

M.I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 80 DICIEMBRE de 2020

EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (València) www.miamv.org
PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga / presidente@miamv.org
DIRECCIÓN: Joaquín Gericó Trilla / rector@miamv.org
ISSN: 2660-7077

Estimados compañeros, adentrados ya en diciembre nos encontramos próximos a cerrar un año atípico donde los hubiere. Un año que nos está obligando a hacer buenos aquellos refranes de toda la vida. Refranes como:

“Donde dije digo, digo Diego”

En este sentido, habíamos anunciado para noviembre en el anterior Boletín, la celebración del acto de Insignes-2020, a celebrar en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia, así como la inauguración de una placa dedicada a José Iturbi en la calle que li vio nacer y que lleva su nombre, aprovechando la ocasión que nos brinda la conmemoración del 125 Aniversario de su nacimiento. Ambas actividades estaban previstas para el martes día 24, pero sintiéndolo mucho, tenemos que anunciar al respecto que no hemos podido llevar a cabo ni lo uno ni lo otro.

Por una parte, desde la dirección del Conservatorio nos han manifestado la voluntad de ceder el precioso Salón de la Plaza de san Esteban para el acto de Insignes al igual que en años anteriores, pero en un momento más propicio, ya que en la medida de lo posible, están reduciendo al máximo las actividades en el mismo. I por otra, el Ayuntamiento de Valencia está haciendo averiguaciones para saber con exactitud cual es la casa en donde nació Iturbi, para colocar la placa justo en ese lugar, lo cual nos alarga un poco la espera para poder realizar el acto. Esperemos poder llevarlo a cabo el jueves 17 de diciembre.

Lo que sí hemos podido desarrollar con normalidad son las conferencias previstas para el mes de noviembre, al igual que esperamos poder ofrecer el Concierto de Navidad de la Academia, previsto para el sábado 12 de diciembre, en la Casa de la Cultura de La Pobla Llarga, aprovechando el programa de extensión cultural que nos hemos propuesto, para dar a conocer nuestras actividades no solo en la capital, sino en cualquier localidad que nos asegure un buen auditorio.

Y como nuestra sede sigue cerrada por el tema covid, seguimos haciendo las reuniones *on line*, la cual cosa nos permite al menos seguir en contacto y mirar hacia el futuro sin parar.



CONFERENCIAS EN EL ATENEO

Durante el mes de noviembre hemos llevado a cabo las dos conferencias previstas, que cerraban la “XVII Edición del Ciclo de Conferencias” organizado por la Academia, en el Salón Stolz del Ateneo Mercantil de Valencia a las 19h.

La primera fue ofrecida por nuestro presidente el Dr. Roberto Loras el jueves día 12 de noviembre y llevaba por título:

El gran pianista José Iturbi. 125 aniversario de su nacimiento. Grandes pianistas valencianos



La conferencia nos mostró su faceta pianística, la de sus coetáneos y la de los destacados pianistas del panorama valenciano actual. Pero también, la versatilidad del gran personaje valenciano y la fama que llegó a alcanzar en todo el mundo gracias a las 7 películas que rodó en Hollywood, las cuales le sirvieron –entre otras cosas- para que le pusieran una estrella en el paseo de la fama.

Damos la enhorabuena a D. Roberto por sus acertadas palabras en referencia a la vida y trayectoria del mejor embajador valenciano que hemos tenido, así como a la crítica constructiva sobre su faceta interpretativa de los grandes compositores que Iturbi abordó en los maravillosos conciertos de piano que ofrecía.



La conferencia se puede ver y escuchar en:

<https://www.youtube.com/watch?v=q0xUCblBeJA>

Y el jueves día 19, asistimos a la tercera y última, ofrecida por la Miembro de Número y Vocal de la Junta de Gobierno la Dra. Mónica Orengo, quien invitó a participar en la conferencia al director de orquesta valenciano Vicente Martínez Alpuente. Ambos conferenciantes hablaron largo y tendido sobre la:

Vida y obra de Eduardo López-Chavarri Marco en el 50 aniversario de su defunción: su contribución a la música pianística y orquestal en el siglo XX.



La polifacética vida profesional de López-Chavarri fue tan amplia, tan rica y tan variada como su propia existencia (tres meses faltaron para que cumpliera los 100 años de vida), por lo que tuvimos que conformarnos con parte de la abundante información que la Dra. Mónica Orengo ha recabado en sus años de investigación, sobre el personaje en cuestión y que han conformado su tesis doctoral y un amplio abanico de artículos relacionados con las distintas facetas de la vida de D. Eduardo.

Por su parte, nuestro buen amigo y director de orquesta D. Vicente Martínez intervino corroborando las palabras de su compañera de mesa y destacó algunos aspectos de la obra orquestal de López-Chavarri, de la cual ha realizado varias ediciones críticas, que ha dirigido con diferentes orquestas españolas y de Méjico. Asimismo, destacó, que en fechas venideras tiene firmado un compromiso con el sello discográfico *NAXOS RECORDS*, para grabar algunas de las obras más significativas de Chavarri.

Felicitemos a los dos conferenciantes por el gran trabajo de recuperación de este importante patrimonio valenciano, toda vez que esperamos que puedan difundirlo como la notable figura del Dr. Eduardo López-Chavarri Marco se merece.



Igualmente podemos disfrutar de esta conferencia en:

<https://www.youtube.com/watch?v=b9FDZCIBIkM>

ACTIVIDAD PARA DICIEMBRE

CONCIERTO DE NAVIDAD DE LA ACADEMIA

Como en años anteriores, la Academia organiza un concierto a finales de año, en este caso subvencionado por la SGAE y por la Diputación de Valencia, que tendrá lugar el sábado 12 de diciembre a las 19h en la Casa de Cultura de La Poble Llarga (Valencia). En él intervendrá en la primera parte el pianista nacido en Callosa de Segura (Alicante), el Dr. Jesús Gómez, Miembro de Número de la Academia, concertista y catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante, con el siguiente programa:

1) Suite Levante, de Óscar Esplá (Alicante 1886-Madrid 1976), con los tiempos: Allegretto moderato / Andante / Andantino / Andante / Allegretto / Allegro moderato / Moderato / y Allegro animato.

2) Records d'una infància no viscuda, de Joan Enric Canet Todolí (Puerto de Sagunto 1961), obra que consta de tres tiempos: Allegro / Adagietto / y Andante caballeresco.

3) Ofrenda a un amigo (Pedro Castellanos), de nuestro presidente de Honor Bernardo Adam Ferrero (Algemesí 1942).

4) Tres danzas españolas, de Miguel Asins Arbó (Barcelona 1916-Valencia 1996): Castellana / Valenciana / y Aragonesa.



Jesús Gómez

Y en la segunda parte intervendrán dos artistas nacidas en Algemesí (valencia). La soprano Anna Albelda, solista internacional, Académica Numeraria y miembro de la Junta de Gobierno, y la pianista que la acompañará Amparo Pous, Miembro de Número y catedrática de piano del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca), que nos ofrecerán el siguiente programa:



Anna Albelda

1) Roda la mola, de Vicente Asencio (Valencia 1908-1979).

2) Per qué?, de Agustín Alamán Rodrigo (Algemesí 1912-Valencia 1994).

3) Setabense, de José Moreno Gans (Algemesí 1897-Muxia 1976)

4) 3 canciones de Eduardo López Chavarri (Valencia 1871-1970).
Conmemoración del 50 Aniversario de su defunción:

Nana / Nit d'estiu / y Serranilla

5) Al pas de la Verge, de Juan Martínez Bágüena (Valencia 1897-1986).

6) Soy Valencia...! de Leopoldo Magenti (Alberic 1894-Valencia 1969).

7) La Alegría del Batallón, de José Serrano (Sueca 1873-Madrid 1941)
"A una jítana presiosa"

8) Los Claveles, de José Serrano: "Que te importa que no venga"



Amparo Pous

DISTINCIONES A NUESTROS ACADÉMICOS



Felicitemos doblemente hoy a nuestro Académico Numerario D. Juan Manuel Gómez de Edeta (Llíria 1943).

En primer lugar por la concesión de uno de los Premios *Jaume I de la Vila de Llíria 2020*, galardón que recibió el día 9 de octubre en un acto institucional, presidido por el alcalde de la ciudad Manuel Civera, que ha servido para reconocer la trayectoria de diversas personas y entidades, todas ellas relacionadas con el ámbito musical.

Junto al Sr. Gómez de Edeta, fue también galardonado el director de orquesta y catedrático del Conservatorio Superior de Música de Murcia D. José Miguel Rodilla Tortajada, el catedrático de oboe del Conservatorio Superior de Música de Valencia D. Vicente Llimerá Dus y la ONG “Músicos Solidarios sin Fronteras” en el 25 aniversario de su fundación, distinción que fue recogida por su presidente en la Comunidad Valenciana y director de la agrupación (con sede en Llíria) Mikel Aizpurúa.



Gómez de Edeta leyendo su discurso de agradecimiento (9-10-2020)

Y por otra parte, el Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria, le hará entrega el día 27 de diciembre, de su distinción *Pare Antoni*, reconociéndole a sí, su gran labor en pro de la música y en especial su dedicación, trabajo y esfuerzo a favor de dicha institución. A lo dicho ¡ENHORABUENA MAESTRO!

Continuando con el análisis de las tres grandes y “señeras” obras de Giner -no por largas, sino por la categoría musical que tienen-, en este Boletín de Diciembre, el Dr. Roberto Loras abordará en esta segunda entrega su magnífico poema sinfónico *Una nit d'albaes*.

II. UNA NIT D'ALBAES

Dr. Roberto Loras Villalonga



Salvador Giner (Valencia 1832-1911)

II.1.- COMENTARIOS ESTILÍSTICOS:

Es clarísimamente un poema sinfónico, quizás uno de los primeros valencianos, y casi con seguridad de los poemas sinfónicos en España.

Hay dos clases de poemas sinfónicos: los que siguen un programa literario establecido y tratan de describir musicalmente una narración o hecho acaecido, o bien transmitir la impresión que determinado pensamiento o lectura ha ejercido sobre el compositor; y los que quieren describir musicalmente un hecho de la naturaleza o de la vida cotidiana (éstos son más antiguos, muy anteriores a que se acuñara esta denominación, ya en la polifonía del siglo XVI los músicos trataban de que la música sirviera al texto, por ejemplo, con una melodía ascendente cuando la frase literaria era de dicha, o descendente cuando era apesadumbrada).

La obra que ahora nos ocupa pertenece a estos últimos; es música eminentemente descriptiva.

Los temas extraídos de las tradicionales “albaes” valencianas y de las jotas, pero armonizados con suma riqueza y variedad, y con un estilo puramente romántico: modulaciones a tonalidades lejanas, resoluciones excepcionales, armonía cromática, dominantes cromáticas superiores e inferiores, pequeñas células melódicas empleadas como anticipaciones, frases asimétricas a pesar de lo popular de la melodía, etc.; no obstante, para conservar el efecto sonoro del discurrir de las melodías populares solamente en el ámbito de la tónica y la dominante, se han empleado numerosas “notas pedales”.

Además de la cuestión central que es el canto de “les albaes”, en la obra nos puede parecer escuchar el anochecer, el amanecer, el canto del sereno, las grescas o riñas callejeras entre grupos rivales, o cómo va desapareciendo la gente de las calles.

No es de mucha extensión, esta Forma musical nos tiene acostumbrados a obras de mucha mayor longitud, pero es de una extensión justa para no cansar, e incluso para dejar a quien la escucha con ganas de más.

Es de admirar cómo la melodía, siendo popular, no se repite igual ni una sola vez, y aun cuando se repite variada, cambia parcial o totalmente la armonía.

Es en fin una obra de gran factura, admirable por el efecto sonoro que se consigue con un material tan primario, y es en suma un ejemplo a tener en cuenta.

Una Nit d'Albaes

Reducció de Partitura en DO

Introducció *la tranquil·litat del*
de la nit
Andante mosso ♩ = 52 *1º* *51* *2º* Salvador Giner Vidal

seuena en el IV
grado

Musical score for the introduction of 'Una Nit d'Albaes'. It features three staves: Treble Clef (Cl. Sax. i Tpes.), Bass Clef (Bomb. 1ª i Baixos), and Bass Clef (Bomb. 2ª i Baixos). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is 'Andante mosso' with a quarter note equal to 52 beats. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'mf'. Handwritten notes include 'MibM' in a circle, 'Trbn. 1ª', and 'sin 3º'.

Musical score for the main body of 'Una Nit d'Albaes'. It features three staves: Treble Clef (Cl. pral.), Bass Clef (Bomb. 1ª i Baixos), and Bass Clef (Bomb. 2ª i Baixos). The key signature is two flats, and the time signature is 9/8. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf'. Handwritten notes include 'efecto de estar en la 5ª del acorde', 'Dexense cromático del bajo hasta el cursor', and 'GM'.

© Herens de Salvador Giner Vidal - 1984.
Dipòsit Legal. V 874 - 1984.
PILES, Editorial de Música, Archena, 33 València - 14 (Espanya).



B. 29742

14 *Puffs*
Con tototocón

Cl. pral. *18 a la 3.ª* *En un momento*
sereno en otro calle

p Fund del acorde

Trbs 1ª *pp*

15

21 *1* *3.ª* *Comienzo a salir la quita*

Fl. i. Rp. *p*

Trbs *pp*

27 *Teema A* *al final*
equi empiezo la
to'rica *a*

Fl. i. Ob. amb B³

dolce p

Trbs 1ª *p*

E^b
Fg. i. Bamó. 1ª

Tabalet *pp*

In el original cambio el compás a 3/4

pedal de

32 *amb 8^a*

Sax A. i
Trpl. sordina
tr

F-7 Eb Bb7 Eb

... *Tomica* ...

37

Trpl.

F-7 Bb

42

Fl. Rg. Cl. pral. Fisl i Sax amb 8^a

ECO
poco rall.
mf
Tema B
lojy del piano

Bb Eb Bb7 Eb+7

ECO

4) *amb 8^a* Più mosso

Cl. 2^a + Sax 7.

mf

tutti

Ab *E♭* *Down Ton* *E♭*

tr *tr* *tr* *tr*

ff *+ Cls. i Trpt. 1^a*

amb 8^a

51

Cl. 2^a

ff

Trpt. 8^a

Timb.

E♭ *ff* *Ab* *Ab* *B♭7* *C*

tr *tr* *tr* *tr*

amb 8^a

55

cresc.

trpt.

cresc.

trpt.

♯0 cresc. *Ab* *6^a A*

*Docimante superin
con 6^a surdi do
que recorde una saville*

DOM B

59 **2** amb 8°
 tutti
 ff dim. p mp *Fl. i Ob. ECO Jota Est.*
mp nato p dant d'harmonie
 dim. *se suppose la sensible*
 ff dim. C
 8° p pp Trgl.

65 amb 8°
 1° Período 2°
 Sax. T. Fis. Tbal. i fg
 p
 Sax A. i Bomb. C4 C G7 G 6/7 C4 C C4 C
 pp

70 amb 8°
 Período 3°
 Fl. Ob. Rgto.
 cresc. pp C4 cresc. C4 C
 Tbn. 1. i 2. pp

6

74 *amb 8^{va}* *prando* *Le Peniasco*

sempre cresc. *f* *+ Trbn. 2^o i 3^o Trpls. 8^o*

Trps 8^o *Trbn 1^o* *Cl C3* *f*

G7 sempre cresc. *G* *f*

75 *amb 8^{va}* *loco* *Copla de la Jota* *Meno mosso* *ma loco*

Cl. Sax A. Fis. 1^o i Bomb.

Canon *G7* *G* *G5* *C* *G*

f *saco*

82 *F1. Ob. Rq. Fg. i Trpl. 1^o* *Trbn. p* *p* *Trps*

86

C!

C

G7 G7 G7 G7

90

+ Trbo 1°

molto cresc.

dim.

C

94

Est. Jolo

3° periodo variado

Cl.

pp

Ob. Solo

A. i. Fis 1°

Fl. i. Rp. 8°

mp

mp

mp ant. del acorde requizete G7

Togl.

Pedal Tomca

Handwritten musical score on a spiral notebook page, featuring three systems of music with various annotations and performance instructions.

System 1 (Measures 97-106):

- Measures 97-100: Includes the instruction *ant.* (antiphony) and *cresc.* (crescendo).
- Measures 101-106: Includes the instruction *antecipaciones* (anticipations) and *Soem* (circled).
- Chord symbols: C^4 , C^5 , C^4 , C^5 , $B^{\circ 2}$.
- Section title: *Pasante* (circled in red).

System 2 (Measures 106-115):

- Measures 106-110: Includes the instruction *antecipaciones* (anticipations).
- Measures 111-115: Includes the instruction *Re exposición* (Re-exposition) and *Variedad armonizada en la dominante* (Harmonized variety in the dominant).
- Chord symbols: C , F , $D7$, $F-Eb$, $F-D7$, G , 9° , $G^{\circ 9}$.
- Section title: *Pasante* (circled in red).

System 3 (Measures 115-124):

- Measures 115-118: Includes the instruction *rall.* (ritardando).
- Measures 119-124: Includes the instruction *ff* (fortissimo) and *3^{da}* (third).
- Chord symbols: $C^{\circ 5}$, $F^{\circ 7}$, $B^{\circ b}$, $G^{\circ 8}$, $C^{\circ 7}$, F , $F-E$.
- Section title: *Fami* (circled in red).

Additional Annotations:

- Dom. Cromático* (Chromatic Dominant) written at the bottom left.
- Pedal de tónica* (Tonic Pedal) written at the bottom center.
- Tabal* (Drum) written near the bottom left.

111 *amb 8^a*

MLB

amb 8^a 4 Fl. Ob. i SaxT.

p Cls. Sax. Fg. Trps. i Bno.

EL Bb EL Eb7 C1

116 *amb 8^a*

1^a cor 8^a Più mosso b leggiero

+ Cl. 1^a i 2^a i Sax A.

f Trps. f

F - F# Bb Eb f i Bnos i Fg. f

f + Timb.

120 *amb 8^a*

tr B!

Pedal Tom-tom

Trpls. f Trpls. f Trpls. p

F-7 Trbns. p Bb7 f Eb C-

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, featuring three systems of music. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature.

System 1 (Measures 124-127):

- Measures 124-125: *amb 8^a tr* (trumpet). Handwritten circled notes: *Sib* and *Mib*.
- Measure 126: *col 8^a tutti* (trumpet). Handwritten circled note: *Mib*.
- Measure 127: *affret. sempre* (accelerando sempre).
- Handwritten notes: *estrenato* and *ff Canon no rigoroso*.
- Chord symbols: *F7*, *Bb*, *Eb*.
- Instrumentation: *Trbns.* (trumpets), *Tpos.* (trombones), *ff B² + Timb. tr Pedal Tónica*.

System 2 (Measures 128-132):

- Measures 128-132: *amb 8^a* (trumpet).
- Handwritten note: *ff*.
- Chord symbols: *Eb7*, *F-*, *Eb Bb7*, *E6 Bb*.

System 3 (Measures 133-137):

- Measure 133: *piu ancora* (even more).
- Handwritten note: *Canon no rigoroso*.
- Chord symbols: *Eb7*, *C7*, *F-*, *Eb Bb7*.
- Instrumentation: *Baix* (bass).

The page number **11** is written in the bottom right corner.

Coda de la Reexpiración se cae el ambiente

136 *recuerdo comp 4 5 y 6* *solista* *desarrollo de la célula* *aceleración* *Tuba*

Fa m

Canon Mov. Del 1º grado no riguroso

molto 143 *Allegro* *1º periodo* *Dob*

Allegro *1º periodo* *Dob*

recuerdos *cordón* *tu el original es 4/4*

Tuba

Timb. *Tabalet* *Pedal* *Tónica*

Exc. Cromático divergente

modulación por cromatismo

12

Escritura armónica

150

Ag. Cl. 1º i Sax A. *tr* *peless*

Cl. 2º i Sax T. *B7*

f *Trpls.* *f* *Cl*

f *Cl*

152

tr *tr*

B7 *Trpls. i Trbns.* *f* *Cl*

f *Trpls. i Trbns.* *Cl*

156

tr *tr*

Cl *Trpls. b* *p* *Cl* *Trpls. b* *pp*

1^{er} periodo Mi 5

158

rall. e dim.

tr

Tempo I^{ma}

Sax! Fg. Trps i Bro. 1^o

Trps. Eb - p

Tobns Bb pp

pp Eb

161

Cl. prat.

p

Fund. del acorde

Eb Ab

166

2^o bis

Clar prat.

pp

pp

Recuerdo del Est. de Jota

GM

hermano o guiso al amanecer, y en la muerte de las
Fund del acorde quieto me era lo oido durante
la noche

3º Período
Recuerdos del

176

Tema cada vez más lejano

176

182

II.2.- ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL:

Su forma es tripartita A, B, A', teniendo anteriormente una INTRODUCCIÓN de grandes proporciones y al final una CODA también de bastante dimensión.

INTRODUCCIÓN

Abarca desde el principio hasta el compás 30, y está dividida en 3 miembros de frase o periodos, unos simétricos y otros asimétricos:

- 1º Periodo: Compás 1 al 4, simplemente formado por un acorde estático, en una dinámica de “pianísimo”, podría significar la entrada de la noche, la tranquilidad de las calles..., está separado del siguiente por un calderón sobre un silencio, por lo que lo configura como la auténtica introducción.
- 2º Periodo: Compás 5 al 12, comienza igual que el anterior pero enseguida resuelve a otro acorde, aumenta la dinámica a “piano” y ya se oye en el registro agudo una melodía unisonal, a modo de recitativo, con pequeñas inflexiones interválicas al final que bien pudiera ser el canto de los antiguos serenos.
- Separa este periodo del siguiente un compás de silencio, compás 13.
- 2º Periodo (bis): Compases 14 al 21, le llamamos así porque es casi una repetición del periodo anterior, pero con un cambio descendente de armonía, y una progresión a la 3ª menor de la cantilena recitativa a modo de contestación, o también puede ser una repetición del mismo canto en otra calle unos momentos después.
- 3º Periodo: Compases 22 al 30, comienza a haber una contracción rítmica, la armonía estática que duraba varios compases, ahora sólo dura un tiempo; empieza a asomar una célula en el registro grave (marcada “x” en la partitura), que es imitada por los instrumentos del registro agudo en estrecho, mientras el registro central mantiene la armonía estática, una vez repetido este estrecho y cuando parece que se va a repetir de nuevo, se contrae la célula aguda (marcada “x1”), que a su vez es imitada

en el registro grave por otra nueva contracción rítmica (célula “x₂”). Todo ello puede sugerir un ir y venir de gente, las calles estaban vacías y poco a poco van acudiendo más vecinos.

SECCIÓN A

En este momento comienza la ronda de “albaes”. Comprende desde el compás 31, comienzo anacrúsico, al compás 64, y a su vez se divide en dos secciones o frases: Tema A y Tema B.

TEMA A: desde compás 31 al 46, dividido en dos semifrases asimétricas, ya que por el tipo de melodía tienen que ser regulares.

- Semifrase *a*: compás 31, comienzo anacrúsico, al 36 final femenino. Esta melodía podría estar tomada, de entre las muchas variedades de “albaes” que hay en la provincia de Valencia de “les albaes” de Valencia, “albà” de Anahuir, o una mezcla de las dos.¹
- Semifrase *a'*: compás 37, comienzo anacrúsico, al compás 42 terminación femenina. Es la contestación a la primera mitad de la “albà”.
- Hay después una pequeña coda del tema en forma de ECO, que se forma por la repetición de los dos últimos compases de *a'*, con su arranque anacrúsico, sonados por los instrumentos más graves del conjunto, imitados inmediatamente en los registros agudos, una agógica “rallentando” que va buscando el final de la frase. Es de notar, como decíamos en el punto 1, que el compositor nunca repite nada exactamente igual, y así en este segundo eco de los registros agudos hay una pequeña variación melódica.

TEMA B: desde el compás 47, comienzo anacrúsico, al 64, dividido en 3 semifrases asimétricas.

Este tema representa el toque de “dolçaina” que precede a la “albà”, y podría estar extraído de “les albaes” de Torrella.²

¹ V. SEGUÍ, Salvador: *Cancionero Musical de la provincia de Valencia*, pp. 257 y 260.

² V. SEGUÍ, Salvador: *Cancionero Musical...*, p. 258.

- Semifrase *b*: compás 47, comienzo anacrúsico, al 50, final femenino. Con una agógica “piú mosso” que va preparando el tiempo de jota que vendrá a continuación.
- Semifrase *b*: compases 51 a 54, con los mismos comienzos y finales, es la misma melodía con una variación armónica y distintos timbres orquestales.
- Semifrase *b'*: compases 55 al 64, comienzo habitual, terminando con unos diseños rítmicos en forma de eco. Comienza siendo la misma semifrase *b* transportada una tercera mayor superior, pero en el segundo compás cambia al intervalo de cuarta justa, evitando el descenso conclusivo de las anteriores semifrases, produciendo un efecto de desarrollo a partir de las últimas células.
- Hay que hacer observar que este pequeñísimo desarrollo pasa de los instrumentos agudos a los barítonos y bajos, siendo contestados éstos por los sopranos y contraltos con una célula contraída rítmicamente e imitativa, y con esas imitaciones entre las zonas agudas y graves, a modo de eco, termina el tema B y esta sección.

SECCIÓN B


Abarca del compás 65, comenzando en anacrusa, al 106, terminación femenina.

Se divide en 3 partes o secciones, que a su vez tienen otras subsecciones. Esta parte podría ser una jota valenciana, aunque tiene reminiscencias de la aragonesa.

ESTRIBILLO DE LA JOTA: del compás 65, comenzando en anacrusa, al 80, terminación femenina.

Se divide en 4 periodos simétricos y regulares, y viene ya de antes con un movimiento más movido propio de un estribillo de jota. Es una sección eminentemente rítmica.

- 1º Periodo: compás 65 al 68 en una terminación sincopada, compuesto únicamente por un ritmo “ostinato “. El ritmo de fusas en los instrumentos agudos da sensación de mayor velocidad.

- 2º Periodo: del 69 al 72, entradas y finales siempre igual. Sobre el mismo ritmo, se añaden unas células armónicas.
- 3º Periodo: 73 al 76. Se incrusta sobre el ostinato de fusas, la fórmula rítmica  se desarrollan las anteriores células armónicas en pequeñas escalas.
- 4º Periodo: 77 al 80. Se repiten estas pequeñas escalas pero formando canon entre las zonas agudas, graves y las intermedias, para terminar todos al unísono, pero en sus respectivos registros, con un Calderón sobre silencio que separa ésta de la siguiente Sección.

COPLA DE LA JOTA: desde el compás 81, entrando con anacrusa, al 94, terminación masculina.

Comienza después de esa pausa impuesta por el calderón, y con un movimiento más lento (todo ello propio de la copla de cualquier jota), que recuerda más al típico compás de 3/4 de estas coplas que no el de 6/8 en el que está escrito.

Se divide en pequeñas células simétricas, aunque las dos últimas doblan la extensión de las primeras.

- Motivo *c*: compás 81 y 82
- Motivo *c*: 83 y 84
- Motivo *c*: 85 y 86
- Motivo *c'*: 87 al 90
- Motivo *c'*: 91 al 94

Todos comienzan en anacrusa y terminan en forma masculina.

ESTRIBILLO DE LA JOTA: compás 95 al 106.

De nuevo otro estribillo, siguiendo la forma habitual en esta música popular de sucesión de coplas y estribillos, pero ahora recortado, sólo 8 compases contra los 16 de antes, y dividido en dos partes.

- 3º Periodo variado: compás 94 al 102. No cambia el movimiento, pero los trémolos en los clarinetes hacen el efecto de mayor velocidad, intro-

duce unas armonías que son anticipaciones de los acordes posteriores y que luego desarrolla para llegar al puente de unión.

PUENTE: compás 103, entrada tética, al 106, final femenino que enlaza con la Re-exposición en un “rallentando”.

SECCIÓN A'

Es una reexposición variada en el tono de la dominante, pero se da la curiosidad de que es la armonía la que está en esa tonalidad y no la melodía que es la misma que en la exposición. Comprende desde el compás 106, entrada anacrúsica, al 150. Es de mayor extensión que la exposición, y tiene 3 secciones asimétricas divididas a su vez en varias subsecciones.

TEMA A: compases 107 al 118

- Semifrase *a*: del 107 al 112, armonizada en la dominante.
- Semifrase *a'*: del 113 al 118, de nuevo en la tónica.

TEMA B: compases 119 al 138. Tiene 4 subsecciones simétricas 2 a 2.

- Semifrase *b*: del 119 al 122, tiene alguna variación armónica.
- Semifrase *b'*: del 123 al 126.
- Semifrase *a''*: del 127 al 132, introduce un canon no riguroso, con entrada desplazada un compás, y se va incrementando la velocidad.
- Semifrase *a'''*: del 133 al 138. El canon se estrecha a un tiempo, y se realiza con casi total rigurosidad.

Todas con entradas y finales habituales.

CODA DE LA REEXPOSICIÓN: compases 139 al 149.

Efectúa aquí la obra un tramo de unión con la siguiente sección muy interesante.

Comienza con una célula melódica que es un recuerdo de los compases 45 y 46, el efecto de Eco; le sigue una soldadura hacia el desarrollo unificado de la citada célula y la soldadura, y un desarrollo recortado de la primera célula, todo ello contestado en las zonas medias y graves por un canon no riguroso, por movimiento retrógrado, con entrada desplazada en un tiempo. Inmediatamente unido al final de la célula recortada que se iba desarrollando, viene una nueva célula tomada de la

semifrase *b'*, compás 57 (marcada 1 en la partitura), que es acompañada homofónicamente por toda la orquesta; se desarrolla por 2 veces y fragmentada esta célula, y le sigue una escala cromática (divergente en las zonas medias y graves), que conduce en el compás 149 a la tónica.

Un compás más para efectuar una semicadencia (compás 150), y dar paso a la siguiente sección.

CODA:

Abarca desde el compás 151 al final, y está dividida en 3 subsecciones, simétricas primera y tercera, y asimétrica la segunda; y una cadencia final.

- 1º Periodo: compases 151 a 159. Totalmente distinto de cuanto hasta ahora se ha escuchado, con una velocidad de “Allegro”, y en una tonalidad totalmente lejana a cuantas han aparecido hasta el momento. Puede parecer este periodo un momento de agitación, de gresca, riña o pelea entre las distintas bandas o facciones del pueblo en donde se están cantando estas albas, y que hacia el final del periodo, con un “rallentando” y “diminuendo”, parece que aparezca progresivamente la calma.
- 2º Periodo: compases 160 al 175. De nuevo en la tonalidad principal. Aparece un recuerdo de la Introducción, 2º periodo y 2º bis, rítmicamente iguales, aunque no armónicamente, y como novedad introduce, junto a la semifrase recitativa del 2º periodo bis de la introducción, un recuerdo del estribillo de la jota (compases 167 y 168), el cual imita en los compases 173 y 174, en lugar de hacer un recuerdo del 3º periodo de la introducción. Estas reexposiciones de la introducción podrían significar de nuevo las voces de los serenos, aunque quizás pudiera ser el amanecer después de toda una noche de ronda, con los recuerdos en algunas mentes de los sonidos escuchados cuando principiaba la vigilia.
- 3º Periodo: compases 175 al 183. También se subdivide en 3 miembros de periodo: del 175 al 179, y en un matiz “pianísimo”, se oye un recuerdo del tema A, que queda sin concluir. En el compás 181, un fragmento del final del tema, a modo de eco lejano. Y en el compás 182 un eco todavía más lejano, acrecentado por el “piú rallentando”.

- Cadencia final: desde el compás 185 al final. Con el mismo fragmento del final del tema A, pero en un matiz “fortísimo”, tempo “Allegro” y con un tutti orquestal, busca la cadencia perfecta.

II.3.- ANÁLISIS ARMÓNICO:

INTRODUCCIÓN

La tonalidad principal es Mi bemol mayor, pero comienza en el IV grado.

- 1º Periodo: al efecto de empezar a sonar en La bemol, se añade el que los bajos hagan las notas mi b- la b, lo que acrecienta el efecto de estar en la tonalidad de La bemol (dominante a tónica), pero con la incertidumbre de que sea el modo mayor o menor, pues el acorde carece de tercera.
- 2º Periodo: hay aquí en los bajos un descenso cromático irregular (la b, sol, sol b), hasta el compás 21, para alcanzar la dominante de la tonalidad principal en el compás 23. Seguimos sin oír la tercera del acorde, tendencia que se extiende al resto de la introducción. Se oye aquí esa melodía tenida, con el mi y el si naturales, lo que hace el extraño efecto de estar en Sol mayor, y no en menor como sería lógico en la tonalidad escogida.
- 2º Periodo (bis): siguiendo con el descenso cromático se sitúa este periodo sobre el acorde de Sol bemol (no sabemos si mayor o menor), sobre el que discurre la misma melodía a modo de contestación. La curiosidad de este pasaje es que en el anterior periodo, la melodía se realiza sobre la quinta del acorde, y en éste sobre la fundamental; a voz de pronto, puede parecer una extrañeza que la contestación se realice a distancia de cuarta disminuida superior, pero si se estudia con detenimiento, se llega a la conclusión de que es una contestación a la tercera mayor superior (como es más habitual) re - fa #, pero enarmonizada.
- 3º Periodo: a partir de ese descenso cromático que nos sitúa en sol bemol (III grado alterado), pasa al IV alterado descendientemente para buscar la dominante, en la que se posiciona el resto del periodo a modo de larga semicadencia.

SECCIÓN A

- TEMA A: es a partir de aquí cuando se afirma la tonalidad, incluso la modalidad.
- Semifrase *a*: toda ella sobre una Pedal de tónica, recurso que se repite en muchas secciones, quizás para no perder el efecto de melodía popular que se desenvuelve entre los dos acordes tonales más principales, y poder armonizarla con mucha más riqueza. Encontramos aquí, compás 35, un acorde de sustitución de la tercera por la cuarta, lo que también encontraremos más adelante.
- Semifrase *a'*: sigue con la pedal de tónica hasta el final y con acordes tonales, después se interrumpe la pedal de tónica y se suceden dos apéndices en forma de eco, tomados del final de la semifrase.

TEMA B: se presenta en la tonalidad principal, pero se va complicando armónicamente para, pasando por otras tonalidades, desembocar en la nueva tonalidad de la siguiente sección.

- Semifrase *b*: de nuevo pedal de tónica en toda esta semifrase edificada sobre acordes tonales; en el compás 49, segundo tiempo aparece un acorde de dominante sobre tónica para acabar con el de tónica. Ya había aparecido este acorde en el eco que efectúan las maderas inmediatamente antes, pero en vez de ser sobre el tiempo anterior a la conclusión, estaba apoyando el final femenino de ese fragmento.
- Semifrase *b*: en esta nueva repetición melódica cambia la armonía: en el segundo compás de la semifrase (compás 52), establece el acorde de IV grado (igual que en la semifrase anterior), pero en vez de mantenerlo todo el compás, sólo lo hace un tiempo, minorizando el acorde en el segundo tiempo, pasando en el siguiente compás a la dominante para efectuar una cadencia rota. La diferencia entre los dos esquemas armónicos es:

Primera semifrase *b*.- $MI_b, LA_b, MI_b - Dom+7, MI_b$.

Segunda semifrase *b*.- $MI_b, LA_b - LA_bm, SI_b7, Dom$.

- Semifrase *b'*: en el mismo acorde en que ha terminado la semifrase anterior comienza ésta, como si se hubiera establecido en esta tonalidad relativa de la principal, lo que en realidad no ha hecho de una manera fehaciente; pero hay más sorpresas armónicas en este fragmento, pasa al acorde de Fa (II grado de la tonalidad principal o IV de la que hace parecer que estamos), pero mayorizado y con la séptima, lo que lo convierte en séptima de dominante de SI bemol, se produce una resolución excepcional, porque no le sigue ese acorde sino un cromatismo, el de Fa sostenido séptima disminuida, con el cual podríamos modular a Sol menor (que es lo que hace pero más tarde), en lugar de ello resuelve de nuevo excepcionalmente y va a parar al IV grado de la tonalidad principal, LA bemol, utilizando este acorde como dominante cromática superior para modular a Sol menor en el siguiente compás, y terminar en esta tonalidad la semifrase y la sección; además le añade en el segundo tiempo una sexta aumentada (fa #) que recuerda a la sensible de Sol

SECCIÓN B

Toda ella en la tonalidad de Do mayor, variante modal del relativo de la principal, a la que llegamos de una manera curiosa, pues estando el final de la sección anterior en Sol menor, no mayoriza este acorde, que sería lo natural, sino que lo aprovecha como dominante de Do pero sin la sensible (hasta el compás 62 se escucha el si bemol, además un sólo si b entre todas las voces, y en el 63 se deja de escuchar pero tampoco aparece el si natural, lo que lleva a una modulación poco firme). Es la que menos artificios armónicos tiene, se desarrolla prácticamente entre dominante y tónica, aun así algunos recursos de enriquecimiento aporta.

ESTRIBILLO DE LA JOTA:

- 1º Periodo: comienza con una Pedal superior de dominante que ya viene prolongada del fragmento final de la sección anterior. Como elementos de riqueza armónica están el acorde de sustitución de la cuarta por la tercera sobre la tónica, y el de sexta añadida sobre el acorde de dominante. También hacer notar que los cambios de armonía se realizan de forma sincopada en todo el estribillo.

- 2º Periodo: sigue la nota pedal, que termina en este fragmento, y la misma armonía anterior.
- 3º Periodo: misma armonía. Se inician unas escalas
- 4º Periodo: sobre las mismas escalas anteriores se forma un canon por movimiento directo con desplazamiento de un tiempo, que termina con unísono.

COPLA DE LA JOTA: es la sección más clásica, como corresponde a una manifestación tan popular.

- Motivos c: tónica y dominante.
- Motivo c': sobre la dominante se añade la novena menor, luego la mayor y después la séptima, formando un descenso cromático.
- Motivo c': dominante y tónica.

ESTRIBILLO DE LA JOTA:

- 3º Periodo variado: de nuevo la nota Pedal de tónica, pero más como acorde que como nota. La misma armonía que la primera vez que se expone este periodo, y la misma forma sincopada de enlazar. Pero aquí se introduce una novedad, una célula armónico – melódica que sobre el acorde de tónica es inexplicable, por lo que se puede calificar como anticipación del acorde siguiente



Compás 95 que encajaría perfectamente sobre el siguiente.

Estas anticipaciones pasan al registro superior desarrollándose en escala cromática. Como anticipación a la tonalidad que va a venir, en el compás 102 hay una modulación muy pasajera a Sol menor, variante modal de la que se sucede en el siguiente. Otra cuestión curiosa es que para modular a Sol menor antepone a la dominante el acorde de Fa, pero mayor, sin embargo para ir a Sol mayor, el mismo acorde de Fa es menor.

PUENTE: en Sol mayor, a modo de semicadencia, alternando con el acorde perfecto y el de novena menor, pero en el compás 106 enlaza con el acorde de Do bemol con

quinta aumentada (IV grado alterado descendentemente), que lo aprovecha como dominante cromática de la siguiente tonalidad.

SECCIÓN A'

Como ya dijimos más arriba, se trata de la reexposición temática ampliada y variada. Comienza en Si bemol mayor, tono de la dominante, para discurrir, casi enseguida, de nuevo por la tonalidad inicial.

TEMA A:

- Semifrase *a*: a pesar de estar en la tonalidad de Si bemol mayor, la melodía se encaja a la perfección en la tonalidad original de Mi bemol mayor. O sea la misma melodía con una nueva armonización, la única variedad es el re b que en la exposición no aparece en esta semifrase sino en la *a'*. La frecuencia armónica es mucho mayor que en la exposición, concretamente cada tiempo, y hay una modulación muy transitoria a Fa menor en el compás 110. Toda la semifrase está auxiliada por una pedal de tónica, y termina modulando a la tonalidad principal Mi bemol mayor.
- Semifrase *a'*: ya en la tonalidad principal. No hay pedal de tónica en contra de lo que ha sido insistente en todo lo que llevamos analizado. La frecuencia armónica es mucho más espaciada (como lo era en la exposición) y vuelve a haber esa modulación transitoria a Fa menor en el compás 116.

TEMA B:

- Semifrase *b*: vuelve la pedal de tónica. Hay algunos cambios en la armonía con respecto a la exposición: en vez de ir al IV grado va al II en el segundo compás; y en lugar de hacer en el tercer compás I – V sobre tónica, lo sitúa todo él sobre la dominante
- Semifrase *b'*: comentábamos en la exposición de esta semifrase el efecto de resolución excepcional que hacía en el segundo compás de ella (56 de la obra), puesto que el acorde de Fa séptima daba la impresión de ir a modular a Si bemol; entonces no sucede y ahora sí, al final de la semifrase cambia a Si bemol mayor, aunque en realidad es una vuelta a Mi be-

mol mayor a través de la dominante de la dominante. Interrumpe la pedal en esta maniobra.

- Semifrase *a''*: volviendo a la nota pedal, efectúa un canon no riguroso por movimiento directo y desplazamiento de un compás. También hay un “trémolo” “ostinato” en el registro medio.
- Semifrase *a'''*: desaparece la pedal, y se forman únicamente dos voces en canon casi riguroso y con desplazamiento de un tiempo.

CODA DE LA REEXPOSICIÓN:

Ya en el análisis formal, se explican suficientemente los elementos de que consta este fragmento, por tanto aquí solamente decir que vuelve la pedal de tónica a partir del compás 143 hasta el 46 inclusive, pero esta vez a cargo del timbal, y que la armonía se hace mucho más frecuente a partir del compás 144, tan frecuente que cambia cada subdivisión. También es de notar que los compases 144, 45 y 46 tienen la misma melodía, pero no se contenta el autor con repetir todo igual y en el 146 cambia la armonía. Hay una modulación transitoria a Fa menor en el compás 142, volviendo a la inicial en el 144, y termina con una semicadencia sobre la dominante, para acabar con la misma armonía con la que comenzó esta reexposición.

CODA:

Está en la tonalidad de Do bemol mayor, a la que se accede por modulación cromática de la dominante superior.

- 1º Periodo: inicia una pedal de tónica que se prolonga hasta los dos últimos compases del periodo. Es de notar que la melodía presenta con respecto a la armonía una escritura enarmónica, posiblemente para que los instrumentos transpositores no tengan que leer en una tonalidad cargada de bemoles. La frecuencia armónica es de acorde por compás.
- 2º Periodo: de nuevo en la tonalidad principal que ya no abandonará hasta el final. La variación es, que en la introducción estas células recitativas se hacían sobre la 5ª y la 3ª del acorde, en este caso se hacen sobre la nota fundamental. En el 2º bis enlaza con el III grado, pero en vez de

ser menor es mayor, tras un IV grado alterado descendentemente, enlaza con la dominante para pasar al siguiente.

- 3º Periodo: nuevamente la pedal de tónica hasta antes de la cadencia. Aunque este periodo es el tema A sin concluir, la armonía es totalmente distinta, con frecuencia de tiempo, incluso en el compás 177 más frecuente. Combina estas armonías de manera que consigue un efecto a dos voces de descenso cromático que acompaña a la melodía.
- Cadencia final: cadencia perfecta con los elementos anteriores y tutti unisonal orquestal.

II.4.- ANÁLISIS MELÓDICO Y RÍTMICO:

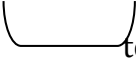
Son 3 melodías populares que van discurriendo por grados conjuntos. La primera *a*, a pesar de ser popular, tiene algún salto: 2 de cuarta, 4 de tercera y 1 de quinta. Cabe destacar la alteración alternativa del VII grado, re b (compás 37 y otros en los que vuelve a aparecer esta melodía), y del IV, la natural (compás 47 y demás que acogen esta melodía), lo cual es propio del folclore valenciano; y también la variedad melódica, que a pesar de ser temas de extracción popular, por tanto reiterativos, Giner los convierte en novedosos por su constante variación.

Efectúa progresiones sorprendentes: la semifrase *b'* es una progresión a la tercera mayor superior, pero sólo la anacrusa y dos compases y medio, a partir de ahí cambia el intervalo de la progresión a cuarta justa, y en vez de terminarla, lo que le conduciría al tono de la dominante, se estabiliza, repitiendo las últimas notas, para ir por otros derroteros. Lo mismo sucede cuando la reexpone, que llegado al segundo compás (120), toma un nuevo giro.

También en la coda de la reexposición (compases 139 al 142), sucede algo similar; en el 139 hace una célula que es recuerdo de los compases 45 y 46, le añade una soldadura hasta el 140 en que comienza una progresión del recuerdo más la soldadura, esa progresión se inicia a cuarta justa superior, pero luego termina a segunda mayor superior, y se vuelve a iniciar otra a segunda mayor superior que no concluye.


A pesar de la filiación popular de la melodía, se observa un motivo que se repite a lo largo de la obra:




En la partitura hemos marcado con corchete  todas las veces que aparece este motivo en las dos primeras secciones, no en la tercera porque prácticamente es repetición de la primera.

El ritmo es regular en compás compuesto binario, incluso la jota que quizás se hubiera prestado más a un simple ternario, excepción hecha del primer periodo de la Coda que es cuaternario simple, porque tal vez el compositor pretendía desligar totalmente este fragmento del resto combinando su ritmo, tonalidad, armonía y melodía.

El ritmo de la melodía es el que le corresponde de su substracción popular, el acompañamiento igualmente responde al del “tabal”, por lo

que es casi un “ostinato” o mejor dos “ostinatos” 

cuando quiere darle sensación de mayor movilidad.

Solamente el fragmento del primer periodo de la Coda, como hemos dicho anteriormente, se desliga del resto, y tanto su ritmo como el ritmo de su melodía  se asemeja a una marcha.

II.5.- ANÁLISIS TÍMBRICO:

En general es de destacar la mezcla de timbres, la incorporación o supresión de la masa de instrumentos a tenor de la dinámica en la que se desenvuelve el pasaje y los cambios de timbres constantes, prácticamente en cada sección o subsección.

INTRODUCCIÓN	Melodía	_____ Clarinete principal_ Fliscornos____ Requintos + Flautas
	Armonías central registro	Clarinetes, Saxos y Trompas
	Armonías grave registro	Trombones primeros, __ todos__ Trompas + Trombones primeros
	Bajos	Bombardinos, Fagotes y Tubas

A

MA A	Melodía	Flautas y Oboes octavando
	Armonías central registro	Clarinetes, Saxos y Trompas
	Armonías grave registro	No hay ninguno
	Bajos	Fagotes y Bombardinos primeros
	Percusión	Tablalet
TE	Melodía	Saxos altos y Trompetas con sordina_____ Flautas, Requintos, Clarinete principal, Fliscornos primeros, y Saxos octavando
	Armonías central registro	Clarinetes, Saxos y Trompas
	Armonías grave registro	Trompas
	Bajos	Fagotes y Bombardinos incluso en el efecto de eco
	Percusión	Tablalet

Es de notar la combinación en la melodía de los Saxofones Altos y las Trompetas con sordina.

MA B <i>b</i>	Melodía		Mismos timbres que acaban de hacer el eco
	Armonías central	registro	Clarinetes segundos y Saxos tenores
	Armonías grave	registro	Trompas
	Bajos		Todos los graves
	Percusión		El mismo
TE <i>b</i>	Melodía		Los mismos + Clarinetes y Trompetas primeras
	Armonías central	registro	Clarinetes segundos y Saxos tenores____ Trompetas
	Armonías grave	registro	Trompas _____
	Bajos		Todos los graves
	Percusión		Tablalet + Timbales
<i>b'</i>	Melodía		Los mismos anteriores_____ luego pasan a hacer contestaciones melódicas____ Flautas y Oboes en el efecto final de eco
	Armonías central	registro	Los mismos anteriores_____ luego pasan a hacer contestaciones melódicas
	Armonías grave	registro	Trompetas ____Trompas_____ luego pasan a hacer el final del tema
	Bajos		Los mismos anteriores_____luego apoyan el final del tema____ apoyan el eco con imitaciones
	Percusión		Los mismos anteriores_____ Bombo

B

ES-TRIBI-	Armonías rítmicas	Requintos y Clarinetes
	No existe este registro	

	Armonías registro grave	Saxos altos y Bombardinos
	Percusión	Triángulo

LLO	2º Periodo	Armonías rítmicas	Los mismos anteriores
		Células rítmico-armónicas	Saxos tenores, Fliscornos, Trombones primeros y Fagotes
		Armonías registro grave	Los mismos anteriores
		Percusión	El mismo
BI	3º Periodo	Armonías rítmicas	Flautas, Oboes y Requintos
		Células rítmico-contrapuntísticas	Saxos tenores, Fliscornos y Fagotes
		Armonías registro grave	Trombones y Trompas
		Bajos	Bombardinos que apoyan las células rítmico-contrapuntísticas
ESTRI	4º Periodo	Armonías rítmicas	Los mismos anteriores
		Células rítmico-contrapuntísticas	Los mismos anteriores
		Armonías registro grave	Los mismos anteriores + trompetas octavando que realizan un canon con el registro superior
		Bajos	Los mismos anteriores que apoyan las células rítmico-contrapuntísticas

En el 1º Periodo sólo hay sonidos en los registros agudos y graves, quedando el registro medio en silencio, y tampoco hay graves; ésto produce un efecto de vacío y de sonoridad vaga e indeterminada. Además otra cosa curiosa es la mezcla en el registro grave de Bombardinos con Saxofones altos.

COPLA	Melodía	Clarinetes, Saxos altos, Fliscornos primeros y Bombardinos____+ Trombones primeros
	Armonías rítmico-armónicas agudas	Flautas, Oboes, Requintos, Fagotes y Trompetas primeras
	Armonías registro grave	Trombones _____ + Trompas
	Bajos, divididos en acordes arpegiados y bajos propiamente dichos	Posiblemente sean los mismos que en la Introducción, pero la partitura no lo indica. Suponemos que los arpegios los pueden hacer los Trombones o Fagotes y las Tubas los bajos.

Es curiosa la mezcla que hace de timbres: en la melodía junta con los instrumentos sopranos y contraltos los Bombardinos, y al final le suma los Trombones, y en las contestaciones rítmico – armónicas, junto a los instrumentos agudos de madera pone a los Fagotes, y como contraste de timbre a las Trompetas.

2º ESTRIBILLO 3º Periodo y Puente	Trémolos	Clarinetes _____ contrapunto: toda la madera
	Armonías rítmicas	Oboes, Saxos altos y Fliscornos primeros
	Contrapunto	Trombones y Trompas____ Armonías registro grave: los mismos
	Bajos	Supuestamente los de siempre
	Percusión	Triángulo _____ Bombo

A'

a	Melodía	Toda la madera octavando
	Armonías central registro	Oboes, Saxos altos, Fliscornos primeros, Flautas y Requintos
	Armonías grave registro	Trombones y Trompas
	Bajos	Los de siempre
	Percusión	Tablalet y Bombo
a'	Melodía	Flautas, Oboes y Saxos tenores octavando
	Armonías central registro	Clarinetes, Saxos, Trompas, Bombardinos y Fagotes
b	Melodía	Clarinetes y Saxos altos
	Armonías central registro	Los mismos anteriores
	Armonías grave registro	Trombones_ Trompetas _ Trompas __ Trompetas __ Trombones _ Trompas
	Bajos	Bombardinos, Fagotes y Tubas
	Percusión	Tablalet y Timbal
a''	Melodía	Toda la madera (y seguramente el metal agudo, aunque no lo indica, pues <i>tutti</i> es ambiguo)
	Trémolos	Se puede suponer que lo hacen Clarinetes y Saxos, quizás también Trompas
	Canon a la melodía	Trombones
	Bajos	Los mismos anteriores
	Percusión	Bombo y Timbal
a'''	Tutti orquestal	Cada grupo en sus registros lógicos

	Percusión	Los mismos anteriores
Coda de la reexposición	Sigue el <i>tutti</i> pero con un canon en los registros graves y posterior unísono.	
	Percusión	Los mismos anteriores _____ ninguno

Señalamos la semifrase *a'* cuyas melodías y armonías discurren ambas en el registro central, y hay una ausencia del registro grave y de los bajos, estando no obstante algunos instrumentos graves en el registro central. También hay que subrayar la mezcla de Flautas, Oboes y Saxofones tenores.

DA	1º Periodo	Melodía	Requintos, Clarinetes primeros y Saxos altos
		Trémolos	Clarinetes segundos y Saxos tenores
		Armonías rítmicas	Trombones __ Trompetas __ Fliscornos y Trompas __ Trompetas y Trombones __ Fliscornos y Trompas __ Trompetas y Trombones __ Trompas __ Trompetas
		Bajos	Los de siempre __ Trompas _ Trombones
		Percusión	Tablalet
O	2º Periodo	Melodía	Clarinete principal
		Armonías registro central	_____ Requintos y Clarinetes
		Armonías registro grave	Saxos, Fagotes y Bombardinos primeros _____ + Trombones
		Bajos	_____ Tubas _____ Tubas
C	3º Periodo	Melodía	Flautas o Requintos
		Armonías registro agudo	Clarinetes
		Armonías registro grave	Los mismos anteriores
		Bajos	_____ Tubas _____ Tubas

CADENCIA		Tutti
	Percusión	Todos

También señalaremos la particularidad de la instrumentación de esta Cadencia, donde a pesar de ser un *tutti* a unísono, los dos acordes finales no los dan los instrumentos melódicos, sino que éstos terminan la célula melódica y los acordes los dan sólo los instrumentos armónicos.

BIBLIOGRAFÍA:

OBRAS TÉCNICAS ESPECIALIZADAS:

- BERLIOZ, Hector: *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Op. 10, París, Schonenberger, 1844.
- BLANQUER PONSODA, Amando: *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)*, Valencia, Piles, 1989.
- CASELLA, A. MORTARI, V.: *La técnica de la orquesta contemporánea*, Milán, G. Ricordi & C. 1950.
- CHINTAVOINE, Jean: *Le Poème symphonique*, París, Larousse, 1950.
- D'INDY, Vincent: *Cours de Composition Musicale*, 4º Vol., París, Durand, 1897-1907.
- GUIRAUD, Ernest: *Traité Pratique d'Instrumentation*, nouvelle edition complétée et révisée par Henri Busser, París, Durand 1933.
- LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Labor, 1989
- LORAS VILLALONGA, Roberto: *Aspectos Teóricos del Lenguaje Musical*, Valencia, Rivera Mota S. L., 1998.
- LORAS VILLALONGA, Roberto y otros: *Aspectos Teóricos del Lenguaje Musical Vol. 2 y Vol. 3*, Valencia, Rivera Mota S. L., 2001.
- LLACER PLA, Francisco: *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*, Madrid, Real Musical, S. A., 1982.
- PISTON, Walter: *Orquestación*, Madrid, Real Musical 1984, título del original *Orchestration*, Nueva York, W. W. Norton & Co. Inc., 1955.
- RIEMAN, Hugo: *Composición Musical. Manual de la teoría de las formas musicales*, Barcelona, Labor, 1950, 3ª edición.
- Fraseo Musical*, Barcelona, Labor, 1928.
- SCHERCHEN, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona, Labor, S. A., 1988, 2ª edición.
- SCHÖENBERG, Arnold: *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber, 1970.
- TURINA Joaquín: *Tratado de Composition Musicale*, 4º Vol, París, Schola Cantorum, 1931.
- WILLEMS, Edgar: *Le rythme musical. Rythme, Rythmique et Métrique*, París, Ed. P. U. F., 1954.
- ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía*, Libro I, Barcelona, Labor, S. A., 1989, 11ª edición, Libro II, 1988, 9ª edición y Libro III, 1986, 6ª edición.
- Curso de formas musicales*, Barcelona, Labor, S. A., 1982, 5ª edición.

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

Bernardo Adam Ferrero
Vicente Sanjosé Huguet
Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
José Lázaro Villena
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
José Rosell Pons
Joaquín Gericó Trilla

Juan Manuel Gómez de Edeta
Antonio Andrés Ferrandis
Enrique García Asensio
Javier Darías Payà
José M^a Ortí Soriano
Andrés Valero Castells
Rubén Parejo Codina
Rodrigo Madrid Gómez

MIEMBROS DE NÚMERO

Pablo Sánchez Torrella – dir.
Teodoro Aparicio Barberán-comp. y dir.
Manuel Bonachera Pedrós – dir.
Vicente Egea Insa – comp. y dir.
Salvador Escrig Peris – cellista
Dolores Medina Sendra – pia. y can.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Emilio Renart Valet - docente
Robert Ferrer Lluca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües – violinista
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Rafael Gómez Ruíz – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Belén Sánchez García – pianista

Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
Juan Vicente Martínez García – trompista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
Traian Ionescu- violista
Emilia Hernández Onrubia- soprano
Enrique Hernández Martínez – comp.
Jordi Peiró Marco- compositor
Luís Sanjaime Meseguer – dir.
Jesús M^a Gómez Rodríguez – pianista
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.
Vicente Alonso Brull- docente
M^a Ángeles Bermell Corral-docente

Guillem Escorihuela Carbonell-flautista
Israel Mira Chorro-saxofonista

Mónica Orengo Miret-pianista

MIEMBROS DE HONOR

Álvaro Zaldívar Gracia - musicólogo
Carlos Álvarez Rodríguez - barítono
Carlos Cruz de Castro - compositor
Giampaolo Lazzeri – director
Giancarlo Aleppo – comp. y director
Jesús Glück Sasrasibar – pianista
Jesús Villa Rojo – compositor y pianista
Biagio Putignano – compositor
Martha Noguera - pianista
Antón García Abril – compositor
Alicia Terzian - compositora y musicóloga
Teresa Berganza Vargas – soprano
Antoni Parera Fons-compositor
Leonardo Balada Ibáñez – compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Auto- nomía
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona
	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
	Juan Durán Alonso	A Coruña
ALEMANIA	Herr. Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz

BRASIL	Darío soltelo	Sao paulo
EE.UU.	Richard Scott Cohen	Radford Univ.
	Gragory Fritze	Boston
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán
	Mauricio Billi	Roma
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
INGLATERA	Carlos Bonell	Londres

LISTA DE PERSONAS Y ASOCIACIONES NOMBRADAS INSIGNES DE LA MÚSICA VALENCIANA

Año 2001

M^a TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)
 BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)
 VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)
 SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
 LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)
 ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)
 AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)
 LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)
 PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET
 UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)
 SANTIAGO SANSALONI ALCOCER (tenor, compositor y docente)
 ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

EDUARDO MONTESINO COMAS (pianista y compositor. Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia)
 VICENTE ZARZO (trompista)

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
 JUVENTUDES MUSICALES DE VINARÓZ

Año 2005

RAFAEL TALENS PELLO (compositor y docente)

SOCIEDAD AMIGOS DE LA GUITARRA

Año 2006

MANUEL GALDUF (director y docente)

JOSÉ MUT BENAVENT (director y compositor)

UNIÓN MUSICAL DE BENAGUACIL

CASA DE VALENCIA EN MADRID

JUNTA MAYOR DE LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Año 2008

PEDRO LEÓN (concertista de violín)

GERARDO PÉREZ BUSQUIER (pianista y director)

ASOCIACIÓN DE PROFESORES MÚSICOS DE SANTA CECILIA

Año 2009

EDUARDO CIFRE GALLEGO (director y docente)

M^a ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

Año 2010

JOSÉ SÁNCHEZ CUARTERO (director)

JOAN GARCÉS QUERALT (director)

Año 2011

FRANCISCO TAMARIT FAYOS (compositor, director y docente)

JUAN MANUEL GÓMEZ DE EDETA (trompista, docente y Confer.)

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

Año 2012

FRANCISCO SALANOVA ALONSO (oboísta y docente)

JOSÉ ORTÍ SORIANO (trompetista y docente)

AYUNTAMIENTO DE LIRIA

PALAU DE LA MÚSICA

Año 2013

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor, director y docente)

BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN
ORQUESTA DE VALENCIA

Año 2014

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (docente)

BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE
EL MISTERI D'ELX

Año 2015

JOSÉ M^a FERRERO PASTOR (compositor)
EDITORIAL PILES

UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE ALTA
DIS-PONIBILIDAD DE VALENCIA

Año 2016

JOAQUÍN SORIANO (pianista)
JOSÉ SERRANO SIMEÓN (a título póstumo)

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Año 2017

MANUEL PALAU BOIX (a título póstumo)
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO (director)
DOLORES SENDRA BORDES (musicóloga)

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR “JOA-
QUÍN RODRIGO”

Año 2018

FRANCISCO LLÁCER PLA (a título póstumo)
JUAN VICENTE MAS QUILES (compositor y director)

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD VA-
LEN-CIANA

Año 2019

LEOPOLDO MAGENTI CHELVI (a título póstumo)
JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO (musicólogo y docente)

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE
BENICÀSSIM



Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana

Academia Científica, Cultural y Artística de la Comunidad Valenciana

(DOCV no 8327 de 28-6-2018)

JUNTA DE GOBIERNO

PRESIDENTE: Dr. Roberto Loras Villalonga

VICEPRESIDENTE-RECTOR: Dr. Joaquín Gericó Trilla

SECRETARIO GENERAL: D. Amadeo Lloris Martínez

VICESECRETARIA: Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez

TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García

VOCALES:

D. Vicente Sanjosé Huguet

Dña. Ana Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

Dra. Mónica Orengo Miret

D. Miguel Ortí Soriano, asesor jurídico y económico