicional amigo y admirador

Cuando tenga usted ocasión, le agradeceré salude a la familia Barrios.

[Firmado Ricardo Villa]⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ Carta de Ricardo Villa a Manuel de Falla, fechada el 1 de junio de 1931. Granada. AMF. SIG 7752-011.

CORRESPONDENCIA. Número 14

Ricardo Villa envía tarjeta manuscrita en agradecimiento a Manuel de Falla por haberle enviado algunas invitaciones.

CONCEPTO: Nota manuscrita en una tarjeta con membrete de la BMM	
EMISOR/RECEPTOR Ricardo Villa a Manuel de Falla	FECHA: Sin fecha
ASUNTO: Agradecimiento a Falla por haberle dejado algunas invitaciones	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-012	

[Tarjeta: Ricardo Villa. Director de la Banda Municipal de Madrid]

Querido amigo Falla, recibí sus invitaciones para el jueves, y una vez más le quedo muy agradecido. Hasta que tenga el gusto de volver a verle de nuevamente, se despide con un abrazo su incondicional [firma de Villa]⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ Nota manuscrita sin fecha de Ricardo Villa a Manuel de Falla. Granada. AMF. SIG 7752-012.

CORRESPONDENCIA. Número 15

En esta ocasión Falla envía sendos telegramas de condolencia por el fallecimiento del ilustre maestro Ricardo Villa, a la difunta esposa y al hermano que a su vez era compañero chelista de la BMM.

CONCEPTO: Borrador manuscrito sobre telegramas	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Ricardo Villa	FECHA: 11/04/1935
ASUNTO: Pésame a la esposa y hermano de Ricardo Villa por su fallecimiento	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7752-016	

[Borrador manuscrito dividido en dos partes]

Ricardo Villa. Ciudad Rodrigo, 9. [11 abril 1935]

Comparto vivamente su dolor pérdida amigo querido artista y admirador.

Manuel de Falla.

Luis Villa

(misma dirección)

Abrázale unánimemente de corazón su dolor y rogándole transmita Banda ~~mi pésame~~ viva expresión mi pésame ante pérdida su admirable admirador. M.F⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ Borrador manuscrito de Falla sobre posibles telegramas enviados. 11 de abril de 1935. Granada. AMF. SIG 7752-016.

EPISTOLARIO FALLA-LAMOTE

CORRESPONDENCIA. Número 1

Joan Lamote tenía programados una serie de conciertos con la Orquesta Sinfónica de Barcelona, entre los cuales figuraba la interpretación de las *Noches en los Jardines de España*, y para conseguir la partitura escribe al compositor solicitándole además los materiales de orquesta.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 21/03/1921
ASUNTO: Joan Lamote se interesa por conseguir la partitura y partes de <i>Noches en los Jardines de España</i> , para interpretarla con la orquesta	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-001	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona] [Indicación manuscrita de Falla: Ct 16/03/1921]

Barcelona, 6 de marzo de 1921

Sr. D. Manuel de Falla

Mi admirado compañero: tengo en preparación una serie de conciertos con mi ORQUESTA SINFÓNICA DE BARCELONA, en cuyos programas deseo intercalar alguna obra de Ud, que quisiera fuese sus admirables "Noches de España". A este fin, y contando con que Ud me dé su autorización, le ruego me diga el editor de dicha obra, (si es que está estampada) para adquirir inmediatamente los materiales de orquesta y parte de piano, juntamente con la partitura.

Si no está todavía publicada, sírvase también indicarme dónde y como puedo proporcionarme los materiales de referencia.

Le ruego me favorezca con sus noticias a la mayor brevedad posible y aprovecho esta oportunidad para saludarle muy cordialmente, suscribiéndome atº a. y admirador, q. s. m. e.

[Firma manuscrita J. Lamote de Grignon]

[S/c. Calle del Brunch, 129.]⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ Carta de Ricardo Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla, fechada en Barcelona el 6 de marzo de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-001

CORRESPONDENCIA. Número 2

Joan Lamote ha escrito a Max Eschig para pedirle el material de las *Noches*, y aprovecha la ocasión para proponerle a Manuel de Falla que sea él quien toque la parte de piano. Para ganar tiempo le pide que mande la respuesta a través de telegrama, así como sus honorarios por actuar como solista.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 24/09/1921
ASUNTO: Proposición de Lamote a Falla para que actúe como solista en las <i>Noches en los Jardines de España</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-002	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona] [Calle del Bruch, 129]

[24 de septiembre de 1921]

Sr. D. Manuel de Falla.

Mi admirable colega: perdone Ud que no hubiese contestado en su día a su atenta del 16 de Marzo. Motivos de salud, (un deplorable agotamiento causado por exceso de trabajo) me obligaron a aplazar para el presente otoño la celebración de la serie de conciertos de autores españoles de que le hable en mi carta que dio margen a la amable contestación de Ud.

He tenido que vencer innumerables dificultades; hoy creo estar el cabo de la calle; he escrito a Max Eschig para que me envíe el material de las “NOCHES” – Y en principio y para el caso de que no haya dificultad en obtener ese material, pregunto a Ud:

Quiere Ud venir a tocar UD mismo la parte de piano? Si es ello compatible con sus compromisos se lo agradeceré muy mucho y tanto yo como mis profesores nos consideraremos muy honrados.

Tenga la bondad de telegrafiarle su respuesta así como sus honorarios, para el caso en que pueda Ud aceptar. Dígame también si tiene “Lieder” con orquesta; tengo una óptima cantante para este género, que tomará parte en la serie y me interesa incluir algo de Ud en este estilo.

Le ruego una respuesta muy urgente, pues estoy arreglando los programas, que han de lanzarse la semana entrante, para abrir el abono el 1º de Octubre.

Muy suyo aff^o compañero y amigo q. s. m. e.

[Firma en diagonal manuscrita de Joan Lamote]⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 24 de septiembre de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-002.

CORRESPONDENCIA. Número 3

Falla contesta mediante un telegrama (que no aparece en el archivo), y a través del siguiente borrador manuscrito entresacamos lo que fue una carta enviada a Lamote, a colación de la actuación en la mencionadas *Noches*.

CONCEPTO: Borrador manuscrito	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 14/10/1921
ASUNTO: Respuesta de Falla anulando por enfermedad la posible actuación como solista en las <i>Noches</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-029	

[Lamote de Grignon]

Granada 12 [y encima del 2 a lápiz un 4] octubre 921

Muy distinguido amigo y compañero no sabe Ud lo muy de veras que lamento el tener que aplazar mi ida a Barcelona por las razones que di a Ud en mi telegrama. Se trata de una sinusitis que sufro desde hace años y que se ha agudizado en estos días, **hasta el punto de verme** [remarcado con pluma encima de la escritura a lápiz sobre un texto parecido] ¿...? Una operación quirúrgica quizá antes de confirmar ningún viaje.

La misma ¿razón? lanzo que aplazar también otro concierto que de otras mías ¿...? Nuestro amigo y colega Roberto ¿Gerhar? que ha pasado unos días en Granada, tendría la amabilidad de confirmarla a Ud cuando lo diga.

Espero que para diciembre estaré en condiciones de seguir mi vida normal y de ponerme a su disposición para hacer la ¿presentación? cuidadísima de las noches en las que tocaría ¿...? ¿gría? ¿...? y satisfacción. Así ruego a Ud ¿...?

Crea Ud en la amistad y admiración de su afectísimo compañero.

[Firma de Falla]⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Borrador manuscrito de Falla sobre respuesta a Lamote. Granada. AMF. SIG 7168-029.

CORRESPONDENCIA. Número 4

Se trata de un borrador manuscrito a modo de telegrama (conservado en el archivo) escrito por Falla y enviado a Joan Lamote sobre el aplazamiento del concierto. No está fechado, pero suponemos que se trata del asunto de la actuación como solista en las *Noches en los Jardines de España*.

CONCEPTO: Borrador manuscrito sobre telegrama	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: Sin fecha
ASUNTO: Telegrama de Falla anulando por enfermedad la posible actuación como solista en las <i>Noches</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-030	

[Barcelona]

[L. De G. Brunch X]

Agudizado antiguo padecimiento urge aplazamiento ruégole aplace audición [¿...?] Escribo.

Saludos⁶¹⁰.

⁶¹⁰ Borrador manuscrito de Falla dirigido a Joan Lamote sin fecha. Granada. AMF. SIG 7168-030.

CORRESPONDENCIA. Número 5

Tratando de concretar una fecha idónea para que Falla pudiera venir a Barcelona a tocar las comentadas *Noches*, Lamote intenta justificarle lo complicado del calendario, informándole sobre el ciclo de conciertos de las matinés y dejándole la opción de buscar una fecha que le venga bien para cuando realice alguno de sus numerosos viajes al extranjero.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 14/11/1921
ASUNTO: Ofrecimiento de fechas para mayor comodidad de Falla concierto <i>Noches en los Jardines de España</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-003	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona]

14 de Noviembre 1921 [Arriba a lápiz, respondida 19-2-22]

Sr. D. Manuel de Falla. Granada.

Mi admirado y querido colega; habrá Ud extrañado no recibir contestación, primeramente a su telegrama anunciándome su recaída en padecimiento anterior, que exigía operación quirúrgica, como tampoco a su carta confirmativa de este telegrama. Esperaba la visita que me anunciaba Ud en la suya, del amigo Gérhar. Vino esta cuando hallábame ya yo metido de lleno en el maremágnun de la realización de los Conciertos Ibéricos, y sucedió lo de siempre; que cada día van quedando cosas por hacer, complicándose así hasta lo infinito el programa de “mañana”.

Además, supúsele sumido en una cama de una clínica, rodeado de Doctores y ayudantes, y de ninguna manera dispuesto a enterarse de las dificultades que la dolencia me originó; y los cambios a que dio lugar, total para nada, pues para postres también yo he sucumbido a un intempestivo ataque de reumatismo que, por radicar en el costado derecho me ha impedido de terminar la serie. Hemos dado tres conciertos, en lugar de cuatro; pero el público sabe ya que oirá todas las obras que estaban anunciadas, durante la serie de “Matinés” que damos durante el invierno, en domingo por la mañana, a las once, puntualmente.

Ahora, suponiendo y deseando que la operación ha dado el feliz resultado que Ud anhelaba, Ud me dirá cuando le sea más cómodo venir a tocar sus admirables “NOCHES” y creo que podremos combinarlo a satisfacción de todos. Las “Matinés” empezarán este año (si el reuma lo permite) el 11 Diciembre, y proseguirán hasta Abril, (10 conciertos) por cuyo motivo tal vez

sería fácil hallar una fecha en que se hallara Ud de paso al o del Extranjero. Cuando pueda, dígame algo sobre el particular.

Muy de veras deseo que se halle completamente bien; y en espera de sus gratas noticias, que hago votos por que confirmen mis optimismos, le reitera la seguridad de su afectuosa confraternidad artística su amigo y compañero.

[Firma manuscrita de Joan Lamote]⁶¹¹.

Calle del Bruch, 129.

⁶¹¹ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 14 de noviembre de 1921. Granada. AMF. SIG 7168-003.

CORRESPONDENCIA. Número 6

Se trata de otro borrador manuscrito aparecido en el archivo, en el que Falla intenta concretar las fechas del concierto, así como que no tuviera lugar en horario de mañana, por ser el momento del día en que la salud del maestro se encuentra más afectada para tocar. Aprovecha la ocasión para sugerir a Lamote la inclusión del *Amor Brujo* en el concierto.

CONCEPTO: Borrador manuscrito de Falla	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 19/02/1922
ASUNTO: Ofrecimiento de fechas para concierto y sugerencia de inclusión también de <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-031	

[Lamote de Grignon, 19/2/1922]

Mi querido amigo

permítame.... por no haber contestado a su muy grata última, ... para poderle dar una prueba segura para la audición de las noches en sus conciertos. En esto se han unido los trastornos consiguientes de todo cambio de domicilio. Tiene Vd. su nueva casa: Antequeruela Alta, 11. Granada.

La operación quirúrgica que parecía inevitable fue suspendida en vista de haberse presentado, gracias a Dios, una reacción favorable en mi enfermedad. Sin embargo, para ayudar a la curación completa, he tenido y tengo aún que evitar fatigas. Pero como la proximidad de la primavera unida a la situación excelente de mi nuevo domicilio están ayudando a la curación, puedo comenzar a hacer planes de viaje y, por lo tanto, le ruego que me diga si le convendría la primera semana de abril para el concierto en cuestión. Antes no me sería fácil por tener que hacer un largo viaje al extranjero. X

De hacerlo en mayo, ¿sería posible que el concierto no tuviera lugar por la mañana? Digo esto pues a esas horas es cuando estoy peor dispuesto para tocar.

¡Cuanto he lamentado que su salud se haya resentido también durante el otoño pasado! muy de veras celebraré que se haya restablecido por completo.

Aquí nos ocupamos ahora en la celebración de un concurso de cante jondo (cante primitivo andaluz) que debe tener lugar en el próximo junio.

Si la idea interesa a Vd. como supongo, y quisiera honrarnos uniendo su adhesión a las valiosísimas que estamos recibiendo de toda España (entre ellos muy importantes de Barcelona). Se lo agradeceríamos sinceramente.

Crea Vd. en la admiración y amistad cordial de su afectísimo compañero, MF

X Si a vd. le parece bien se puede incluir en el programa El Amor Brujo.

Para su audición integral hace falta una voz de mezzosoprano, que si fuera una dificultad pueden alquilar algunos fragmentos de orquesta sola formando una suite con ellos. De ambos modos se ha tocado en conciertos sinfónicos de Francia e Inglaterra. Ahora van a hacerlo en Alemania. (a la carta) ⁶¹².

⁶¹² Borrador manuscrito de Falla dirigido a Joan Lamote fechado 19 de febrero de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-031.

CORRESPONDENCIA. Número 7

Lamote continúa con sus programaciones y los compromisos los va cerrando conforme pueden los solistas, de manera que, al retrasarse el acuerdo de fechas con Falla ya no le quedan más opciones para incluir las *Noches en los Jardines de España*. No obstante, de deja la oportunidad de actuar el día 2 de abril si la pianista que tiene comprometida para esa fecha, renuncia por cualquier motivo. También le anuncia que ha tenido que devolver el material a Max Eschig por el retraso en el uso de las partituras. El horario del concierto también se refiere en la correspondencia, justificándolo como una opción casi obligada por la costumbre del público, que asiste entre las 11 y las 13 horas de los domingos.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 28/02/1922
ASUNTO: Justificación de fechas para concierto, y razonamiento del horario de los mismos	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-004	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona]

28 febrero 1922 [Al margen a lápiz en diagonal con letra de Falla: Rp 7-3-22]

Mi querido amigo y compañero; acabo de recibir, en este momento, (las dos de la tarde) su grata del 21 corriente. No comprendo el retraso de esta carta.

Hace unos pocos días que estuve con Llobet, nuestro común amigo y gran artista, quien me enteró del concurso de “cante jondo” motivando mi telefonema, que confirmo enviado a Ud mi entusiasta adhesión. Supongo habrá recibido dicho telefonema, a pesar de ir dirigido a la Alhambra; sírvase reclamarlo, en caso de que no haya llegado a su poder.

Max Eschig me ha exigido la devolución del material de “Noches”, y hace muy pocos días que se le remitió. Yo le había escrito a raíz del aplazamiento de la venida de Ud, y él me había autorizado a guardarlo hasta la ejecución; pero ahora me ha exigido la devolución “par retour de courrier” y, no sabiendo nada de Ud, no me he atrevido a retenerlo por más tiempo.

Su carta, tan cariñosa y de tan buenas disposiciones, ha venido a darme mucho que pensar, ahora, pues como nada había Ud contestado a mi anterior, yo supuse que estaba Ud

convaleciente de la operación que yo suponía había Ud tenido que sufrir, y tango los conciertos combinados de tal forma, que no veo la manera de colocar las “Noches”.

Nuestros programas de los conciertos matinales, únicos que damos durante el invierno y primavera, (vienen a ser para Barcelona lo que para Madrid son los conciertos de Pérez Casas) contienen solamente dos partes; empezamos a las 11 en punto y hemos de terminar a la 1, de lo contrario, el público se va a comer sin oír la última obra. Pongo en la primera parte una obertura y una sinfonía; en la segunda un estreno o primera audición de autor nuestro o un concierto de piano u otro instrumento con orquesta. Ahora bien, en virtud de mi interpretación del silencio de Ud, tengo compromiso para el 9 de abril con un joven pianista, discípulo de Frank Marschall, llamado GACITUAGA, muchacho de grandes condiciones que tocará un concierto de RACHMANINOW. Para el 2 de abril estoy aguardando la respuesta de JULIA PARODY, que supongo tocará el “SOL MAYOR” de Beethoven. Para el 19 de marzo, tengo el estreno de un poema sinfónico de uno de nuestros jóvenes, a quien hay que empujar un poco, que bien lo merece por sus condiciones. El 5 de marzo tengo una solista de violín; y el 30 de abril, programa Strauss, con DON JUAN, TILL EULENSPIEGEL y la SINFONÍA DOMÉSTICA. Ya ve Ud, que me encuentro en un verdadero apuro!.....Fue una verdadera lástima que su dolencia le privase de venir en noviembre!

Respecto al inciso de su carta...”sería posible que el concierto no tuviera lugar por la mañana?”...Precisamente el éxito de nuestros conciertos estriba en la hora en que tienen lugar y el ser en domingo...tal vez si nuestra situación económica varía para el curso próximo, (por concederse la subvención por el municipio) intentaré implantar una o dos series para lo viernes alternos, de 7 a 9, durante otoño e invierno, alternando con los domingos acostumbrados. Es esta una idea que llevo “in mente” hace mucho tiempo, pero que por ahora no puedo arriesgarme a realizarla; bastante sacrificio me representan los diez conciertos de abono matinal. Si Julia Parody no viene para el 2 de abril, podría reservarle ese día, para Ud; Eschig me exigirá un nuevo alquiler del material, pero esto no obsta.

Tengo pedida la partitura y material de su “Corregidor” sin haber recibido noticias, hasta le presente.

Por correo recibirá Ud un par de folletos de los que se repartieron al público con ocasión de nuestro CONCIERTO 200, que se celebró en forma inusitada, con un éxito verdaderamente extraordinario, ante un público de más de DIEZ MIL PERSONAS.

Quedo aguardando sus impresiones y me reitero ferviente admirador y amigo q.s.m.e.

[Firma manuscrita de J. Lamote de Grignon]

Gracias por el interés que por mi salud manifiesta Ud. Afortunadamente, las aguas de Caldas de Montbuy me probaron de maravilla; tendré que volver allí por una quincena, para evitar el “da capo”. Celebraré infinito que Ud siga en franca mejoría y lo de la intervención quirúrgica pase a la historia.

[Debajo aparecen unas frases manuscritas de Falla a modo borrador de respuesta]

Si la Srta Parody no va para el 2 de abril puede Ud contar conmigo para ese día. De ser así le ruego me lo haga saber en cuanto le sea posible. De no poder ser aplazaremos todo hasta el próximo otoño [7-3-22]⁶¹³.

⁶¹³ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 28 de febrero de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-004.

CORRESPONDENCIA. Número 8

Falla contestó diciendo que, si la pianista no podía actuar ese día, Lamote podría contar con Falla como solista, pero precisamente en esta carta Lamote le confirma la asistencia de la pianista para el día prefijado, de manera que ese concierto tiene que aplazarse. Por otra parte, Lamote comenta a Falla la posibilidad de que la BMB pueda actuar en el Palacio de Carlos V de Granada dentro de las fiestas del Corpus, y de paso asistiría al concurso organizado por Falla.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 12/03/1922
ASUNTO: Concreción de la fecha por la pianista y proposición para asistir con la BMB a las fiestas del Corpus de Granada	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-005	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona]

12 de Marzo [sic] de 1922

Mi admirado colega y amigo estimado; recibo su carta del 7 y confirmo el telegrama que le he enviado comunicándole que la Srta Parody viene para el día 2 de Abril. No pude contestar antes al telegrama de Ud porque no tenía todavía noticias concretas de esta pianista. Como consecuencia de la aceptación de la misma, me veo precisado, de acuerdo con lo que Ud me indica, a aplazar todo hasta el próximo otoño, haciendo votos porque tanto Ud como yo estemos mejor de salud para esa época que en el otoño pasado.

Renovaré la petición de “El sombrero de tres picos” y “El amor brujo” – Me extraña no haber recibido contestación. ¿Será que no están en venta?

¿Sabe Ud si ese Ayuntamiento tiene ya compromiso para las fiestas del Corpus? Me gustaría una enormidad poder ir a Granada con mi Banda Municipal, para los conciertos del Palacio de Carlos V. y de paso me encontraría con esa hermosa ciudad para asistir al concurso organizado por UD, que seguramente será interesantísimo. Excuso decirle que, en caso de que quiera Ud hacer una pregunta sobre este particular, lo haga Ud sin mentar, le ruego, la procedencia de la indicación. Sírvase decirme si recibió los folletos que se le enviaron, aunque con algún retraso, según me dijo el encargado de hacerlo. – Y mande como le plazca a su devotísimo amigo y compañero. [Manuscrita la firma de J. Lamote de Grignon]⁶¹⁴.

⁶¹⁴ Carta de Joan Lamote de Grignon enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 12 de marzo de 1922. Granada. AMF. SIG 7168-005.

CORRESPONDENCIA. Número 9

Es un borrador manuscrito conservado en el AMF de Granada, que posteriormente convertido en carta fue enviado a Lamote. En esta correspondencia apreciamos que Lamote le mandó algunas anotaciones relativas a *El Amor Brujo* y que Falla aceptó de muy buen grado, (sin que nosotros lleguemos a saber realmente de qué trataban) y referentes a la transcripción para la BMB. Falla le transmite su interés en escuchar la versión e incluso le propone la opción de programarla en mayo, que es cuando él tenía previsto trasladarse a Barcelona. Aquí es donde se valora el compromiso que Falla adquirió para la composición de una obra específica para la BMB y el interés que tenía en realizar el proyecto.

CONCEPTO: Borrador manuscrito de Falla	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 24/01/1927
ASUNTO: Aceptación de la transcripción de <i>El Amor Brujo</i> y deseo en poder escucharlo. Compromiso de composición de una obra específica para la BMB	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-033	

[Gr(ana)da-24-1-27] [Lamote de Grignon]

Muy querido amigo y compañero: ~~su propia experiencia de la música y de tiempo~~

La bondad de usted y la amistad con que me honra habrán sabido disculpar la tardanza ~~con que~~ de esta carta, escrita con el pensamiento desde que Frank Marshall, nuestro excelentísimo amigo, me entregó en Sevilla sus anotaciones (absolutamente preciosas) para la versión de el Amor Brujo. Desde entonces, ~~en repet.~~ he querido decirle, ~~como ahora hago~~, cuan grande y ~~efusivo~~ es mi agradecimiento, no solo por su misiva y por las palabras (que tan lejos estoy de merecer y que tanto me honran) con que lo acompañó, sino también por todo cuanto representa este admirable trabajo por parte de vd. y de mis futuros intérpretes, esa espléndida y magnífica ~~orquesta de viento de Barcelona~~ Banda a cuyos profesores y queridos compañeros envió un cordialísimo saludo.

Todo esto, ~~y mucho más que verbalmente le diría~~, he querido decirle ~~escribiéndole~~ desde hace un mes, pero la falta absoluta de tiempo –ese terrible tirano!- no me ha permitido hacerlo hasta hoy. Pienso ~~constantemente~~ mucho y con entusiasmo en mi proyecto de trabajo para la Banda y

~~más que nunca~~ contar ~~tener~~ con tiempo para realizarlo. Sus anotaciones me serán de una utilidad decisiva. Así lo espero.

¡Y cuan vivo es también mi deseo de oír su versión de Amor Brujo! ¿Podrá ser para mayo, cuando tenga de nuevo la alegría de encontrarme ante ustedes?

Mientras, reciba vd. un abrazo muy cordial que le envía con la admiración y afecto de siempre su amigo de verdad. MF

[Al margen: ¡Muy Feliz Año Nuevo!]⁶¹⁵.

⁶¹⁵ Carta borrador manuscrita fechada el 24 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-033.

CORRESPONDENCIA. Número 10

Lamote le agradece a Falla las gratas consideraciones sobre la transcripción, y le incide en el cariño con el que ha realizado el trabajo, y le informa de la posibilidad de que para el mes de marzo pueda tenerlo finalizado para que Falla pueda escucharlo, si no todo, al menos algunas de las danzas.

CONCEPTO: Carta manuscrita de Lamote	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 28/01/1927
ASUNTO: Agradecimiento por la aceptación de Falla de la transcripción e información sobre la fecha de finalización del trabajo	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-006	

[El Mestre Lamote de Grignon]

Querido y admirado Falla.

Muy agradecido quedo a su cariñosa carta y a las manifestaciones que en ella me hace V. Respecto de mi transcripción de “El Amor Brujo”. Tenga V. Por seguro que si el resultado “musical” de la traducción es igual al cariño con que esta fué hecha, habría de resultar muy bien... pero hay que tener sospechas y no siempre agradables. Veremos si para Marzo puede V. oír algo, si no todo.

Gracias muy expresivas por sus buenos deseos con motivo del año nuevo, que deseo a mi vez sea absolutamente propicio a V. y sabe le quiere y admira su buen amigo y compañero.

[Firma: Lamote de Grignon. 28/1/27]⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Carta de Lamote a Falla fechada el 28 de enero de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-006.

CORRESPONDENCIA. Número 11

Se trata de un borrador manuscrito conservado en el AMF, como respuesta de Manuel de Falla a Lamote tras haber recibido noticias sobre el estreno de la transcripción de *El Amor Brujo* por la BMB, lamentando no haber podido presenciarlo. Las noticias se las transmite un amigo íntimo de Falla llamado Juan Gisbert, que a veces actúa como un representante del maestro y que aquí reproducimos, por la relación que guarda su correspondencia con el tema que tratamos.

CONCEPTO: Borrador manuscrito de Falla (posiblemente en un lugar de veraneo)	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 08/07/1927
ASUNTO: Agradecimiento por el estreno de <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-034	

Lamote de Grignon

8-7-27 (localizada en otro lugar, posiblemente de veraneo)

Mi querido amigo y compañero:

unas líneas (mientras no puedo escribirle con la calma deseada)

transmitirle mi alegría por las noticias que me da Don Juan Gisbert de la 1ª audición de su magnífica transcripción de Amor brujo (en el concierto de la Toma simbólica Am. Ora. de conciertos). Esta alegría solo se oscurece con mi imposibilidad de asistir al concierto, como hubiera sido mi gran deseo.

Ruego a V. transmita a los compañeros de la Banda mi cordialísimo saludo y felicitación y Vd. reciba un abrazo que le envía con el gran afecto, gratitud y admiración de siempre ~~su amigo~~. MF⁶¹⁷.

⁶¹⁷ Carta borrador manuscrito fechado el día 8 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-034.

CORRESPONDENCIA. Número 12

Por la importancia que tuvo Juan Gisbert como intermediario entre Falla y Lamote, es por lo que hemos decidido introducir algunas cartas en este epistolario, y por lo mucho que tiene que ver con el tema que tratamos. Solo presentamos la parte de la correspondencia de Gisbert que realmente nos interesa, pues el resto tiene relación con otras cuestiones distintas.

Gisbert actúa como intermediario al trasladar información a Falla sobre el estreno de *El Amor Brujo*, para el 26 de junio en el Coliseum a petición de Lamote, invitándolo al concierto.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Juan Gisbert a Manuel de Falla	FECHA: 14/07/1927
ASUNTO: Información sobre el día y lugar del estreno de <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7048-075	

[...] Han llegado hasta mí, noticias que si vendría a esta para el estreno de la obra de García Lorca, seguramente será a mediados de la próxima semana, además me encarga el maestro Lamote que le comunique que el próximo día 26, dará una audición en el teatro Coliseum de todo “El Amor Brujo” invitándole para que asista a ella [...] ⁶¹⁸.

⁶¹⁸ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a París el 14 de junio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-075.

CORRESPONDENCIA. Número 13

El éxito obtenido en la primera audición de *El Amor Brujo* por la BMB fue clamoroso, según le traslada Juan Gisbert a Manuel de Falla en otra carta posterior, y le traslada las felicitaciones del director y de los músicos de la Banda Municipal.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Juan Gisbert a Manuel de Falla	FECHA: 04/07/1927
ASUNTO: Información sobre el estreno de <i>El Amor Brujo</i> y traslado de felicitaciones de los músicos	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7048-078	

Fábrica de Corbatas y Pañuelos

[Juan Gisbert Padró] Bruch, 48. Barcelona 4 de julio de 1927

Sr. Don Manuel de Falla. GRANADA.

[...] Le acompaño una crónica de la audición de todo “El Amor Brujo” por la Banda Municipal, que fue un grandioso éxito, todos los componentes de la misma con su director al frente me encargaron le felicitase, un verdadero acontecimiento.

La entidad Asociación Obrera de Concerts, que fue quien dio dicho concierto, me piden le diga que desearían un pequeñísimo escrito sobre algún motivo de la música actual con el fin de publicarlo en una revista que ellos publican [...]

[Firma manuscrita de Juan Gisbert]⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a Granada el 4 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-078.

CORRESPONDENCIA. Número 14

En esta ocasión es Manuel de Falla el que responde a Juan Gisbert informándole sobre la carta remitida a Joan Lamote, en la que le manifiesta su alegría por el estreno de la transcripción, y le comenta la aceptación de enviarle unas líneas para que la Asociación Obrera de Conciertos de Barcelona pudiera publicarlo en su revista.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Juan Gisbert	FECHA: 12/07/1927
ASUNTO: Informa a Gisbert del envío de correspondencia a Lamote con felicitación por el estreno, y accede a enviar nota a la Asociación Obrera de Conciertos	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7050_2-029	

[...] Escribí a Lamote de Grignon con la alegría y gratitud que Vd. Supondrá por las noticias y recorte sobre el estreno de la adaptación del “Amor brujo”, que tanto agradecí a Vd...Excuso decirle que haré con el mayor gusto, y tan pronto como me sea posible, las líneas que me pide para la tan simpática Asociación Obrera de Concerts⁶²⁰.

⁶²⁰ Carta de Falla a Juan Gisbert fechada en Granada en 12 de julio de 1927. Granada. AMF. SIG 7050_2-029.

CORRESPONDENCIA. Número 15

Juan Gisbert traslada a Manuel de Falla la información sobre la reciente instrumentación para la BMB de Lamote de los «Nocturnos», que serán interpretados durante la gira que la BMB realizará durante ese verano por Alemania. En realidad, se refiere a la *Nana* y la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas* y cuando habla de la parte de piano está refiriéndose a las *Noches en los Jardines de España*.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Juan Gisbert a Manuel de Falla	FECHA: 03/08/1927
ASUNTO: Informa a Falla sobre la instrumentación de Lamote las dos danzas que llevará la BMB a la gira europea, así como de la inclusión de las <i>Noches en los Jardines de España</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7048-080	

Fábrica de Corbatas y Pañuelos

[Juan Gisbert Padró] Bruch, 48. Barcelona 3 de agosto de 1927

Sr. Don Manuel de Falla. GRANADA.

Querido don Manuel: recibí sus dos cartas 13 y 19 de julio estando aún en Madrid, allí me enteré del arreglo de los conciertos. [...]

Le participo que el maestro Lamote ha instrumentado para la Banda los Nocturnos, los cuales se estrenarán en Frankfurt en los ocho conciertos que dará allí, la parte del piano la tocará una señorita primer premio del conservatorio.

Hoy salgo para mi excursión comercial, París, Colonia, Frankfurt, Viena, Zurich y Milán, estaré de regreso el día 20 del actual. Le saluda y le manda un abrazo.

[Firma manuscrita de Juan Gisbert]⁶²¹.

⁶²¹ Carta de Juan Gisbert enviada a Falla a Granada el 3 de agosto de 1927. Granada. AMF. SIG 7048-080.

CORRESPONDENCIA. Número 16

Se trata de un telegrama de felicitación enviado por Manuel de Falla a Joan Lamote tras la gira realizada por Alemania y Francia con la BMB.

CONCEPTO: Telegrama	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 05/09/1927
ASUNTO: Felicitación por el éxito obtenido por la BMB durante la gira europea	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-035	

Barcelona

Maestro Lamote de Grignon. Brunch, 129.

Cordialísima bienvenida a usted y gloriosa Banda Municipal con admiración/gratitud.

F. [5 septiembre 927]⁶²².

⁶²² Borrador de telegrama enviado a Lamote el 5 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-035.

CORRESPONDENCIA. Número 17

Lamote traslada los éxitos obtenidos por la banda en la gira, gracias entre otras cosas la importancia que tuvieron las interpretaciones de la música del maestro Falla. Las canciones instrumentadas por Lamote y cantadas por Josefa Regnard, las *Noches* interpretadas al piano por Concepción Darné, y la *Danza Ritual del Fuego* tuvieron una parte destacada dentro de la programación de música española. También le recuerda la «promesa» de componer una obra expresamente para la BMB.

CONCEPTO: Carta manuscrita	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 12/09/1927
ASUNTO: Comunicación por el éxito de la música de Falla durante la gira europea	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-007	

[EL MESTRE LAMOTE DE GRIGNON] [Margen superior izquierdo 12/9/27]

Querido Falla.

Su cariñoso telegrama de bienvenida me llenó de satisfacción, como antes nos había henchido de gozo el grandioso éxito obtenido en el Extranjero [sic], en el cual tuvieron parte principalísima sus canciones “NANA” y “JOTA” cantadas por María Josefa Regnard (con orquesta de viento), sus NOCHES, que tocó la Srita Concepción Darné acompañada también por la orquesta de viento, según mi reciente traducción y la DANZA RITUAL que V. nos dirigió en Olympia, y que por consiguiente, conoce V. prácticamente. Creo que hemos hecho una gran obra. Se lo revelará a V. el hecho de que, sin la presencia de la Banda Municipal de Barcelona, la Exposición Internacional de Música de Frankfurt a./M. hubiera permanecido totalmente huérfana de representación española; y cuente V. que en ella se hallaban representados todos los países del mundo (menos el nuestro).

Dejando para otra ocasión la serie de comentarios que me sugieren las experiencias y observaciones a que han dado lugar nuestras actuaciones en Alemania, Francia y Suiza, me limito a recordarle su promesa de una obra expresamente escrita para esta Banda y con el saludo de mi hijo y todos los componentes de la Corporación, le manda un abrazo su buen amigo.

[J. Lamote de Grignon]⁶²³.

⁶²³ Carta manuscrita enviada por Lamote a Falla, fechada el 12 de septiembre de 1927. Granada. AMF. SIG 7168-007.

CORRESPONDENCIA. Número 18

Se trata de una nota que Joan Lamote le dejó a Manuel de Falla en el hotel de París en que se hospedaba, comentándole que irá a la Ópera Cómica a «aplaudirle».

CONCEPTO: Nota manuscrita dejada en un hotel de París	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 01/04/1928
ASUNTO: Le comunica que irá a la Ópera Cómica a verlo actuar	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-008	

[París 1-4-28]

Mi querido amigo y compañero.

No me voy mañana: sabiendo que la Ópera Cómica le dedica mañana su función de la noche, me quedo para aplaudirle. Saldré el martes a las 5 de la tarde.

He sentido enormemente no estar en el Hotel para abrazarle; pero le veré mañana en el Teatro.

Con todo afecto. [Firma: Lamote de Grignon]

Iré con M^a Josefa Regnard⁶²⁴.

⁶²⁴ Notación manuscrita de Lamote fechada en París el día 1 de abril de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-008.

CORRESPONDENCIA. Número 19

Joan Lamote había solicitado a la compañía «Gramófono» la «impresión» de *El Amor Brujo* y la compañía —a su vez— le pidió a Manuel de Falla una reducción de los derechos que le correspondían como compositor, para afrontar los que le incumbían al primero como arreglista. Según parece todas estas colaboraciones deben repercutir en la compañía y no en los derechos del compositor, pero siendo (como es) amigo personal de Falla, estaría dispuesto a aceptar esa reducción puntual siempre y cuando no se convierta en regla general.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 22/06/1928
ASUNTO: Derechos económicos derivados de las transcripciones de Lamote	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-036	

[Manuscrito margen superior izquierdo: Lamote de Grignon]

Granada 22 de junio de 1928

Mi querido amigo: supongo habrá recibido V. mi última carta. Hoy vuelvo á escribirle en vista de una carta recibida de “Gramófono” en que me habla de su proposito de impresionar “Amor Brujo” por su admirable Banda” y á proposito de ello me pide una reducción de mis derechos, para asi [satisfacer los que á V. tan legítimamente corresponden [encima del renglón manuscrito: por su arreglo] instrumental (aparte, supongo, de lo que como ejecutante perciba). Si no se tratara de un amigo á quien tanto quiero y admiro, yo hubiera ya respondido á la compañía que los derechos excepcionales en este caso (como ocurre también con toda la colaboración literaria) es cuenta de ellos y por lo tanto independientes de los derechos de autor que me corresponden según contrato; pero repito que, tratándose de V. no quiero en modo alguno que esa negativa mia pueda servir de apoyo á la Compañía para tratar de mermar sus derechos de V. Ahora bien; ante el temor de que la Compañía quisiera convertir esto en regla general, le escribo diciendo que los derechos de V. deber ser independientes de los mios (como en el caso á que antes aludo). Sin embargo, si la Compañía se negara á esta solución yo estaría dispuesto (y esto se lo digo en la mayor reserva) á hacer una rebaja de mis derechos. Prevengo á

V. de todo esto, no sea que la Compañía, sin beneficio para ninguno de los dos, juegue con ambos. Le abraza muy cordialmente, su amigo y compañero⁶²⁵.

⁶²⁵ Carta de Falla a Lamote fechada el 22 de junio de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-036.

CORRESPONDENCIA. Número 20

En esta carta lo primero que escribe Lamote es para insistirle a Falla sobre el compromiso de composición de la obra para la BMB. Debido a que celebran un concierto en la Plaza de San Jaime manteniendo la misma fecha y el mismo lugar de todos los años, invita a Falla y sus acompañantes en nombre del Sr. Alcalde, a poder escucharlo desde los balcones del Ayuntamiento justificando que, de haberlo sabido con mayor antelación habría preparado algún número de *El Amor Brujo* para que lo hubiese dirigido el propio compositor.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 22/09/1928
ASUNTO: Invitación a Falla para presenciar el concierto desde el balcón del Ayuntamiento de Barcelona	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-009	

[Barcelona 22 de Septiembre 1928]

Dr. D. Manuel de Falla.

Mi querido amigo y admirado amigo: al llegar a mi casa esta noche, cerca de las nueve, (y por cierto que chorreando, pues he tenido que aguantar todo el chaparrón sin poder encontrar un miserable taxi) me dice Ricardo que ha tenido al gusto de recibir a V. y a nuestro querido Marshall.

No puede V. figurarse cuanto he sentido no hallarles ya aquí; me hubiera causado gran placer el poder abrazarle y recordarle que tiene V. prometida una obra para la Banda Municipal, y que la esperamos con ansia.

Gisbert, a quien he visto esta tarde un segundo al bajar del autobús, frente a su casa, me ha dicho que llegaba V. hoy; por lo visto entendíle mal, puesto que debió decirme, sin duda, que había V. llegado hoy. Yo le encargué que le dijese que no podía asistir a la reunión del Comité de Barcelona de la S. I. de M. C. para la cual el amigo Llongueras me ha convocado. Tengo precisión de salir de la ciudad por la mañana, si bien regresaré por la tarde, pero en hora que habrá ya terminado la reunión de VV.

Por la noche, a las 22^h15, tengo el consuetudinario concierto de la Plaza de S. Jaime (todos los años en igual fecha se celebra un concierto en el mismo sitio; es tradición que conviene conservar) y va sin decir que puedo permitirme invitar a V. y amigos, en nombre del Excmo Sr. Alcalde, por si desean oírnos desde los balcones de la Casa de la Ciudad. Me complacería

enormemente poder darle un abrazo; y siento no haber sabido con mayor antelación su presencia en Barcelona, pues me hubiera sido muy grato (y supongo que a V. también), dar ocasión a que se pusiese V. en contacto directo con el público barcelonés, que tanto le quiere y admira, incluyendo en el programa algún fragmento de EL AMOR BRUJO, para que lo dirigiese V. mismo.

No nos olvide V. y venga pronto esa prometida obra; eso sería de un gran efecto y de paso daría una lección soberbia a todos esos benditos que no CREEN EN EL PODER EXPRESIVO NI EN LA FLEXIBILIDAD de la orquesta de viento.

Que se mejore V. de su afección; me figuro que habrá V. sufrido mucho y tal vez cavilado más todavía; pero no pasará adelante, si Dios quiere; así lo deseamos.

Un afectuoso saludo a los Sres de Marshall y demás compañeros de comité y para V. un abrazo de su devoto amigo y entusiasta admirador.

[Firma manuscrita de Joan Lamote de Grignon]⁶²⁶.

⁶²⁶ Carta dirigida a Falla y fechada el 22 de septiembre de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-009.

CORRESPONDENCIA. Número 21

Falla recibe la información de que la compañía le ha reservado a Lamote el 25% de los derechos como transcriptor, y le comunica que con mucho gusto le reservará el mismo porcentaje de los suyos. Para conformar la relación de obras que Lamote desea «impresionar», le envía los datos de la persona encargada de gestionar todo este tipo de asuntos.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 14/11/1928
ASUNTO: Información sobre porcentaje asignado a Lamote	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-037	

[Parte superior izquierda: Granada, 14 de Novbre. 1928]

Sr. Don Lamote de Grignon. Barcelona

Mi querido amigo:

A mi regreso he sufrido un fuerte ataque gripal, y esta ha sido la causa de no haberle escrito antes. Examinados los antecedentes de que hablamos (transcripción de Kreisler) veo que se le concedió el 25% del “royalty”, o sea la cuarta parte de los derechos. Excuse decirle a usted que le reservaré con el mayor gusto la misma proporción. Ruego a usted, por tanto, que escriba al Representante Don José M. SEGURA –Universidad de Granada, diciéndole las obras y la Compañía que ha de impresionarlas, y este con el fin de que pudiera prevenir a la Agencia EDIFO.

Con el recuerdo gratísimo de la audición en la Plaza de San Jaime, y rogándole salude en mi nombre a su hijo y a todos los amigos de la Banda, le envía un cordial abrazo su su siempre afectísimo compañero⁶²⁷.

⁶²⁷ Carta de Falla a Lamote fechada el 14 de noviembre de 1928. Granada. AMF. SIG 7168-037.

CORRESPONDENCIA. Número 22

Manuel de Falla ha sido nombrado recientemente parte de la junta que ha creado el Ministerio de Instrucción Pública, encargada de «velar» por el arte musical. Lamote le sugiere que incluya a Juan Mestres Calvet como intendente, y se interesa por el estado de compositivo de la *Atlántida*.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 08/07/1931
ASUNTO: Sugerencia de incluir a Juan Mestres dentro de la junta del Ministerio de Instrucción Pública	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-010	

[J. LAMOTE DE GRIGNON] Barcelona 8 de Julio de 1931

Maestro Manuel de FALLA. GRANADA

Mi querido amigo y compañero:

Motiva estos renglones el hecho de haberme informado de que el Ministerio de Instrucción Pública ha creado una Junta cuya misión es velar por el desarrollo de nuestro Arte, y en la cual es Vd. figura predominante.

He visto con gusto la constitución de esa Junta. Pero me parece que en ella falta una persona especializada en “organización práctica” y esto me sugiere la conveniencia de hacer notar la necesidad de que se amplíe la mencionada Junta incluyendo en la misma esa especie de “Intendente”. Todos conocemos al que, a mi juicio, mas y mejor capacitado está para ello, y cuyo nombre es sobradamente acreditado en esos menesteres, D. Juan Mestres Calvet, cuya gestión podría ser de gran utilidad, según mi parecer.

Celebraría infinitamente que coincidiese conmigo en esta apreciación. V. JLG/MT.

Sé que trabaja V. de firme en “Atlántida”, cuando tendremos el placer de conocerla?

He tenido mucho gusto en comunicarme de nuevo con V. y deseándole mucha salud y esperando recibir sus gratas nuevas, me reitero su buen amigo y S. que le abraza.

[Firmado Joan Lamote]⁶²⁸.

⁶²⁸ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 8 de julio de 1931. Granada. AMF. SIG 7168-010.

CORRESPONDENCIA. Número 23

Esta larga carta es consecuencia de las desavenencias surgidas entre los comités de Madrid y Barcelona, en relación a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Lamote asume la presidencia de la sección catalana y ante la pasividad del comité de Madrid, deciden constituir la «Associació Catalana de Música Contemporánea», y le pide al maestro que sea él quien comuniqué estas resoluciones a la central de la sociedad en Londres.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 05/10/1931
ASUNTO: Comunicación del estado de la SIMC en Barcelona	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-011	

Barcelona, 5 octubre de 1931. [Encima a lápiz Rp. 10/XI/31]

Iltre. Mtro. Manuel de FALLA. Antequeruela Alta. GRANADA

Mi querido amigo:

Deseando y esperando que se halle V. completamente restablecido, tengo el gusto de comunicarle algo relacionado con la “Sociedad Internacional de Música contemporánea”.

Creo que V. conoce los antecedentes relativos a la constitución del Comité de Barcelona de la mencionada sociedad y la conexión que se quería establecer entre este y su similar de Madrid. Conviene que le informe de que, al iniciarse, y continuar luego los trabajos de la “Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”, estuvimos en correspondencia con D. Adolfo Salazar. Se convino en que dicha Sección Española tendría dos Comités, el de Barcelona representando los compositores de lengua catalana, y el de Madrid que representaría al resto de España, actuando uno de dichos comités cada año por turno, en sus relaciones con la central de Londres.

Como consecuencia de sucesivas cartas cruzadas entre el Secretario D. Juan Llongueras, y el Sr. Salazar, en las cuales se discutieron cuestiones de detalle, llegamos a un acuerdo, redactándose el correspondiente Reglamento de la “Asociación de Música Contemporánea de Barcelona”, en el cual quedaba articulado el funcionamiento de la misma como tal y establecido que el Comité de esta, en unión del que se constituyese en Madrid, formarían la “Sección Española de Música Contemporánea”.

Imprimiose el Reglamento y se mandó al Sr. Salazar, interesando que su Comité nos enviase el suyo. A partir de ese momento y de las reiteradas gestiones, no hemos obtenido contestación. En vista de este resultado, el Comité de Barcelona se reunió hace pocos días y acordó proceder a la reorganización de la entidad. Todos los componentes del Comité renunciaron sus respectivos cargos. Húbose de aceptar la dimisión del Presidente Mtro. Francisco Pujol, en atención a las poderosas razones que adujo y los compañeros se empeñaron en elegirme presidente, reeligiendo los demás miembros dimisionarios.

Ahora bien; según he dicho más arriba, Salazar no ha contestado a ninguna de las cartas en las cuales se le pedía reiteradamente nos enviase el reglamento aprobado por su Comité. En consecuencia y para no demorar por más tiempo la reorganización definitiva de la Entidad, vamos a constituir la “Associació Catalana de Música contemporánea”. (Secció de la Societè Internationale de Musique Contemporaine) en la cual admitimos la adhesión de los Compositores de las regiones Valenciana y Balear, a todos los efectos estatutarios de la S.I.M.C., bajo cuyos preceptos actuará la “Associació” como tal “Secció”. Hemos adoptado por esta forma, porque si un día Madrid decide constituirse, no podemos estorbarnos mutuamente.

Antes de comunicar a la Central de Londres nuestra resolución, me permito consultar con V. en nombre de mis compañeros y como iniciador que fue de este asunto, acerca de su opinión sobre el posible acogimiento de nuestros propósitos por la S.I.M.C. Tal vez convendría que fuese V. quien informase a Londres de lo ocurrido entre Barcelona y Madrid, al objeto de que aquella Central, conociendo bien las causas de nuestra resolución, se halle en condiciones de apreciar justamente los efectos de la misma.

Mucho le agradecería que me dijese V. algo a este propósito, así como que me pida cuantos antecedentes necesite.

Y en espera de sus prontas como gratas noticias, le abraza estrechamente su devotísimo amigo y admirador. [Firma de Joan Lamote]⁶²⁹.

⁶²⁹ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada el 5 de octubre de 1931. Granada. AMF. SIG 7168-011.

CORRESPONDENCIA. Número 24

Manuel de Falla, en su intento por mediar en la situación a la que está llegando la S.I.M.C. entre Madrid y Barcelona, escribe a Lamote para que se mantuviera la propuesta que garantizaba los derechos de ambos comités, siempre y cuando «los de Madrid» ultimasen sus asuntos con cierta rapidez. En caso de continuar con la inactividad por parte del comité madrileño, se propondría la supresión de los reglamentos de los comités.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 10/11/1931
ASUNTO: Mediación para solucionar problemas de la SIMC	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-039	

[Granada 10 de noviembre de 1931]

[Señor D. J. Lamote de Grignon. Bruch, 129. Barcelona]

Mi querido amigo y compañero:

Veo con pena por su carta que sigue el Comité de Madrid sin redactar su Reglamento; pero esta indudable falta de los de Madrid no creo lleve aparejada la solución radical de que usted me habla. Como usted recuerda en su carta, fui el iniciador de este asunto, y me parece que la fórmula propuesta garantizaba los derechos de todos. Yo pienso ahora que todavía sería posible mantener dicha fórmula si los de Madrid se decidieran a ultimar el asunto con la rapidez debida, y creo que Amadeo Vives sería la persona más indicada para que, con su general prestigio y autoridad, unidos al frecuente contacto con los elementos de los Comités solucionase esta cuestión dentro de términos de cordialidad nunca más necesarios que ahora. Luego, si a pesar de esta gestión, el Comité de Madrid continúa inactivo (única razón de su actividad pasiva, como lo prueba el artículo que hace ya tiempo publicó Salazar en “El Sol” sobre la organización de ambos Comités) entonces sería llegado el momento —siempre de común acuerdo— de suprimir en la reglamentación de los comités, todo cuanto pueda entorpecer la labor independiente de cada uno de ellos, pero apareciendo ambos ante el Comité Central de la SIMC como sección española de dicha entidad.

Rogándole transmita a sus compañeros de Comité, así como al maestro Millet y Pujol, mis más cordiales saludos, le envío a usted un fuerte abrazo con la devoción de siempre⁶³⁰.

⁶³⁰ Carta de Falla a Lamote fechada en Granada el 10 de noviembre de 1931. Granada. AMF. SIG 7168-039.

CORRESPONDENCIA. Número 25

Las emisoras de radio ejercieron un papel decisivo en la publicidad musical de las bandas y sobre las obras de los compositores. Lamote programó varias audiciones de *El Amor Brujo* que fueron radiadas por T.S.H y le pregunta a Falla, si desde Granada puede escuchar la frecuencia de radio porque el día 11 de diciembre emiten de nuevo la obra. Aprovecha la ocasión para recomendar a una pianista que se presenta al concurso en el que Falla forma supuestamente parte.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 07/12/1932
ASUNTO: Información sobre retransmisión radiada de <i>El Amor Brujo</i> , y recomendación de una pianista	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-012	

[Ayuntamiento de Barcelona. Banda. Dirección] [A lápiz: Rp 13/12/32]

7 de diciembre de 1932

Illtre. Mtro. D. Manuel de FALLA. Antequeruela Alta. GRANADA

Mi muy querido y admirado amigo:

Tengo mucho gusto en acompañar programa del concierto que daremos el próximo domingo día 11 en el Palacio de Bellas-Artes. Este concierto correspondía al pasado domingo día 4; pero hubo de ser suspendido a fin de que la Banda Municipal asistiese, con nuestro Ayuntamiento, al entierro del malogrado colega Amadeo Vives.

Nuestros conciertos son retransmitidos por T.S.H. Me complacería muchísimo saber si los oye V. sobre todo porque se daría Vd. cuenta de cómo es gustada su obra por nuestro público admirable, llevo dadas unas cuantas audiciones de “El amor brujo” y el éxito es cada vez mayor. Lo cual dice algo, no es cierto?

Celebraré tener sus noticias a este respecto.

Permítame ahora que le diga algo relacionado con una pianista catalana verdaderamente notable, que se presenta al concurso de cuyo jurado forma V. parte. No es una recomendación, sino simplemente una presentación. Se trata de la Srita. Enriqueta Garreta Toldrá (sobrina de Eduardo Toldrá); su instancia de admisión al concurso fue enviada en si tiempo oportuno y debe obrar en el Negociado correspondiente. Esta joven artista ha tomado parte en uno de mis conciertos del Palacio Municipal de Bellas-Artes interpretando el Concierto en La menor, de

Schumann, llamando poderosamente la atención del público y de la crítica. Por mi parte, puedo asegurarle que su colaboración me dio tanta satisfacción que me propongo presentarla nuevamente en mis conciertos.

Le agradeceré que lea detenidamente la relación de méritos que acompaña la instancia de la Srita. Garreta. Claro está que sería de desear que ella pudiese actuar pianísticamente ante el Tribunal, ya que de esta manera se podrá formar juicio con verdadero conocimiento de causa.

Y no canso más. Espero que, si tiene V. Ocasión de oír a la Srita. Garreta, apreciará V. Sus grandes cualidades técnicas y de musicalidad, y agradeciendo de antemano la atención que le preste, a la vez que rogándole perdone que le haya distraído de sus cosas, soy siempre su buen amigo y admirador que le abraza. [Firma manuscrita de Lamote]⁶³¹.

⁶³¹ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada en Barcelona el 7 de diciembre de 1932. Granada. AMF. SIG 7168-012.

CORRESPONDENCIA. Número 26

Respuesta de Falla en la que agradece la información sobre la emisión de la transcripción por radio, pero desde Granada no se escucha esa emisora. Por otra parte le sorprende la noticia del nombramiento como jurado de un concurso, pues desde hace varios años dejó de participar en ellos.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 13/12/1932
ASUNTO: Respuesta negativa sobre recepción de radio en Granada y negativa también sobre pertenencia al tribunal de concurso	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-041	

[Granada, 13 de Dobre. 1932]

Maestro Don J. Lamote de Grignon. Barcelona

Muy querido y admirado amigo: ¡Cuánto le he agradecido su carta, pero desgraciadamente me ha sido imposible gozar de su concierto del domingo, pues los amigos poseedores de “radio” a quienes nos hemos dirigido aseguran que a esas horas no se oye nada en Granada, exceptuando algo de Sevilla, y aun esto en los días de atmósfera muy limpia. Ya supondrá usted lo que me ha contrariado, siendo grande mi deseo de admirar nuevamente a ustedes.

Respecto a su “presentación” de la Srta. García Toldrá, debo decirle que ignoraba formar parte de ningún jurado de concurso, cosa además para mí imposible por venirme negando a ello desde hace unos quince años. Así ha sucedido muy recientemente con Viena. De otro modo, ya sabe usted lo que una indicación suya significa para mí...

Le abraza muy cordialmente su muy devoto⁶³².

⁶³² Carta de Manuel de Falla a Joan Lamote fechada en Granada el 13 de diciembre de 1932. Granada. AMF. SIG 7168-041.

CORRESPONDENCIA. Número 27

Joan Lamote es propuesto para dirigir *La Vida Breve* en el teatro con la orquesta, pero al recibir la partitura encuentra una serie de anotaciones en ella que afectan a una serie de cortes, y prefiere preguntarle al maestro para asegurarse correctamente antes de realizar el montaje con la orquesta, coro y solistas.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 23/10/1933
ASUNTO: Consulta a Falla sobre unas anotaciones en la partitura de <i>La Vida Breve</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-014	

[J. Lamote de Grignon. Barcelona] 23 de octubre de 1933

ltre. Mtro. D. MANUEL DE FALLA [A lápiz: Rp 30/10/33]

Antequeruela Alta. GRANADA.

Mi querido y admirado amigo:

Ya vé V. por donde, yo que me había cortado la coleta como Director de ópera, jurando —en 1916— no volver a dirigir Teatro Lírico, viene Mestres con la invitación para que me encargue de las obras de autores españoles en la próxima temporada el Liceo, las de V. a la cabeza. He creído que no podía ni debía negarme a ello, y ya me tiene V. faltando a mi juramento.....Pero Dios tendrá en cuenta mi buena voluntad para con mis compañeros, verdad?

He sabido de V. por Mestres, quien me ha comunicado las cariñosas frases que me dedicó en su carta a él dirigida y que yo agradezco sinceramente.

He recibido la partitura de “la Vida Breve” y encuentro en ella algunos “cortes” que me interesa someterle, con objeto de estar de acuerdo con V.

Supongo que tiene V. a mano la partitura, los detallo a continuación:

ACTO 1º.- Desde dos compases antes del 2, va al 12. Desde 4 compases antes del 29 a 1 antes del 31. Desde 37 salta a 40.

ACTO 2º.- Al llegar a A (antes del 25) salta a D. Ahora bien: nuestro CORO es deficiente. Dudo que pueda llegar a cantar como conviene el primer trozo. Yo adoro este trozo, (como toda la obra) por el color y sentimiento que respira. Pero temo que nuestros coristas no llegarán a darme satisfacción. Claro que es precisamente lo que inicia y establece el ambiente de la obra. Pero aun así, de subsistir un corte, habría de ser este. Los demás los juzgo innecesarios.

Le ruego me dedique unos momentos para contestarme y le anticipo gracias muy expresivas.

Un abrazo de su buen amigo y admirador.

[Firma de Joan Lamote]⁶³³.

⁶³³ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla, fechada en Barcelona el 23 de octubre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-014.

CORRESPONDENCIA. Número 28

Falla contesta en pocos días sorprendido por los comentados cortes que figuran en la partitura de *La Vida Breve*, y se muestra algo molesto por ellos tratándolo de felonía. En la carta explica a Lamote los momentos en los que pueden hacerse algunos de ellos, y le envía su única copia de la partitura con las anotaciones para que se sirva de ellas.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 30/10/1933
ASUNTO: Falla aclara a Lamote los posibles y únicos cortes en <i>La Vida Breve</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-043	

[Señor Don J. Lamote de Grignon. Barcelona]

Granada, 30 Oct. 1933

Mi querido y admirado amigo: ¡Ya lo creo que estoy contento y orgulloso de tener un tal colaborador, aunque lamente sus escrúpulos de conciencia, y que sea yo quien se los ocasione!...Pero me tranquilizo pensando en que su juramento tendría, al fin y al cabo, un carácter teatral, y por lo tanto...convencional.

En cuanto a los “cortes” que ha hallado usted en la part^a de la “Vida breve”, de tal modo me han sorprendido que le ruego me diga si existe alguna indicación escrita, pues por el idioma en que esté podremos saber algo sobre el origen de tal felonía. Desde luego puedo asegurarle que ni en Niza —donde se estrenó— ni en la “Opéra Comique” ni en la “Monnaie” de Bruselas, ni en Madrid (cuando el año 14 la hicieron en la “Zarzuela”) han hecho el menor “corte”. (Cito a usted estas representaciones por ser las que yo he presenciado). El único necesario (brevísimo como verá) es el indicado por mí en las “notas” que le adjunto, donde también hallará usted otras indicaciones que pueden suplir mi ausencia en los ensayos. Lamento no poseer más copia completa que esta que le envío, y por eso le ruego encarecidamente que me la devuelva después de sacar copia o de trasladar las indicaciones a la partitura. Tal vez mejor lo primero, dado que, entre las “indicaciones”, hay algunas importantes que conciernen a la representación misma.

Confío, en fin, la copia en sus buenísimas manos.

No se preocupe usted por el coro: en todas partes se han cantado esos “cortes” sin la menor dificultad. Donde “tal vez” pudiera hacerse alguno es en la segunda Danza. Usted me dirá lo que piensa sobre ello.

Con mucho agradecimiento por todo, le envía un buen abrazo su siempre fiel amigo y compañero.

Mi más cordial saludo para su hijo, para la Banda y para la orquesta; sin olvidar, claro está, a cuantos ya participen en la presentación del espectáculo!⁶³⁴.

⁶³⁴ Carta de Manuel de Falla a Joan Lamote fechada en Granada el 30 de octubre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-043.

CORRESPONDENCIA. Número 29

Respuesta de agradecimiento de Lamote por el envío de la partitura de *La Vida Breve* con las indicaciones, y le asegura una interpretación fiel de la obra. Envía dos copias más de la partitura al maestro.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 06/11/1933
ASUNTO: Agradecimiento a Falla por el envío de la partitura de <i>La Vida Breve</i> con las anotaciones	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-015	

[J. LAMOTE DE GRIGNON. BARCELONA] [A lápiz: Rp 16/11/33]

6 noviembre de 1933.

Ilre. Mtro. D. Manuel de FALLA

Antequeruela Alta. GRANADA

Mi querido y admirado amigo:

Gracias mil por sus cariñosas frases. Quedo bien impuesto de sus preciosas indicaciones, y para que no tenga V. intranquilidad respecto de sus notas, se lo devuelvo acompañado de dos copias. Voy a estudiar detenidamente su idea de un corte en la 2ª danza y en carta que seguirá le comunicaré mis impresiones, para obrar de acuerdo con V.

No he de repetirle que me emplearé a fondo a beneficio de la mejor interpretación de sus obras, y le envío un cordial abrazo.

Su buen amigo y admirador.

[Firma manuscrita de J. Lamote de Grignon]⁶³⁵.

⁶³⁵ Carta de Joan Lamote a Manuel de Falla fechada en Barcelona en 6 de noviembre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-015.

CORRESPONDENCIA. Número 30

Falla le agradece el envío de las dos copias de la partitura (recordemos que solo tenía la única copia que le envió a Lamote), y le realiza algunos comentarios sobre la posición de los cantantes en determinadas danzas de *El Amor Brujo*.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 16/11/1933
ASUNTO: Agradecimiento a Lamote por el envío de las copias de la partitura de <i>La Vida Breve</i> . Indicaciones para la interpretación escénica de <i>El Amor Brujo</i>	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-044	

[Granada 16 de noviembre de 1933]

Señor. J. Lamote de Grignon. Barcelona.

Mi querido y admirado amigo:

Cuanto le agradezco la tan delicada atención de acompañar a la devolución rogada de mis “notas” las dos copias que me envía.

Mucho agradeceré a usted también que transmita a don Juan Mestres cuanto de esas notas se relaciona con la “mise-en-scène”. Por cierto que olvidé decirle a usted en mi última que las canciones del “Amor Brujo” deben cantarse dentro (aunque muy cerca de la escena) la primera (Amor dolido), y en la orquesta las dos restantes, de no ser cantada la del “Fuego fatuo” por la misma artista que la baila.

No sabe usted la pena que siento por no estar con ustedes en estos días, pero Dios mediante, podré llegar a tiempo de asistir y —aun colaborar de algún modo— en la última representación de esta serie. Mientras, les envío “a todos” mi más cordial saludo. Y para usted con mi gratitud reiterada, un buen abrazo de su devoto amigo y compañero.

¿Qué ha decidido usted sobre el corte propuesto para la 2da danza? Es el único posible, salvo lo ya indicado en las notas⁶³⁶.

⁶³⁶ Carta de Manuel de Falla a Joan Lamote fechada en Granada el 16 de noviembre de 1933. Granada. AMF. SIG 7168-044.

CORRESPONDENCIA. Número 31

La BMB recibió un homenaje al cual se adhirió el maestro Falla. En esta carta Lamote le agradece ese gran detalle y le informa que transmitirá la comunicación a la comisión organizadora del mismo.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 12/01/1934
ASUNTO: Agradecimiento a Falla por adherirse al homenaje de la BMB	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-016	

[Barcelona 12 de Enero de 1934]

Ilre. Mtro. D. Manuel de FALLA

Casa Mulet. Barrio de Génova, PALMA DE MALLORCA

Mi querido y admirado amigo:

A su tiempo recibí su cariñoso telegrama felicitándome el año nuevo y adhiriéndose al proyectado homenaje a la Banda Municipal. Gracias infinitas; no he de decirle cuanto me enorgullece la adhesión de un músico de la categoría de Vd., la cual he comunicado a la comisión organizadora.

Ruégole perdone mi retraso en acusarle recibo de su telegrama; he andado de cabeza por causa de la preparación y estreno de la obra de Vives “Euda d’Uriac”; ya puede Vd. Imaginarse la perturbación que me acarreó la paralización de los ensayos y consiguiente aplazamiento del estreno de “María del Carmen” a causa de la huelga revolucionaria primeramente, y del fallecimiento del Presidente Maciá luego; este aplazamiento, que alcanzó a diez días, se redujo a dos días para el estreno de “Euda d’Uriac”, es obvio, pues, comentar lo que he debido hacer para montar la obra de Vives con tan extraordinaria precipitación. Afortunadamente hemos salido con./... Bien y sea dicho de paso, mucho mejor de lo que las circunstancias permitían esperar. Supóngole entregado al trabajo en “L’Atlántida”, que ardo en deseos de conocer; deseo vivamente que ninguna circunstancia desagradable venga a entorpecer su labor, para bien de nuestro Arte. Buenos deseos y le envió un cordial abrazo.

Siempre buen amigo y admirador. [Firma de Joan Lamote]⁶³⁷.

⁶³⁷ Carta de Joan Lamote enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona en 12 de enero de 1934. Granada. AMF. SIG 7168-016.

CORRESPONDENCIA. Número 32

Se trata de una tarjeta postal con una fotografía del Palacio de Bellas Artes de Barcelona, durante un concierto de la Banda Municipal de Barcelona, que Lamote le manda a Falla.

CONCEPTO: Tarjeta postal con fotografía	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 22/01/1935
ASUNTO: Comentario sobre la afluencia de público a los conciertos de la BMB	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-017	

[Reverso de tarjeta postal con fotografía del palacio de Bellas Artes]

22-1-35

Querido Falla.

Todos nuestros conciertos, el aspecto de Bellas Artes, donde tantas ovaciones hemos recogido con las obras de V.

Le abraza su buen amigo.

22-1-35. [Firma de Joan Lamote]⁶³⁸.

⁶³⁸ Tarjeta postal de Lamote enviada a Falla fechada el 22 de enero de 1935. Granada. AMF. SIG 7168-017.

CORRESPONDENCIA. Número 33

En 1936 coinciden en Barcelona la celebración de dos importantes congresos musicales, por un lado, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, y por otro la Sociedad de Musicología. Lamote pide a Falla que forme parte del comité ejecutivo junto con la designación (por él) de otro miembro de la sección de Madrid, con otros dos que designará la sección de Barcelona para completar los cuatro representantes de este órgano. En esta carta le sugiere el estreno de la *Atlántida* para incluirla dentro de la celebración del festival.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 22/01/1935
ASUNTO: Informaciones relativas a la SIMC y a la SIM próximas a celebrar en Barcelona	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-018	

[Sociedad Internacional de Música contemporánea. Secció de Catalunya
Palau de la Música Catalana- Alt de Sant Pere, 13. Barcelona]

22 de enero de 1935 [A lápiz: Rp 4/2/35]

ltre. Mtro. MANUEL DE FALLA. Antequeruela alta. GRANADA

Mi querido amigo y admirado compañero:

Deseo vivamente que su salud, que tanto nos interesa, sea perfecta y que el 1935 le sea propicio bajo todos los conceptos.

He de comunicarle cosas que tienen relación con las Secciones de Barcelona y Madrid, y de la “SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA”, cosas que yo considero interesantísimas para nuestro país.

Haré un poco de historia:

Informado por Mossen Anglés de que había habido intenciones por parte de la Sociedad Internacional de Musicología, de situar en Barcelona el congreso correspondiente al 1936 — como Ud sabe estos congresos son trienales— y persiguiendo el propósito de hacer coincidir el festival de 1936 de la “Sociedad Internacional de Música Contemporánea” con el expresado congreso, decidí emplearme a fondo a tal objeto. Conseguido que hube de la Generalidad y del Ayuntamiento una invitación oficial dirigida a la S.I.M.C y a la S.I. de Musicología, y designado por mis compañeros de nuestra sección para representar esta en el Festival de 1933

en Amsterdam, assistí a este, siendo portador de las referidas invitaciones y sometiéndolas a la Asamblea de la S.I.M.C., la cual aceptó en principio la que le concernía, a reserva de lo que se acordase en Florencia en 1934; Mr. Dent, como Presidente de la de Musicología, aceptó sin reserva la que le era dirigida.

Se tiene ya noticia oficial de haberse acordado de celebrar ambas reuniones en Barcelona el año próximo, y hemos de poner en marcha todo lo referente a la organización de este asunto, que yo estimo trascendental para nuestra nación.

La subponencia de música de la Generalidad, me convocó en mi carácter de Presidente de la sección de Barcelona de la S.I.M.C., para cambiar impresiones acerca de la organización de todo y de la colaboración de la sección de Madrid.

Esta reunión tuvo efecto ayer en el “Institut d’estudes Catalans”, con la asistencia de nuestros compañeros Pablo Casals, Samper, Barberá, Millet, Mossen Anglés, y el Director de la “Biblioteca de L’institut d’estudes Catalans”, Sr. Rubio. Fue estudiado el doble proyecto siendo acogido con gran interés, como no podía ser de otra manera. Antes de finalizar la sesión, se me hizo el encargo de comunicarme con Vd. para rogar que, si como suponemos, está Vd. en relación con la de Madrid, tenga Vd. a bien asignar uno de los miembros de la misma, para que con Vd. forme parte del Comité Ejecutivo. La sección de Barcelona tendrá también dos representantes en el comité.

Vd. me dirá, espero, sus impresiones; nosotros por nuestra parte estamos estudiando la forma de realizar algo que corresponda a la necesidad de expansión de nuestro país; no se nos oculta que precisaremos fuertes apoyos económicos oficiales, pero creemos que nos es imposible hallar en altas esferas personas comprensivas que se capaciten de la suma importancia del asunto y nos ayuden para la consecución de nuestro objetivo.

Y he dejado para el final de esta carta algo que es principal para el esplendor del Festival. Podrá estrenarse durante el mismo “La Atlántida”? Vd. sabe perfectamente cuanto nos complacería esta feliz circunstancia, y como aumentaría el interés del Festival.

Quedo esperando sus gratas nuevas. En cuanto las reciba convocaré la Sección.

Entretanto, le abraza cordialmente su amigo y admirador.

[Firma de Joan Lamote]⁶³⁹.

⁶³⁹ Carta de Lamote enviada a Falla con fecha de 22 de enero de 1935. Granada. AMF. SIG 7168-018.

CORRESPONDENCIA. Número 34

Falla responde mostrando la satisfacción por la elección de Barcelona como sede de la celebración de los congresos, y le recuerda a Lamote que utilice la denominación correcta acordada en los estatutos. Agradece la proposición de estrenar la *Atlántida* aunque se queja por la falta de tiempo del que dispone para componer, y aprovecha la ocasión para declinar el ofrecimiento de Lamote de nombrarlo miembro del comité ejecutivo.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 04/02/1935
ASUNTO: Informaciones relativas a la SIMC y a la SIM próximas a celebrar en Barcelona y renuncia a pertenecer al comité ejecutivo	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-045	

Granada 4 de febrero de 1935

Señor D. J. Lamote de Grignon

Mi querido y admirado amigo: desde hace unos días sufro un ataque gripal complicado con un sin fin de cosas que no me dejan apenas “ni respirar”. Esta es la razón de algún retraso con que contesto a su tan grata carta.

Me alegran muchísimo sus noticias de haberse ya acordado oficialmente la celebración en Barcelona de los congresos de la S.I.M.C. y de la S. I. de Musicología, en el próximo año. No estoy en contacto con el comité de Madrid (ya sabe usted lo difícil que es estar en relación con él), pero hoy mismo escribiré a Arbós, como presidente que es de la Sección general española, dándole cuenta de la carta de usted y encareciéndole la mayor actividad y eficacia en ese asunto, para evitar apatías pasadas que han impedido la marcha normal de los dos Comités que integran la Sección española de la S.I.M.C. Y apropósito de esto mi querido don Juan, dadas las poderosas razones que expuse a usted en Barcelona cuando me comunicaron la iniciación de este proyecto, aceptar y utilizar exactamente la denominación consignada en los Estatutos: Comité de Barcelona de la Sección española de la S.I.M.C.

En todo lo demás, veo con gran satisfacción que cuanto Vd. me dice corresponde exactamente a lo que ahí hablamos, y por lo que concierne al estreno en esta ocasión de la “Atlántida” (que tan cariñosamente me proponen ustedes), nadie más que yo desearía que así pudiera ser; ello

depende únicamente del tiempo que “me dejen libre” para trabajar hasta conseguir terminarla, tiempo que, por desgracia, es cada día más escaso para mi pobre persona. Y es precisamente a causa de estos apremios agobiantes del tiempo, así como para no entorpecer nuevamente la terminación de la “Atlántida”, por lo que muy a pesar mío, no podré formar parte del comité ejecutivo que tan dura y contante labor tendrá que desarrollar, aunque agradezca infinitamente la honrosa designación de ustedes y el nuevo testimonio de cordial afecto que con ella recibo, al que correspondo efusivamente con otra gratitud.

Esperando con vivo interés sus noticias, y rogando a Vd transmita todos mis mejores saludos los amigos del Comité, reciba usted el buen abrazo que le envía su devoto amigo y compañero.

Muy grata su postal de los conciertos de esa admirable Banda a la que tanto debo y de cuyo auditorio tanto también deseo volver a formar parte. Para su hijo Ricardo y para todos, mi muy cordial saludo⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ Carta de Falla enviada a Lamote con fecha 4 de febrero de 1935. Granada. AMF. SIG 7168-045.

CORRESPONDENCIA. Número 35

Falla se preocupa por la situación de los comités de Madrid y Barcelona de la S.I.M.C. y agradece la llegada de Arbós a Barcelona como «pacificador» de la sociedad.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Manuel de Falla a Joan Lamote	FECHA: 28/05/1935
ASUNTO: Interés de Falla por la situación de los comités de Madrid y Barcelona de la SIMC	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-047	

Granada 28 de mayo de 1935

Señor. D. J. Lamote de Grignon. Barcelona.

Mi siempre querido amigo y compañero:

Aunque no he vuelto a recibir noticias, ni por usted ni por ninguno de los amigos de esa, después de la respuesta a su carta de fines de enero, no he dejado de ocuparme —y de preocuparme— del asunto en cuestión. Por eso celebro muchísimo la muy próxima llegada de Arbós a Barcelona, pues por su general prestigio y por ser amigo tan querido de todos, así como por su mucho y leal interés en la celebración de los Congresos y en restablecer la marcha normal de nuestra Sección Española de la S.I.M.C., puede ser de la mayor eficacia para llegar a los fines que todos nos proponemos. Por mi parte creo inútil reiterarle lo que usted y todos nuestros amigos sabe desde que iniciamos en esa la organización de los dos Comités integrantes de la Sección. En ello puse todo mi corazón, y lo mismo que pensaba y sentía (y dije) entonces, pienso y siento ahora. De ahí mi vivísimo interés por cuando a ello se refiera, interés unido a un no menos vivo sentimiento de responsabilidad personal que, en ocasiones ha llegado a ser para mi motivo de intensa y grave preocupación.

Con un abrazo para todos los queridos amigos y “colaboradores” de entonces y un muy cordial saludo para los que ahora constituyen el comité, reciba usted querido don Juan, el abrazo que con toda amistad y devoción le envía su afectísimo⁶⁴¹.

⁶⁴¹ Carta de Falla enviada a Lamote con fecha 28 de mayo de 1935. Granada. AMF. SIG 7168-047.

CORRESPONDENCIA. Número 36

Manuel de Falla escribió a Mossen Anglés transmitiéndole su malestar por el tratamiento que la *Revista Musical Catalana* le dio al congreso y festival Barcelona, respecto a la denominación que se le asignó al comité. Este mismo malestar fue transmitido por Anglés a Lamote quien escribe a Falla disculpándose, aludiendo que todas las comunicaciones salen del comité y que, al revisar la nota publicada por la revista, efectivamente están equivocadas.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 11/02/1936
ASUNTO: Justificación tras el disgusto de Falla por la denominación equivocada del comité	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-019	

[Sociedad Internacional de Música Contemporánea]

Barcelona 11 de febrero de 1936

Iltre. Mtro. Manuel de FALLA. GRANADA

Mi querido y admirado amigo:

Mossen Anglés acaba de comunicarme el contenido de la carta que V. le dirigió con fecha 7 del corriente, la cual ha recibido hoy solamente a pesar del sello de urgencia que aquella llevaba.

Lamento profundamente que se haya disgustado V. por la forma como la “Revista Musical Catalana” da cuenta del Congreso y Festival de Barcelona. A este propósito me place manifestarle que todas las comunicaciones oficiales que parten de este Comité están redactadas de acuerdo con esta denominación.

Ahora bien; he buscado en el “dossier” correspondiente la gacetilla suplicada conteniendo los programas detallados del Congreso y Festival y me he dado cuenta de que, efectivamente, dice las Secciones de Cataluña y Madrid. No es de extrañar este error; a cada momento se están redactando a toda prisa comunicaciones dirigidas a las secciones internacionales; a lo mejor se intercala una cosa urgente relacionada con nuestros Comités de la Sección Española, y se desliza aquella denominación en lugar de esta. Pero vamos a procurar controlar mejor todo eso para evitar deslices involuntarios que soy el primero en lamentar.

En cuanto a los compositores de una u otra región, esto está ya claro en el fascículo que va a aparecer en breve, en el cual se puso, por ejemplo: R. Gerhard (España-Cataluña). –R. Halffter

(España-Madrid) y así los demás. Y, al fin y al cabo, estos impresos son los que tienen todo el significado oficial.

Esté V. tranquilo querido, don Manuel y confíe en que todos los miembros de nuestro Comité tenemos verdadero empeño en que no haya lugar a molestias de ningún género.

Le veremos a V. aquí en abril? Mucho nos complacería a todos y en particular a su devotísimo amigo y admirador que le abraza.

[Firma de Joan Lamote]⁶⁴².

⁶⁴² Carta de Lamote enviada a Falla con fecha de 11 de febrero de 1936. Granada. AMF. SIG 7168-019.

CORRESPONDENCIA. Número 37

Lamote escribe a Falla proponiéndole que asista como invitado a Barcelona, durante la celebración del festival y congreso próximos a realizar, como huésped de honor. Aprovecha para informarle de la próxima interpretación de las *Noches en los Jardines de España* para el domingo día 29.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 26/03/1936
ASUNTO: Invitación a Falla para asistir como huésped de honor al festival y congreso de Barcelona	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-020	

[Sociedad Internacional de Música Contemporánea]

Barcelona 26 de marzo de 1936

Iltre. Mtro. Manuel de FALLA. GRANADA

Mi buen y querido amigo:

Creo que fue Mosen Anglés que me comunicó noticias de V. en contestación a mi carta de 11 de febrero último cuyas noticias me complacieron por deducirse de ellas que se habían desvanecido sus inquietudes respecto a los comités de Madrid y Barcelona.

Hoy escribo a V, en nombre propio y en el de mis compañeros de Comité, para manifestarle lo que sigue. Sería un gran placer y un gran honor, en primer término para nosotros y también para nuestra ciudad, que V. accediese a venir y estar aquí durante el Festival y Congreso que se avecinan. A este efecto, nos permitimos dirigirle nuestra invitación, a la cual deseamos dar toda la amplitud; para ello hemos acordado que, en el caso de que quiera Vd. corresponder aceptando, como esperamos y anhelamos, sea Vd. nuestro huésped de honor.

Ahora bien, mi querido Don Manuel; Vd. está planamente convencido de cuanto le queremos y admiramos aquí; no quiera Vd. defraudarnos en este deseo que le consta es sinceramente, hondamente sentido y díganos Vd. pronto que acepta.

Se lo agradecerá infinitamente el Comité de Barcelona y con él todos los catalanes y de una manera especial su buen amigo y admirador que le abraza estrechamente.

[Firma de Joan Lamote]

P.D. El domingo próximo, día 29 daremos sus “Noches”, el piano una discípula de Marshall, muy interesante: la Srta. Hilda Andino Marín. JLG/MD⁶⁴³.

⁶⁴³ Carta de Lamote enviada a Falla con fecha de 26 de marzo de 1936. Granada. AMF. SIG 7168-20.

CORRESPONDENCIA. Número 38

Lamote escribe a Falla comentado la satisfacción por la realización del festival y congreso, y le informa sobre la interpretación de la transcripción de *El Amor Brujo* por la BMB durante la inauguración del mismo. Lamenta la ausencia del maestro en las actividades y critica la actitud que Salazar mantiene desde el comité de Madrid hacia el de Barcelona.

CONCEPTO: Carta escrita a máquina	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: 12/05/1936
ASUNTO: Transmite a Falla su satisfacción por la realización del festival y congreso lamentando su ausencia	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-021	

[AJUNTAMEN DE BARCELONA]

Orquestra Municipal D'Intruments de Vent. Direcció.

Barcelona, 12 de mayo de 1936 Iltre. Mtro. Manuel de FALLA

Antequeruela Alta. GRANADA

Mi muy querido y admirado amigo.

“Consumatum est”.- El Festival y el Congreso que tanto nos han dado que hacer, son ya del dominio de la historia y creo que ésta habrá de hacernos justicia, reconociendo que “hemos quedado bien”. Al decir “hemos” quiero significar que “España” ha quedado bien. Nuestros huéspedes han partido de Barcelona encantados y proclamando que nuestro Festival ha superado los anteriores. ¿Qué más podríamos desear?

Me complazco en enviarle, el pliego aparte certificado, el libro resumen del Festival, acompañado de un ejemplar del programa del concierto inaugural del mismo Festival, encomendado a la Banda Municipal y también del que dimos el domingo último, en el cual figura “El amor brujo”.

Si hubiésemos podido tener el gran placer de tenerle a V. Aquí, yo hubiera ofrecido a mi público de Bellas-Artes un programa íntegramente formado por obras suyas. Ansío que reciba V. personalmente en esta sala, las ovaciones que este auditorio único le tributará el día que yo pueda realizar mi propósito. Y que sea pronto!

También recibirá V. mi querido amigo, junto con los impresos que he mencionado, copia de la “entreviú” que me fue hecha ante el micrófono de Radio-Barcelona, a primeros de marzo último. Para el caso de que estuviese V. enterado de ciertos escritos de Adolfo Salazar en “El Sol” de

Madrid estimo necesario que pueda V. juzgar, con conocimiento de causa, el proceder del Secretario del Comité de Madrid, tan diverso del Comité de Barcelona. Según se desprende de una conversación que sostuvimos Gerhard y yo con el Mtro. Arbós en el Palau, después del Festival, Arbós no comparte, ni de lejos, las opiniones —mejor dicho— las “fobias” de Salazar. Señalo esto con gran satisfacción. Pero Arbós no escribe sus pretensiones y Salazar sí!

A pesar de todo, nosotros tenemos la ínfima convicción de haber procedido con absoluta cordialidad y corrección. Debíamos y queríamos hacerlo así, y así se ha hecho. Lo subrayo para que esté V. tranquilo.

Deseo muy sinceramente que se halle V. completamente restablecido y saber que en un día no demasiado lejano tendremos el gusto de verle por aquí. Mis compañeros de Comité me encargan le salude muy afectuosamente en su nombre y yo le envío mi cordial abrazo.

Como siempre devotísimo amigo y admirador.

[Firma de Joan Lamote]⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ Carta de Joan Lamote enviada a Manuel de Falla fechada en Barcelona en 12 de mayo de 1936. Granada. AMF. SIG 7168-021.

CORRESPONDENCIA. Número 39

Se trata de una tarjeta postal firmada por Lamote y por todos los que figuran en el reverso de la misma.

CONCEPTO: Tarjeta postal	
EMISOR/RECEPTOR Joan Lamote a Manuel de Falla	FECHA: Sin fecha
ASUNTO: Felicitación desde Ámsterdam durante el festival	
ARCHIVO: Manuel de Falla. Granada. SIG 7168-013	

[Sin fecha] Ámsterdam, Panorama Weesperzijde met Amstel.

Señor Don Manuel de Falla. ~~Lista de correos~~. Bau Mullet. ~~Palma de Mallorca~~.

Génova. Baleares.

[En vertical] Los más cordiales saludos del Festival de Ámsterdam.

[Firmas autográficas] Eduard Dent, Joan Lamote de Grignon, Robert Gerhard, [¿...?] ¿Frits? Mahlei, ¿Lluís Góngora?, ¿Luisa? Frauld Scouhollor?⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ Tarjeta postal enviada por Joan Lamote a Manuel de Falla sin fecha. Granada. AMF. SIG 7168-013. Los interrogantes son nuestros al no quedar claro los nombres de los firmantes.

Tabla 2. Relación fotográfica. BANDA MUNICIPAL DE MADRID



Ilustración 618. Concierto de presentación. Teatro Español 2/6/1909. Sig: BSM-V0003⁶⁴⁶

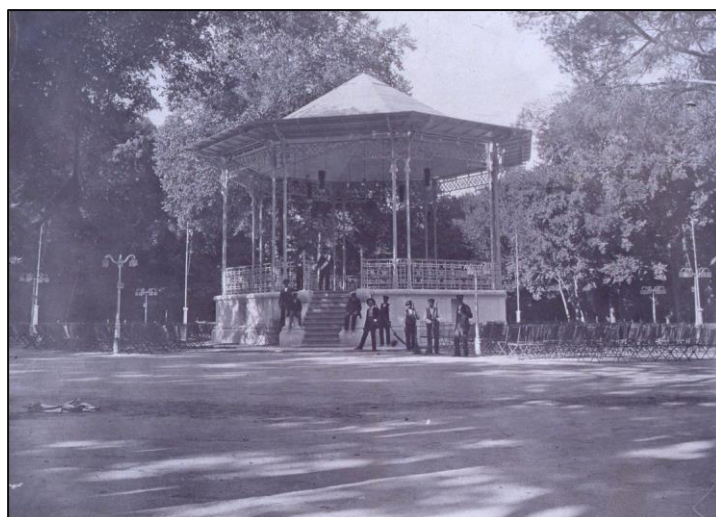


Ilustración 619. Parque del Retiro. 1910⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Primera fotografía para el concierto de presentación de la BMM. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Consultado el 15/01/17.

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=23786&num_id=14&num_total=8
⁸ Comentario: En una cartulina realizada por los antiguos archiveros de la Banda Municipal que recoge diversas instantáneas de ésta en sus inicios, aparece el siguiente comentario bajo esta fotografía: «la comisión encargada de la creación de la Banda Municipal formada por el conde de Peñalver, Sres Prats, Senra y Casanueva aparece en esta fotografía rodeada de los maestros Villa, Garay y profesores de la naciente agrupación musical, después de su triunfal presentación en el teatro Español el día 2 de junio de 1909».

⁶⁴⁷ (Opus Cit). Biblioteca Digital.



Ilustración 620. Palau de la Música Catalana. 29/10/1911⁶⁴⁸



Ilustración 621. Paseo de Rosales. 1923



Ilustración 622. BMB Entre 1 de enero de 1928 y 31 de diciembre de 1928. Sig: BSM-V0017⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Visita de la Banda Municipal de Madrid a Barcelona en 1911. 01/01/1911 - 31/12/1911. Foto de Federic. Archivo Fotográfico de Barcelona.



Ilustración 623. BMM Revista de servicios municipales. 1928. Sig: BSM-V0314⁶⁵⁰



Ilustración 624. BMM, posiblemente en 192? Sig: BSM-V0006⁶⁵¹

⁶⁴⁹ (Opus Cit). Biblioteca Digital. Consultado el 23/02/17. En una cartulina realizada por los antiguos archiveros de la Banda Municipal que recoge diversas instantáneas de ésta en sus inicios, aparece el siguiente comentario bajo esta fotografía: "este conjunto de la Banda Municipal, fue tomado por el fotógrafo Calvet el año 1928 en el frontón Jai - Alai de Madrid". Ver en BSM-V0316 una copia retocada de esta fotografía que se conserva enmarcada en la sede de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid.

⁶⁵⁰ Revista de servicios municipales. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Consultado el 08/06/17.
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=27431&num_id=7&num_total=88

⁶⁵¹ Concierto al aire libre de la BMM sin especificación de lugar ni fecha. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Consultada el 15/01/17.
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=25198&num_id=4&num_total=88
En esta instantánea, quizás de principios de la década de 1920, vemos a la Banda Municipal en una actuación al aire libre. No constan datos ni de la ubicación ni de la fecha exacta del concierto.



Ilustración 625. Ricardo Villa en San Sebastián. 1916. Sig: BSM-V0318⁶⁵²



Ilustración 626. Concierto inaugural del quiosco en el parque de Rosales en 1923⁶⁵³

⁶⁵² «Al Ilustre Maestro Villa y representación // de la Banda Municipal de Madrid. // San Sebastián - 21 de septiembre de 1916. // El Presidente // (firmado) Enrique Pérez Egea» [texto manuscrito] (anverso), «Negociado de Estadística del // Ayuntamiento D. Federico Montes // Pza. Villa 4» (reverso). Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Consultado el 08/06/17. http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=27055&num_id=24&num_total=88

⁶⁵³ ADAME, Serafín. Foto aparecida en el *ABC*, bajo el título «Así nació la Banda Municipal de Madrid». Madrid. 19 de noviembre de 1967.

PLANTILLA DE LA BANDA MUNICIPAL

Número de plazas.	CARGOS	Directores.....	Solistas.....	Principales.....	De primera clase..	De segunda clase..	De tercera clase...	TOTAL.....
1	Director Jefe.....	1	»	»	»	»	»	1
1	Director.....	1	»	»	»	»	»	1
2	Flautines.....	»	»	»	»	1	1	2
2	Flautas.....	»	»	1	1	»	»	2
2	Oboes.....	»	»	1	1	»	»	2
2	Requintos.....	»	»	1	1	»	»	2
20	Clarinetes.....	»	1	1	8	6	4	20
1	Clarinete pedal.....	»	»	»	1	»	»	1
2	Fagotes.....	»	»	1	»	1	»	2
1	Contrafagot.....	»	»	»	1	»	»	1
4	Violoncellos.....	»	»	1	1	1	1	4
3	Contrabajos.....	»	»	1	1	1	»	3
10	Saxofones.....	»	»	1	1	5	3	10
4	Trompas.....	»	»	1	1	1	1	4
1	Fliscornito.....	»	»	»	1	»	»	1
4	Fliscornos.....	»	1	»	1	2	»	4
2	Omnovenes.....	»	»	»	»	1	1	2
2	Cornetines.....	»	»	1	»	1	»	2
2	Trompetas.....	»	»	»	1	»	1	2
4	Trombas.....	»	»	»	»	2	2	4
2	Baritonos.....	»	»	»	»	2	»	2
4	Trombones.....	»	»	»	1	2	1	4
3	Bombardinos.....	»	»	1	1	1	»	3
5	Bajos.....	»	»	1	1	2	1	5
1	Timbalero.....	»	»	»	1	»	»	1
1	Caja.....	»	»	»	»	1	»	1
1	Redoblante.....	»	»	»	»	1	»	1
1	Bombo.....	»	»	»	»	1	»	1
2	Platilleros.....	»	»	»	»	»	2	2
90		2	2	12	24	32	18	90

Ilustración 627. Plantilla original de la BMM que figura en el reglamento de la banda⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Madrid*. Excmo. Ayuntamiento. Imprenta Municipal. 1909.

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA



Ilustración 628. Concierto de la BMB en la Plaza de Cataluña⁶⁵⁵



Ilustración 629. La BMB ofreciendo un concierto a los presos de la cárcel modelo de Barcelona⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Concierto de la BMB en la Plaza de Cataluña en 1916. Archivo fotográfico de Barcelona. Foto de Federic Ballell Maymí. Catálogo en línea del Archivo Municipal de Barcelona. 2/2/2017. Consultado el 14 de abril de 2017.

⁶⁵⁶ Ídem. Catálogo en línea. Foto de Federic Ballell Maymí. Archivo Fotográfico de Barcelona.



Ilustración 630. Concierto de la BMB en la Gran Vía. 1936⁶⁵⁷



Ilustración 631. Archivo ídem. 2017⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Catálogo en línea del Archivo Municipal de Barcelona. 2/2/2017. Consultado el 14 de abril de 2017.



Ilustración 632. La BMB acompañando en el entierro de José Limón. 1934⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ *Ibidem*. Foto de Manuel de Falla.

⁶⁵⁹ *Ídem*. Entierro del escultor José Simón en 1934 acompañado por la BMB. Joan Lamote al frente de la Banda Municipal.



Ilustración 633. BMB en un concierto en la Gran Vía de Barcelona en 1936⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Ídem. Fotografía de la BMB realizando un concierto en la Gran Vía barcelonesa bajo la dirección de Joan Lamote en 1936. Foto de Pérez de Rozas. Archivo fotográfico de Barcelona.



Ilustración 634. Palacio de Bellas Artes de Barcelona.⁶⁶¹



Ilustración 635. Fotografía de la BMB con la pianista Alicia de Larrocha⁶⁶²

⁶⁶¹ Concierto de la Banda Municipal de la Ciudad con el concurso de la pianista Elena Romero. Concierto que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en 1934. Foto Carlos Pérez de Rozas. Archivo Fotográfico de Barcelona. Consultado el 14 de abril de 2017.

⁶⁶² Ídem. X Concierto Sinfónico Popular por la Banda Municipal de Barcelona. El director Juan Lamote de Grignon con la cooperación de la niña pianista de diez años, Alicia de Larrocha. Concierto dado



Ilustración 636. Foto de Joan Lamote de Grignon con algunos profesores de la BMB⁶⁶³



Ilustración 637. Concierto de la BMB con la pianista Jacqueline Nourrit⁶⁶⁴

exclusivamente por los niños de las escuelas primarias de Barcelona. Alicia de Larrocha y el señor Lamote de Grignon posando para el fotógrafo durante un descanso del concierto. 4/11/1935.

Foto de Carlos Pérez de Rozas. Archivo Fotográfico de Barcelona. Consultado el 14 de abril de 2017.

⁶⁶³ El director de la Banda Municipal Joan Lamote de Grignon y los profesores de la sección de música de cámara. En el centro, sentado, Joan Lamote de Grignon. 7/5/1933. Foto de Carlos P. R. Archivo Fotográfico de Barcelona. Consultado el 14 de abril de 2017.

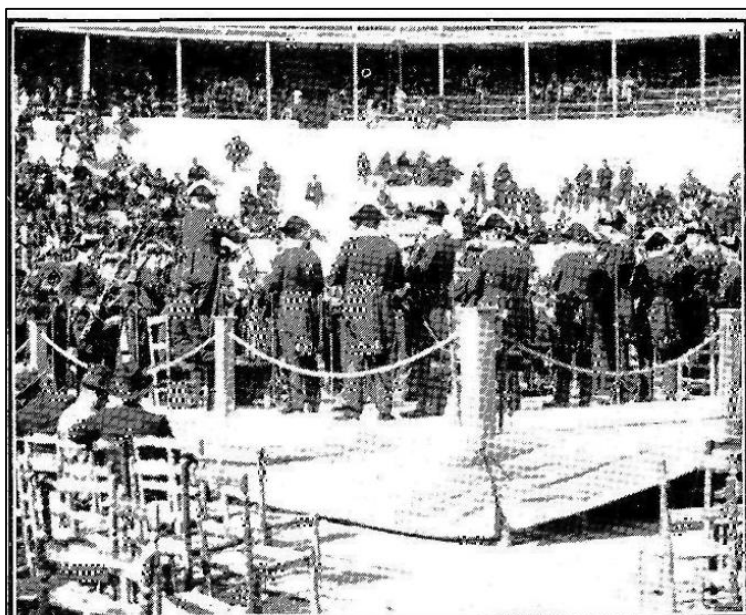
⁶⁶⁴ Concierto de la Banda Municipal, con la actuación de la concertista de piano Jacqueline Nourrit, en el Palacio de Bellas Artes. Joan Lamote de Grignon, director (derecho detrás del piano). 3/20/1932. Foto de Sagarra Plana, Josep María Torrents Roig, Pablo Luis. Archivo F. B. Consultado el 14 de abril de 2017.



Ilustración 638. Fotografía de Lamote con importantes personajes del mundo de la música⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ Cocktail ofrecido a los críticos musicales de la ciudad por el presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, el señor Dent. Hotel Colón. Sentados de izquierda a derecha; Lamote de Grignon presidente de la Sección Catalana, Von Weber, Dent. derechos; Robert Gerhard (musicólogo), Lluís Góngora (crítico musical de la «Noche»), Palau, Emili Vallès, Joan Salvat (pianista), Joan Llongueras (? Laporta), Frank Marshall, Camil Oliveres (crítico musical) y Rafael Moragas (crítico musical del "Día Gráfico"). 31/12/1935. Foto de Calor Pérez de Rozas. Archivo F de B. Consultado el 14 de abril de 2017.

BANDA DE ALABARDEROS



Cartagena: La notable Banda de Alabarderos durante el concierto celebrado en la Plaza de Toros.
Fots. San-Chito.

Ilustración 639. Banda de Alabarderos en Cartagena. 1925⁶⁶⁶



Barcelona.—La Real Banda de Alabarderos dirigiéndose á la Exposición del Mueble para dar un concierto

Ilustración 640. Banda de Alabarderos en la Exposición del Mueble de Barcelona. 1923⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Foto San-Chito. Fotografía realizada en la plaza de toros de Cartagena. *La Unión Ilustrada*. Semanario de información gráfica. Madrid. 3 de mayo de 1925. Pág. 26.

⁶⁶⁷ Fotografía aparecida en *Mundo Gráfico*. Barcelona. 24 de octubre de 1923. Pág. 15.



Barcelona.—La Banda de Alabarderos dando un brillante concierto en la Exposición del Mueble durante su estancia en la capital catalana

Ilustración 641. Mismo acontecimiento anterior⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ Ídem. *Mundo Gráfico*.



Ilustración 642. Emilio Vega estrechando la mano al presidente de Francia Albert Lebrun⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Foto de VIDAL. Actuación de la Banda Republicana en París. *Ahora*. Madrid, martes 4 de julio de 1933. Pág. 1.



Ilustración 643. Fotografías del desfile en Francia⁶⁷⁰



Ilustración 644. Relación de varias fotografías realizadas en Francia⁶⁷¹

⁶⁷⁰ (Opus Cit). *Ahora*.

⁶⁷¹ Fotografías publicadas en *Ahora*. (Opus Cit). Pág. 17.



Ilustración 645. Concierto de la Banda Republicana en la Casa del Pueblo⁶⁷²



Ilustración 646. Concierto de la Banda Republicana en la Granja de San Ildefonso⁶⁷³

⁶⁷² Foto publicada en la revista *Ahora*. Madrid. 24 de enero de 1933. Pág. 16.

⁶⁷³ Foto de ARAGUE. Publicada en la revista *Ahora*. Madrid. 27 de agosto de 1933. Pág. 23.

EDICIÓN DE PARTITURAS

RICARDO VILLA

La Vida Breve
Transcripción de Ricardo Villa para la BMM. 1919

Manuel de Falla

Danse Nº 1
Allegro rítmico e con brío. $\text{♩} = 80$

Flautas 1
Flautas 2
Oboes 3
Corno inglés 4
Sax: soprano 5
Flicorno Mi 6
Id 1º Sib 7
Id 2º Sib 8
Baritone Sib 9
Bombarinos Sib 10
Fagotes 11
Trompas 1-2, 12
Trompas 3-4, 13
Onóvenes Mi 14
Corneines Sib 15
Trompetas Sib 16
Id: Mi 17
Id: bajas Sib 18
Trombones 19
Trombones 20
Timbales 21
Lira, castañuelas 22
Requintos 23
Charinetes prales 24
Id: 1or 25
Id: 2or 26
Id: 3or 27
Id: altos Mi 28
Sax: altos Mi 29
Id: tenores Sib 30
Cltes bajos Sib 31
Sax: baritone Mi 32
Violonchelos 33
Sax: bajo Sib 34
Clte pedal Sib 35
Contrabajos y contraltos 36
Bajo Mi 37
Bajos Sib 38
Caja, bombo y platos 39

Ilustración 647. Primera página de la transcripción de *La Vida Breve* de Ricardo Villa. Edición propia.

El Sombrero de Tres Picos

Transcripción de Ricardo Villa para la BMM. 1927

Manuel de Falla

Allegro ma non troppo. = 96

Flautas 1
Flautas 2
Oboe 3
Corno 4
Sax: soprano 5
Flut. Mib 6
Id 1ª Sib 7
Id 2ª Sib 8
Onóvenes Mib 9
Barítonos Sib 10
Bombardinos Sib 11
Fagotes 12
Trompas Fa 1-2, 13
Trompas Fa 3-4, 14
4 Trompetas Do 15
Lira 16
Timbales 17
Requinits 19
6 Cltes. 1os. 20
6 Id. 2os. 21
4 Id. 3os. 22
Cltes. altos 23
Sax. altos 24
Id. tenores 25
Id. barítonos 26
Cltes. bajos 27
Violonchelos 28
Sax. bajo 29
Bajo Mib 30
Bajos Sib 31
Contrafagos
Contrabajos
Clte. pedal.

Ilustración 648. Primera página de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos* de Ricardo Villa.

Edición propia.

El Amor Brujo

Allegro furioso ma non troppo vivo Transcripción de Ricardo Villa para la BMM. 1928 Manuel de Falla

The image displays a page of a musical score for the piece 'El Amor Brujo' by Manuel de Falla. The score is a transcription by Ricardo Villa for the BMM (Biblioteca de Música de Madrid) in 1928. The tempo is marked 'Allegro furioso ma non troppo vivo'. The score is for a full orchestra and includes parts for various instruments: Flautas 1 y 2, Oboes 3, Sax: sopranos 4, Flis: M3 5, Id: 1ª Sib 6, Id: 2ª Sib 7, Oboes 8, Baritone 9, Bombardinos Sib 10, Fagotes 11, Trompas 1ª y 3ª 13, Trompas 2ª y 4ª 14, 4 trompetas Sib 15, Timbal 16, Requinchos 18, Clies los 19, Id: 2os 20, Id: 3os 21, Id: alhos 22, Sax: altos 23, Id: tenores 24, Id: baritone 25, Clies bajos 26, Violoncellos 27, Sax: bajo 28, Bajo Mib 29, Bajos Sib 30, Contrabajos 31, and Contrafagot Cle pedal 32. The score features various dynamics such as ff, f, and sf, and includes performance instructions like 'sempre simile' and 'uníc flautines'.

Ilustración 649. Primera página de la transcripción del *El Amor Brujo* de Ricardo Villa.

Edición propia.

JOAN LAMOTE

El Amor Brujo
Danza del aparecido

Manuel de Falla

Transcripción de Joan Lamote para la BMB. 1926

Vivo ma non troppo. ♩ = 126

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Tiple Fa, Ten Si, Fagot, and Sarrus: CB, Sib. The brass section includes Pet: Cl: Lab, Pet: Cl: Mb, Clar: Solo, Clar: I, Clar: II, Clar: Cont: Mb, Baix: Sib, Trompes Fa, Tpt: Do, Tpt: Fa, Tbois, Bug: Sopr: Mb, Bug: Cont: Sib, Bug: Ten: Mb, Bug: Barit: Sib, Bug: Baix: Sib, Bug: C. Baix: Mb, and Bug: C. Baix: Sib. The string section includes Double Bass, Timpani, and Xilófon. The vocal parts include Sop: Sib, Alt: Mb, Ten: Sib, and Bar: Mb. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, ff), articulation (accents), and performance instructions like 'I solo con sordina'.

Ilustración 650. Página 19 de la transcripción de *El Amor Brujo* de Joan Lamote. Danza del aparecido.

Edición propia.

En el Generalife **Noches en los Jardines de España** Transcripción de Joan Lamote para la BMB. 1927 Manuel de Falla

Allegretto tranquillo e misterioso $\text{♩} = 50$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto tranquillo e misterioso' with a metronome marking of quarter note = 50. The score begins with a piano (p) dynamic. The woodwind section, including flutes, oboes, English horn, and bassoon, has mostly rests in the first few measures. The strings and piano part provide the harmonic foundation. The saxophone section, including soprano, alto, tenor, and baritone, has more active parts, with some playing sixteenth-note patterns. The brass section, including trumpets, trombones, and tuba, has a more rhythmic role. The celesta and timpani are also present in the score.

Ilustración 651. Primera página de la transcripción de *Noches en los Jardines de España* de Joan Lamote. Edición propia.

Siete Canciones Populares Españolas. Nana.

Instrumentación de Joan Lamote para la BMB. 1927

Manuel de Falla

The musical score is arranged in 14 staves, each with an instrument label on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a *pp* dynamic marking. The instruments and their parts are:

- 1ª y 2ª Flautas: *pp*
- 3ª y 4ª Flautas: *pp*
- Corno inglés: *pp*
- 2 Fagotes: *pp*
- Sarrusofón Bajo: *p*
- 4 Clarinetes I: *pp*
- 2 Clarinete bajos: *p*
- Saxofones tenores: *p*
- Saxofones barítonos: *p*
- Saxofón bajo: *p*
- (Canto) Oboe: *p*
- 2 Trompas en Fa: *p*
- Contrabajos en Mi \flat : *p*
- Cuerda: *p*

Ilustración 652. Primera página de la instrumentación de la *Nana* de Joan Lamote. Edición propia.

Siete Canciones Populares Españolas. Jota

Instrumentación de Joan Lamote para la BMB. 1927

Manuel de Falla

4 Flautas
Oboes
Corno inglés
Fagotes
Sarrusofón
Req. Mi.
Clarinetes I
Clarinetes II
Clte. alto
Clte. bajo
Sax: sopr.
Sax: alto
Sax: ten.
Sax: bar.
Sax: bajo
Canto
4 trompas Fa
2 trompetas Do
Bug: Sib.
Bug: Mib.
Bug: Sib.
Bug: Sib.
Bug: Mib.
Bug: Sib.
Triángulo
Pandereta

Ilustración 653. Primera página de la instrumentación de la *Jota* de Joan Lamote. Edición propia.

El Sombrero de Tres Picos

Transcripción para la Banda Municipal de Barcelona. (1936)
1.- Danza de los Vecinos
2.- Danza del Molinero
3.- Danza final

Manuel de Falla
Transcripción de: Joan Lamote de Grignon

Allegro ma non troppo

CLARINETS

SAXOPHONES

BUGLES

Allegro ma non troppo

Ilustración 654. Primera página de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos*. Edición propia.

EMILIO VEGA

El Amor Brujo
Escena
Transcripción para la Banda
Republicana de D. Emilio Vega (1926-1929) Manuel de Falla

Poco Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format with parts for various instruments. The instruments listed on the left are: Violin, Piano, Flautin, Flauta, Oboes, Corno inglés, Requinto, Clarinetes praes, Clarinetes 1os, Clarinetes 2os y 3os, Clarinete bajo, Saxofón contralto, Saxofón tenor, Saxofón baritono, Fagot, Sarrusofón C. Bajo, Trompetas 1as Do, Trompeta 2as Do, Trombón 1ª y 2ª, Trombón 3ª y bajo, Trompa 1ª y 2ª Fa, Trompa 3ª y 4ª Fa, Fliscorno, Bombardino, Tuba, Violonchelo, Contrabajo, Timbales, Campanas, and Percusión II. The score is in 3/4 time and features various dynamics like *pp* and *p*, and performance instructions like *divisi* and *pizz.*

Ilustración 655. Primera página de la transcripción de la Escena. *Amor Brujo*. Edición propia.

El Sombrero de Tres Picos
I Danza de los vecinos

Transcripción para la Banda de Alabarderos
por Emilio Vega. Fechada en Madrid en 1926

Manuel de Falla

Flauta

Flauta y flautín

Oboes

Cuerno inglés

Requinto

Clarinetes p/rales

1os

2os

3os

Clarinete bajo

Saxo C.alto 1º

Saxo C.alto 2º

Tenores

Baritone

Fagot 1º

Fagot 2º

Trompeta 1ª Sb

Trompeta Mb

Trombones 1ª, 2ª

Trombones 3ª y bajo

Trompas 1ª, 2ª Fa

Trompas 3ª, 4ª Fa

Fliscorno 1º

Fliscorno 2º

Bombardino 1º

Bombardino 2º

Bajo en Fa

Bajo en Do

Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Ilustración 656. Primera página de la transcripción de *El Sombrero de Tres Picos. Danza de los Vecinos*.

Edición propia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM FERRERO, Bernardo, *Las Bandas de Música en el Mundo*. Rivera Mota. Valencia 2002.
- ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *125 Anys de la Banda Municipal de Barcelona. Quaderns de L'Auditori. Q 11*. Concorci de L'Auditori i L'Orquestra (EAOBC). Barcelona 2010.
- ALMACELLAS I DÍEZ, Josep María. *Del Carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona. (1886-1944)*. Ayuntamiento de Barcelona. Arxiu Municipal. 2006.
- ANDRADE MALDÉ, J. *La Banda Municipal de La Coruña, y la vida musical de la ciudad*. La Coruña. Ayuntamiento de La Coruña. 1998.
- *Anuario Musical de España*. San Francisco, 18. Barcelona. 1930.
- ARIZA MOMBLANT, Antonio. *Alfredo Martos: El Maestro*. Linares. Librería entre libros. 2013.
- ASIAÍN, J. *Marcha del Excmo. Sr. Príncipe de la Paz*. Sección de Música de la Biblioteca Nacional. Madrid. 1801.
- ASTRUELLS MORENO, S. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2004.
- AYALA HERRERA, Isabel. *Música y Municipio: Marco normativo y administración de las Bandas Civiles en España. (1931-1936). Estudio de la provincia de Jaén*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Antonio Martín Moreno. Universidad de Granada. 2013.
- AYALA HERRERA, Isabel M.^a, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía n.º 100 “Militar” por Mariano San Miguel (1879 -1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º. 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>.
- BELLIDO, Félix, *Tratado fácil y breve de Armonía e Instrumentación*, Dedicado a los aspirantes a Música Militar y Orquesta, Madrid. (Sin fecha).
- BELTRÁN, José María. *Método completo de Saxofón*. Editor Antonio Romero. Madrid. (Sin fecha).
- BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Nouvelle édition augmentée suivie de l'Art du chef d'orchestre*. París. 1855.

- BERLIOZ, Hector. *Gran tratado de instrumentación y orquestación*. Traducción de Oscar Camps y Soler. Madrid. 1860.
- BLAZQUEZ DE VILLACAMPA, M. *Manual de música*. Biblioteca Enciclopédica popular Ilustrada. Madrid. 1879.
- BODY Malcolm, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen I, “Arrangement”, London: McMillan. 2001.
- BOSCHER, A. *Méthode de Ophicléide en Si bemol, a 9, 10 & 11 clefs*. Paris. 1875.
- CANCELA MONTES, Beatriz. *La Banda Municipal de música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis dirigida por la Dra. María Sanhuesa Fonseca. Universidad de Oviedo. 2015.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid. ICCMU 1999.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid. ICCMU 2002.
- CID, Juan. *Diccionario de Música*. Imprenta D. Dámaso Santaren. Valladolid. 1853.
- CLAPPÉ, Arthur A. *The Wind-Band and its Instruments*. Boston. U.S.A. 1911.
- COMETTANT, Oscar. *Musique de la Garde Republicaine*. París. 1894.
- CONSTANTE LLUCH. J. R. *Les Bandes de Música de Benicarló*. Benicarló. Alambor. 2001.
- CORRAL CERVERA, A. «*La Artística*», *banda de música de Chiva*. Sociedad Musical La Artística. Chiva. 1984.
- DONAIRE CABALLERO, José L. *25 años en la tradición musical de Martos*. Edit. Agrupación Musical «Maestro Soler». Ayuntamiento de Martos. 2005.
- DUREAU. T.H. *Curso teórico práctico de instrumentación y orquestación para uso de las agrupaciones musicales (Bandas y Fanfaras)*. Traducción de Francisco Esbrí. Alphonse Leduc. Ediciones musicales. París. [Copyright 1905 by Leduc. P. Brertrand etc. Cia].
- ESLAVA, Hilarión. «De la expresión y colorido en música, respecto de las orquestas, coros y bandas militares». *Gaceta Musical de Madrid*. Madrid, año I, nº 22. 1855.
- ESLAVA, Hilarión. *De la Instrumentación*. Tratado cuarto. Madrid. 1870.

- ESPINOSA, M. *Libro de la Ordenanza de los toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*, Compuesto por D. Manuel Espinosa 1761.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la Música Militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica. 2000.
- FERROCCI, Cesare. *Método Elemental de Onnovene en Mib*. Profesor de Instrumental de la Ilustre y Pontificia congregación y Academia de Santa Cecilia de Roma. Antonio Romero Editor. Madrid. 1870.
- FETIS, F. J. *Biographie universale des musiciens*. Paris. 1868.
- FETIS, Eduardo. «De los deberes que atañen a los directores de orquesta y bandas de música». *El Artista*. Madrid. 15 y 22 de abril de 1868.
- FONTBONNE, L. *Méthode Compléte pour Basson & Sarrusophone*. Paris. 1908.
- FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. London. 1914.
- FRANCO RIVATE, José. *Manual de Instrumentación de Banda*. Cuarta edición. Editorial Música Moderna. Madrid. 1983.
- GARCÍA MESAS, Juan Antonio. Trabajo fin de máster. *La transcripción y la instrumentación para banda de música. Hacia un paradigma: Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943)*. Granada. UGR febrero de 2012.
- GARCÍA MESAS, Juan Antonio. *El Amor Brujo para banda: las transcripciones de Ricardo Villa González (1877-1935) y Joan Lamote de Grignon (1872-1949)*. Publicado en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de la Música y la Danza (INAEM) y el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada. 2016.
- GASCÓ SIDRO, A. *La Banda Municipal de Castelló. 1925-2000*. Notas para su Historia. Ajuntament de Castelló. 2000.
- GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid, (1909-2009)*. Ediciones La Librería. Madrid. 2009.
- GEVAERT, M. F. A. *Tratado General de Instrumentación*. Traducción al castellano de José Parada Y Barreto. Editor. B. Eslava. Madrid. 1868.
- GEVAERT, F.A. *Cours Méthodique D'ORQUESTRATION*. Lemoine & Fils, Editeurs. Paris-Bruxelles. 1888.

- GUILBAUT, E. *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*. Au Journal L' INSTRUMENTAL. 38 bis, Avenue de la République. París. BNF.
- KASTNER, G: *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Typographie de Firmin Didote Fr.res. París. 1848.
- KORSAKOV. N. Rimsky. *Principios de orquestación*. Ricordi americana. S.A.E.C. Cangallo 1558. Buenos Aires. Copyright de 1946.
- LACAL, Luisa. *Diccionario de la Música. Técnico, Histórico, Bío-Bibliográfico*. Tercera edición. Madrid. 1900.
- LAFITA Y BLANCO, Francisco de Asís. *Prontuario sinóptico de instrumentación musical, con relación a la orquesta*. Imprenta y Lit, de N. González. Madrid. 1881.
- LARA MARTÍN-PORTUGUÉS. Isidoro. *La Banda Municipal de Música de Jaén*. Ayuntamiento de Jaén. Concejalía de Cultura y Turismo. Jaén. 2000.
- LAVIGNAC, Albert. *La musique et les musiciens*. París. 1938.
- LÓPEZ ANDRADA, R. *Historia de la banda de música de Benimodo*. Benimodo. Ajuntament de Benimodo. 1999.
- MANDEL, C. *The Instrumentation of Military Bands*. London. Boosey and Sons, 24 and 28, Holles Street.
- MARCOS Y MÁS, Juan. *Método de Saxofón y Sarrusofón*. Madrid. (Sin fecha). (¿1888?)
- MARZO Y FEO, E. *Instrucción Teórico-práctica para el Pito de Mando*. Editor propietario: Antonio Romero y Andía. Madrid. 1876.
- MELCIOR, Carlos José. *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida. 1859.
- MORENO MARTÍN, Norberto Francisco. *El Sonido de la Vida. Banda Municipal de Música de Soria*. Excma. Diputación provincial de Soria. Excmo. Ayuntamiento de Soria. 2007.
- MUÑOZ VELAZQUEZ, David. *La banda de música de Toro (1875-2002)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo. 2017.
- PALAU. M. «Apuntes para una historia de la banda». *Boletín Musical*. N° 1. Valencia, diciembre de 1927.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona. Imprenta de Víctor Berdós, Editor, 1894.

- PEDRELL, Felipe. *Organografía musical antigua española*. Manuales enciclopédicos Gili. Barcelona 1901.
- PEDRELL, Felipe. *Prácticas preparatorias de instrumentación*. Barcelona. 1902.
- PÉREZ PERAZZO, J. I. *Las bandas: semblanza de una gran historia*, Histomusica.com, <http://www.histomusica.com/libros/bandas.php?capitulo=59> (Consultado el 14/11/2011).
- PÉREZ, J. *Evolución de las Bandas y del repertorio Bandístico durante la segunda mitad del Siglo XIX* (Consultado el 16/11/2011).
- PÉREZ, Mariano, *Diccionario de la Música y los Músicos*, Madrid, Ediciones Istmo. S.A. 2000.
- PERRIN, Albert. *Les musiques militaires*. Troisième édition. Paris. 1882.
- RIEMANN, H. *Compendio de Instrumentación*. Editorial Labor S.A., segunda edición. Barcelona. 1930.
- RODRIGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *Los Conciertos Populares de la Banda Municipal de Madrid. (1909-1931)*. Musicología global. Musicología local. Javier Marín López (coord.). Madrid, SEdeM, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3.
- RODRIGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión (1886-1931)*. Ruperto Chapí: nuevas perspectivas/ coord. Por Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López. Vol. 2, 2012, ISBN 978-84-482-5799-6.
- RODRIGUEZ Y HERNÁNDEZ, Hipólito, *Manual de Música*, Barcelona. (Sin fecha). F. Granada y C^a Editores.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Memoria sobre los instrumentos de Música presentados en la Exposición Internacional de Londres*, Madrid, del año de 1862.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de Clarinete*. Almacén de música del autor. Madrid. 1845.
- SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La Banda Municipal de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. Tesis Doctoral, Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca. 2008.
- SANTODOMINGO MOLINA, Antonio. *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del estado*. Tesis Doctoral. Universidad

Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología. Madrid. 2015.

- SAX, Adolfo, «Necesidad de las Músicas Militares». *La España Musical*, traducción de Juan Casamitjana. Director: Andrés Vidal y Ruger. Barcelona, año II, nº 51, 10 de enero de 1867.
- SOBRINO, Ramón. *Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid*. En *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española*. Madrid. 1855.
- STONE, Lew. *Harmony and Orquestration for the Modern Dance Band*. London. (Sin fecha).
- VALERA SILVARI. *Historia general de la música*. Madrid. 1913.
- VIDAL PEREIRA, José Ramón. *La Banda Municipal de Música de Mieres*. Tesis dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo. 2016.

PRENSA HISTÓRICA

- *Ahora*. Madrid.
- *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*.
- *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*. Valencia.
- *Diario ABC. S.L.* Madrid. Edición de Andalucía.
- *Diario de Valencia*. Valencia.
- *Diario de Valencia*. Valencia.
- *El Globo*. Madrid.
- *El Heraldo de Madrid*. Madrid.
- *El Imparcial*. Madrid.
- *El Liberal*. Madrid.
- *El País. Diario Republicano*. Madrid.
- *El País*. Madrid 1920
- *El Siglo Futuro*. Madrid.
- *El Sol*. Madrid.
- *Ilustración Iberoamericana*. Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia.
- *L'Instant. Diari de la nit*. Barcelona.
- *La correspondencia de España*. Madrid.
- *La Correspondencia de Valencia*.

- *La Correspondencia Militar*. Madrid.
- *La Época*. Madrid.
- *La Mañana*. MADRID.
- *La Nación*. Madrid.
- *La Veu de Catalunya*. Barcelona.
- *La Voz*. Madrid.
- *Luz*. Madrid.
- *Mi revista*. Barcelona.
- *Mundo Gráfico*. Madrid.
- *MÚSICA*. Revista musical para España y América.
- *Musicografía*. Madrid.
- *Nuevo Mundo*. Madrid.
- *ONDAS, Órgano oficial de Unión Radio y de la Unión de Radioyentes*. Madrid.
- *Revista Musical Catalana*. Barcelona.
- *Revista musical catalana*. Barcelona.
- *Solidaridad Obrera*. Madrid.
- *Vida Manchega*. CIUDAD REAL.

