

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 84 ABRIL de 2021

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

Dejamos atrás un mes con bastante actividad por parte de la Academia, si bien seguimos con la incertidumbre de no saber qué órgano institucional finalmente se hará cargo de esclarecer el tema de nuestra subvención establecida por línea directa. En otro orden de cosas, lamentamos la pérdida del Miembro de Honor D. Antón García Abril, al cual le rendimos en este número un pequeño recordatorio a modo de homenaje.

De la actividad programada por la Academia, hemos tenido la anunciada conferencia-clase sobre algunos aspectos de la obra del compositor D. Luis Blanes Arques el día 10 de marzo en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, impartida por el Miembro de Número Dr. Teo Aparicio Barberán. Y en lo referente al funcionamiento interno orgánico de la Academia, tuvimos el martes día 23 el Pleno de Académicos y la Asamblea General, en donde quedaron establecidas las líneas de acción a seguir, así como aprobados los presupuestos y dación de cuentas.

No obstante, las reuniones con los políticos por seguir intentando ser visibles en las instituciones públicas han sido retomadas por nuestra parte, en un proceso lento, muy lento, de dar a conocer a nuestros gobernantes la existencia y la razón de ser de una Academia de Música en Valencia: nuestra Academia. En este sentido, el lunes día 8 de marzo nos reunimos con la nueva diputada de Cultura Trinidad Castelló Cervera, en su despacho de *Les Corts Valencianes*. Como todos los anteriores cargos políticos, no conocía la existencia de la Academia y también como todos, nos atendió estupendamente, nos dio todo su apoyo e incluso algunos valiosos consejos para darle más visibilidad.



Y al día siguiente, martes 9 de marzo, nos recibió por fin el Presidente de la Diputación de València Antoni Francesc Gaspar Ramos junto con el Diputado de Turismo y Bandas de Música Jordi Mayor Vallet. Tras mantener una amistosa charla con ellos, dicho encuentro concluyó con la misma aseveración que ya en su día nos dejó clara el diputado de Cultura:



“No contamos con recursos para ayudar a la Academia, a excepción de apoyar un evento extraordinario lo único que podemos hacer es ceder el Salón de Actos Alfons el Magnànim, de la Beneficencia, para realizar algún concierto, incluso el Teatro Principal”

Y en eso quedó todo.

CONFERENCIA-CLASE

Como veníamos anunciando, el miércoles 10 de marzo a las 12h, tuvo lugar la interesante y amena conferencia-clase que el Miembro de Número Dr. Teo Aparicio Barberán ofreció a los estudiantes de composición en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, titulada: *"Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: tradición y modernidad"*.



Teo Aparicio no solo fue un alumno más de D. Luis Blanes, fue mucho más que eso, el vínculo de unión que creaba la atracción y el cariño que se profesaban ambos venía de mucho antes, venía de haber compartido la preciosa villa de Enguera, pueblo natal de Teo, que había sido también años ha la residencia de Blanes. Todo lo cual, se dejó entrever en las primeras palabras pronunciadas por el conferenciante, que fueron de reconocimiento y afecto hacia su persona.

El aula preparada para el evento se quedó pequeña como era de presagiar, debido a la cantidad de personas que no quisimos perdernos la charla. No obstante fue transmitida en *streaming* para todos aquellos que se encontraban en casa o simplemente no cabían en la sala, que debido a las actuales circunstancias, tuvo que ser reordenada convenientemente.



Damos la Enhorabuena y las gracias al compositor y director D. Teo Aparicio por su tiempo y por el recuerdo a quien fuera Académico Numerario de nuestra Academia D. Luis Blanes Arques. Muchas gracias.

ACTIVIDAD DE NUESTROS MIEMBROS



Felicitemos hoy desde estas páginas a nuestra vicesecretaria de la Junta de Gobierno la Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez, por su nuevo cargo dentro del organigrama de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte.

En su nueva ocupación ha pasado a formar parte del equipo del Secretario Autonómico de Educación Miquel Soler y en concreto su ubicación es la:

Subdirecció General de Coordinació i Normalització de Processos en Educació

Enhorabuena Elizabeth, te deseamos todo lo mejor en esta nueva aventura de la que posiblemente la Academia también salga reforzada, pero por favor no nos hagas repetir mucho el nombre de tu nuevo empleo.

-

Conferencia de nuestro Académico Numerario D. Enrique García Asensio

El pasado martes día 23 de marzo, el maestro García Asensio ofreció una conferencia *on line* en el Ateneo Mercantil de Valencia. Don Enrique es Académico Numerario de nuestra Academia y fue distinguido con la concesión de “Insigne de la Música Valenciana” en 2017. La conferencia se enmarcaba dentro del ciclo de Lecciones Magistrales y llevaba por título “¿Qué es la Dirección Musical?”.



Sentimos no poder haber presenciado dicha conferencia, ya que ese mismo día y a la misma hora, tuvimos la Asamblea General de la Academia. No obstante, seguro que nuestro gran director de orquesta estuvo a la altura que nos tiene acostumbrados. ¡Felicidades Maestro!

Fallece a los 87 años de edad nuestro Miembro de Honor D. Antón García Abril

El pasado miércoles 17 de marzo nos dejaba uno de nuestros Miembros de Honor más ilustres, el compositor D. Antón García Abril, nacido el 19 de mayo de 1933 en Teruel. García Abril vino pronto a formarse al Conservatorio Superior



de Música de Valencia pensionado por la Diputación Provincial de Teruel, por lo que siempre tuvo un cariño especial a nuestra tierra y a sus músicos.

Compositor infatigable que cultivó diferentes géneros y formas musicales como la ópera, música sinfónica y de cámara, conciertos, ballets, así como numerosas canciones inspiradas en los poetas españoles más importantes. Además, García Abril fue autor de relevantes obras para teatro, cine y televisión, como su sintonía de *El Hombre y La Tierra*, *Fortunata y Jacinta*, *Anillos de Oro*, *Los Santos Inocentes*. *Gary Cooper que estás en los cielos*, de Pilar Miró o *Tacones Lejanos*, de Pedro Almodóvar.

Muestra de su gran trabajo son los innumerables estrenos y encargos acontecidos a lo largo de su vida, como el de su ópera *Divinas Palabras*, para la reapertura del Teatro Real de Madrid estrenada por Plácido Domingo en octubre de 1997, el ballet *La Gitanilla*, por el Ballet Nacional de España, el encargo de la violinista americana Hilary Hahn de la obra *Six partitas for solo violín*, estrenada en el Music Center at Strathmore de Washington en 2015 y grabada por Decca en 2019 o la composición del *Himno de Aragón*, su tierra querida.

D. Antón García Abril fue uno de los compositores españoles más interpretado y querido tanto por grandes intérpretes nacionales (Victoria de los Ángeles, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Ainhoa Arteta, José Bros, María Bayo, Isabel Villanueva, Jesús Rodolfo, Leonel Morales, Pablo Ferrández, Nancy Fabiola Herrera, María José Montiel...) como internacionales que giran su obra por todo el mundo (Hilary Hahn, Truls Mork, Akiko Suwanai, Nils Mönkemeyer, Zandra McMaster...). Su saber hacer ha sido galardonado con numerosos premios, como la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio, el Premio Iberoamericano 'Tomás Luis de Victoria' (el 'Cervantes' de la Música) o la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas.

Profesional polifacético, la enseñanza fue fundamental en su carrera como Maestro de diversas generaciones desde su cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como en la Escuela de Altos Estudios Musicales en Santiago de Compostela y en los cursos universitarios internacionales 'Música en Compostela', donde impartió sus enseñanzas durante muchos

años. Igualmente, se ocupó de la creación de diferentes obras pedagógicas para los más pequeños como los *Cuadernos de Adriana* (dedicados a su hija) o la *Música de Cámara* para niños.

Su obra y su dedicación a la enseñanza fueron reconocidos en su investidura de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, Doctor Honoris Causa por la Universidad de las Artes de La Habana y su nombramiento como Miembro Honorífico del Claustro Universitario de las Artes, de la Universidad de Alcalá de Henares.

Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y Miembro de Honor de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana, D. Antón fomentó las Artes, especialmente la Música, pasión a la cual dedicó su vida a través de la melodía de todas y cada una de sus obras, como constató en su 'Defensa de la melodía', discurso para el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en diciembre de 1983.

Gran humanista. A lo largo de su vida destacó por su personalidad cercana y amable, siempre dispuesto para todos aquellos que se acercaban a él o a su trabajo. Su familia, junto con la música, fueron el centro de su vida. El Maestro García Abril deja una gran familia de cuatro hijos (sus cuatro grandes obras, como el destacaba) fruto de su matrimonio con su querida esposa Áurea Ruiz, nueve nietos e inestimables amigos.

Su legado artístico de valor incalculable y su gran patrimonio cultural, perdurarán en el tiempo y serán eternos, y serán cuidados y puestos a disposición de todos aquellos interesados en la figura y la obra del Maestro para su estudio y posterior desarrollo, en la Fundación Antón García Abril.



Descansa en Paz Maestro, tu recuerdo permanecerá por siempre en la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana.

Con este artículo de nuestro presidente, el Dr. Roberto se cierra la trilogía de las 3 obras ejemplares de Salvador Giner, esos 3 poemas sinfónicos, pues aunque el primero no lo es, si no que se considera pasodoble o pasacalle, por su sentido descriptivo podría también serlo. Pero el más descriptivo y programático es el que abordamos su análisis en este boletín.

III. ES CHOPÀ HASTA LA MOMA

III.1.- COMENTARIOS ESTILÍSTICOS:

El que ahora nos ocupa es anterior a *Una nit d'albaes*, y ya encierra en él toda la esencia de las fiestas valencianas, del bullicio callejero, de la luz, del humor, y de su humor personal (cuando introduce el grito del cacahuetero). Encierra la grandeza de una fiesta, que a la sazón era la más importante de la ciudad de Valencia, y concretamente de la tarde de esa fiesta, cuando tiene lugar en sus calles la procesión del Corpus Christi, con esa chispa de humor de que se mojó hasta la "Moma". Esta frase ha quedado en el acerbo popular para referirse al incidente de una gran tormenta.

Se cree (y parece que con fundamento), que el argumento está tomado de un poema de Luis Cebrián Mezquita referido a esta fiesta y que lleva ese título; y no es sólo una ocurrencia de Cebrián, es que en muchas ocasiones a través de los años, ha llovido una tormenta fuerte y pasajera el día del Corpus.

Transcribimos a continuación el citado poema, que nos servirá de programa o guión para entender la obra:

*¡Quina olor de matapusa,
de murta i de taronger!
Els balcons com poms de roses;
com mars moguts els carrers;
Tot son sorolls i convèrses,
tot bullidors avespers;
I al vol van, cridant al poble,
les Llèngües del Micalet.
-“Ja la gent s’arremolina
i els murmulls paren en sec
Passa ací davant, chiquillo
i aixina ho voràs tot bé”
“¡Ai, pare, les banderoles!
¡I els nanos i el tabalet!
Xaràc, xac, xac... qué bé ballen.”
- “Sense sufocar-se gens;
tan fresc com a camarròtges,
i sempre mirant al dret.
¡La donçaina en quina gràcia
els mana lo que han de fer!
No aixina els gegants, que passen
cóm si els anaren corrent.”
- “Mire a Ull de Bou, pare, cride’l
que vull cacau.” – ¡Pobre vell!
¡Els xics me’l tornen tarumba!
* * *
Ja tenim ací a la Creu*

*lleva’t la gorra. Els Hospícis.
- ¡Ai pare, quant de xiquet...!
¡I que bé canten L’Altíssim...!
¡Quants ne van!... ¡I quins santets
més bonicos porten...! - ¡Vaja!
- “Puix entre el mig de les veus,
jo sent una musiqueta...!”
- “Tal volta algun guionet
que vindrà darrere.” - ¡Ai pare!”
- “Oi, re-dimontre, ¿açó qué es?
¡Santa Bàrbera beneïda,
quin rellàmp!... I ara que ho veig
¡El cel s’ha posat tot negre!
¡Xe quina tronà!... Carlets,
me pense que no s’acaba
la processó. Dit i fet:
¡Anda, quins trons i quin aire!
¡I enfosquint-se per moments!...
¡Sinyor, caiga neta i pura!...
¡No et dic!... si ja està plovent,
¡Oi, oi, oi, quin rebombori
hi ha per dalt!” – “Es l’Agüelet
que muda els trastos.” – “¡Re-guitza,
puix l’aigua apreta de ferm!
¡Si ja cauen les canals!
¡I de quin modo...! La gent
pega a fugir; en los patis*

*fiquen les andes. Fill meu
nosatros a prendre esglesia;
la processó s'ha desfet;
La Custòdia cap a casa
girarà per lo primer
cantó que vinga, i nosatros
encara que nos banyem,
vull jo que vejам «l'entrada»
que vore-la val el tret.
Toca, arrima't a l'acera
i seguix-me... Ja pareix
que no ploga en tanta força...
Ja estem en la Sèu... ¿Tu véus?
Els gegants i el nanos passen
cap a casa...Ja se sent
cantar els de la Custòdia
¿Eh?, ¿Hem sabut tallar-ho? Entrem.
La Sèu hui pareix la Glòria:
¿Quànta llum i quànta gent!
La Marxa Real: ja aplega
el Santíssim al cancel.
Ara vé lo bó: ¿Donçaines,
alceu, alceu el gallet!
Orgue sant, desgarrà els núvols
endolcint-los de l'incens!
¿Campanetes, féu-se a trossos
trompicant en lo roglet!*

*¿Cabíscols, canteu-ne acordes
les glòries del Rei dels reis!
¿Canons, atroneu els àmbits!
¿Músiques, toqueu, toqueu,
que ja està entrant en sa casa
el Santíssim Sacrament!
- "Pare, qué bo: ¿qué bonico!"
- "¿Qué et paréix, fill?" – "¿Qué em
paréix?
que ni en lo céu se fan festes,
com les que en València fem". [sic]¹*

¹ **COVES**, M^a Jesús, *El Corpus en Valencia*, pp. 141 a 144. A su vez ella lo ha tomado, según indica en nota al final, de **ARENAS ANDÚJAR**, Manuel: *El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1966, pp. 11-14.

El estilo en el que se desenvuelve es del más puro romanticismo descriptivo, incluso rayando en el postromanticismo, por sus armonías atrevidas y sorprendidas, y por la descripción que la melodía y los timbres orquestales hacen de los distintos hechos que trata de evocar.

Al igual que las anteriormente analizadas, no repite una melodía sin que haya una variación, y nunca con la misma armonía, el mismo acompañamiento, ni los mismos timbres sonoros.

En ella se ve el principio de todo buen compositor: “unidad dentro de la variedad”. Es una obra unitaria, toda ella refleja un solo fin, pero desgranándola despacio, se observa una total variedad.

Es en fin, una de las grandes obras de Giner, ejemplo de bien hacer y modelo para futuras emulaciones.

Dr. Roberto Loras Villalonga

ES CHOPÁ...HASTA LA MOMA

POEMA SINFONICO

DE

SALVADOR GINER

Pr. fijo 3 Ptas.

Propiedad.

REDUCCION PARA PIANO POR FRANCISCO J. BLASCO

«(••)»

Do
con pium en la Dama.

tut
ANDANTE MOSSO

PIANO. *p*

Cari 9/6 41

afret é cresc:

á tempo.

p pp afret:

f rall dimi p pp ppp pp

Andante 66

tabalet

LUIS TENA, Editor.

L. T. 506

San Vicente, 99 Valencia

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 17-20):** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a melodic line starting with a *pp* dynamic. Chords *C*, *G4*, and *G2* are indicated.
- System 2 (Measures 21-24):** Treble clef has a melodic line with a *3* triplet. Bass clef has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *p*, *f*, *f*, *p*. Chords *C*, *F*, and *G2* are indicated.
- System 3 (Measures 25-26):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment with chords *C*, *G4*, *G2*, *F*, *C*, and *G2*.
- System 4 (Measures 27-29):** Treble clef has a melodic line with the annotation *lora detras de...*. Bass clef has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *p*, and chords *D-1*.
- System 5 (Measures 30-32):** Treble clef has a melodic line with the annotation *lora detras de...*. Bass clef has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *pp*, and chords *A-*, *E4/2*.
- System 6 (Measures 33-35):** Treble clef has a melodic line with the annotation *trampante de a la m...*. Bass clef has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and chords *A-*, *A-9*, *E4/2*, *A-*, *E4/2*, *A-*, *A+7*. The system ends with the instruction *1.º final de a' (2)*.

L. T. 506

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including circled notes and phrases like "Roba", "VPM", and "1 y".

System 1 (Measures 37-40): Includes dynamic markings *pp* and *ppesr*. Chords *E7*, *A-*, *D7*, *G*, and *D7* are indicated. A circled note in the upper staff is annotated with "Roba".

System 2 (Measures 43-46): Includes dynamic markings *ff* and *pp*. Chords *C* and *ostinato* are indicated. A circled note in the upper staff is annotated with "VPM".

System 3 (Measures 49-52): Includes dynamic markings *ff* and *pp*. Chords *C*, *F*, *G*, and *A6* are indicated. A circled note in the upper staff is annotated with "VPM".

System 4 (Measures 55-58): Includes dynamic markings *pp* and *ppC*. Chords *b7*, *C*, *G7*, and *b7* are indicated. A circled note in the upper staff is annotated with "1 y".

L. T. 506

Pedrol Barrio

56 *Coloso del* *Coloso del Camp* *Down*

59 *Coloso con varido* *Wit*

63 *Redes blancas con C*

67 *arrivato di c*

70 *Do Sec. FI*

73 *Puesta hacia la 2^a Secci*

-L.T. 506

Handwritten musical score for piano, measures 76-90. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including circled numbers (57M, 58), chord symbols (Ab, Bb, C7, Bb, Eb), and performance instructions like "Pedal continuo" and "lento".

Measures 76-77: *f*, *57M*

Measures 78-79: *f*, *58*, *pp*, *Ab*, *Bb*, *C7*, *Bb*

Measures 80-81: *lento*, *Ab*, *Bb*, *f*, *dim*, *Pedal continuo*

Measures 82-83: *pp*, *cres*

Measures 84-85: *f*, *éufret*

Measures 86-87: *f*, *Allegro Moderato*

Measures 88-89: *f*, *G*, *C*, *Bb*

L.T. 506

Handwritten musical score for piano, measures 95-107. The score is written on six systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Chord symbols are written in the left hand of each system. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Measures 95-96: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: G7, C-, A6.

Measures 97-98: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: A6, D7, A6, Bb. Dynamic marking: *ff*.

Measures 99-100: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: b, b. Dynamic markings: *ff*, *dim*, *p*. Performance instruction: *lento*.

Measures 101-102: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: b, b. Dynamic marking: *ff*. Performance instruction: *rit.*

Measures 103-104: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: C#0, G-, C7. Dynamic marking: *ff*.

Measures 105-106: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: b, b. Dynamic marking: *ff*. Performance instruction: *lento*.

Measure 107: Treble clef has a slur over two notes. Bass clef has a slur over a sequence of notes. Chord symbols: b, b. Dynamic marking: *ff*.

L.T. 506

7
109

Musical notation for measures 109-110. Measure 109 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Measure 110 continues the accompaniment with a *dim* marking.

111

Musical notation for measures 111-112. Measure 111 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Measure 112 continues the accompaniment with a *p* marking and a *G* chord.

113

Musical notation for measures 113-114. Measure 113 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Measure 114 continues the accompaniment with a *sf* marking and a *X* mark.

116

Musical notation for measures 116-119. Measure 116 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Measure 117 has a *1^o TEMPO* marking and a *A* chord. Measure 118 has a *rit* marking. Measure 119 continues the accompaniment.

120

Musical notation for measures 120-122. Measure 120 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Measure 121 has a *rit* marking and a *C* chord. Measure 122 continues the accompaniment with a *C* chord.

123

Musical notation for measures 123-125. Measure 123 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Measure 124 has a *f* marking and a *G2* chord. Measure 125 continues the accompaniment with a *pp* marking and a *G2* chord.

L. T. 506

143 *Fragmentación de 3* *idea* *format de a*

146 *variado* *loca* *1º Período*

149

152 *2º Período* *Metr: J = 72* *ff C*

155

L. T. 506

158

3-Periola

164

166

Andante

Adagio

Più mosso

172

178

Andante

Calvario *più* ancora *più*

III.2.- ANÁLISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL:

Tiene una forma cuatripartita **A, B, A', C.** comenzando con una INTRODUCCIÓN de ciertas proporciones y al final una CODA de no mucha longitud.

INTRODUCCIÓN

Desde el comienzo hasta el compás 14, simula el vuelo de las campanas previo al inicio de la procesión, con ese “**afretando e crescendo**”. En el compás 12 parece que indique murmullo y apresuramiento de gentes por las calles, que poco a poco se van replegando a las aceras (en ese “**rallentando**”) para dar paso a la procesión.

SECCIÓN A

Aquí empieza la procesión. Abarca desde el compás 15 al 81, y se divide en: tema A, B y C, divididos éstos en varias subsecciones y periodos.

TEMA A: desde el compás 15 al 61, dividido en: semifrase *a*, desarrollo, coda del tema y 2º desarrollo o puente.

- Semifrase *a*: desde el 15 al 27, comienzo acéfalo y final masculino. Se divide en dos periodos simétricos y regulares, el primero del 19 al 23 y el otro del 23 al 27. Es, después del sonido del “tabalet”, la simulación del sonido de la “dolçaina” que anuncia el comienzo de la procesión.² Entre los compases 22 y 23, hay señalada en la partitura una célula con “x”,



imita el grito del vendedor de

cacahuets “**I qui no vol de torraets, cacahuero.. ulldebou**”.³

- Desarrollo: desde el compás 27 ritmo acéfalo, hasta el 43 terminación femenina. Estos comienzos repetidos con esa escala en fusas, pueden significar las “carreritas” de los gigantes y/o “**de ls nanos**”. Se encuentra en los registros graves la célula “x” en los compases 28-29 y 30-31. En el

² Esta melodía pudo ser extraída de “Pas de Processó”, colección de toques de dulzaina, **SEGUÍ**, Salvador: *Cancionero Musical...*, p. 534.

³ Esta frase figura en la partitura manuscrita para banda.

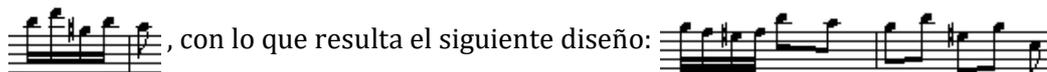
compás 27, registro agudo, encontramos una variación melódica de la célula rítmica marcada “2” en la partitura,



que se repite, con otra armonía en el compás 30. Entre los compases 32 al 36 se encuentra una anticipación de la semifrase *a'* que vendrá posteriormente, pero transportada a la tonalidad de La menor. En el compás 36 registro agudo, hay una célula marcada “y” que aparecerá más tarde en la re-exposición; pero en el registro grave hay un diseño compuesto por la célula rítmica “1”



y el final del compás 35-36 (marcado “z”), pero con dilatación rítmica



que se va desarrollando en los siguientes compases con entradas en estrecho alternativamente entre registros graves y agudos, y cada vez más contraído rítmicamente y más estrechas las entradas, tal como se marca en la partitura.

- Semifrase *a'*: compases 43 al 46, entrada acéfala como de costumbre, final masculino. Está acompañado por un ritmo “ostinato”.
- Coda o apéndice de la semifrase *a'*: compases 47 al 49, entrada acéfala y final masculino. Está formada por imitaciones unitonales del final de la semifrase.
- 2º Desarrollo o Puente de enlace con B: compases 49 al 61. Formado por: una progresión modulante hasta el compás 53. El final de *a*, variado, compás 55. Diseño formado por la célula “1” y la cabeza de “2”, compás 56. Cabeza del tema, compás 57. De nuevo “1” y cabeza de “2”, compás 59. Y cabeza del tema variado, compás 60, donde termina.

TEMA B: Desde el compás 60, comienzo anacrúsico, hasta el 77, final masculino. Representa el coro de niños que entonan el *Himno eucarístico*. Comienza en los registros graves y encabalgado sobre el final del tema A, para pasar después a la zona media e ir desenvolviéndose así mezclado a partir del compás 66 con el tema C.

TEMA C: Comprende desde el compás 66, comenzando en anacrusa, hasta el 82 terminando en ritmo masculino. Aparece cuando ya se ha escuchado como melodía el tema B, y sobreponiéndose a él, con el que convive prácticamente todo el tiempo, arranca como una nueva danza que iría interpretando una formación instrumental detrás de alguna congregación, parroquia o comunidad. Se divide en semifrase *c*, desarrollo de *c*, semifrase *c'* y puente hacia la 2ª Sección.

- Semifrase *c*: compás 66 al 68.
- Desarrollo de *c*: compás 68, comienzo acéfalo, al 71, final masculino.
- Semifrase *c'*: compases 71, comienzo acéfalo, al 73 final femenino.
- Puente hacia la 2ª sección: compás 74 al 81 final masculino. En el compás 77, parece que empieza a inquietarse el tiempo y a formarse la tormenta. En el 79 sensación de falsa alarma, quietud y vuelta a oírse el tema C entrecortado. Por fin se desata la atormenta para enlazar con el desarrollo de ésta en la siguiente sección.

SECCIÓN B

Aproximadamente es desde aquí donde comienza a desarrollarse el efecto de la tormenta veraniega. Comprende desde el compás 82 hasta el 117, con principio anacrúsico y final masculino.

Es una sección dedicada toda ella a describir la tormenta y por ello está llena de escalas alteradas rápidas, trémolos, escalas cromáticas ascendentes y descendentes, disonancias y células rítmicas sincopadas con el objeto de dar la sensación de ambiente desapacible.

Es toda ella homogénea, no hay, al parecer, divisiones claras, pero sí algunos detalles que especificamos a continuación:

- En el compás 88 encontramos, en los instrumentos graves, la siguiente célula rítmica:  a la que no encontramos un significado determinado, pero vuelve a aparecer en los compases 91 y 92.
- En el compás 92, con ese “**Allegro moderato**”, parece que intenta expresar que la lluvia arrecia.
- En el compás 111, mediante la disminución en las figuras de nota (pasando de fusas o seisillos a semicorcheas), y el término agógico “**rallentando**”, indica que la tormenta comienza a decrecer; disminución que se va acentuando en los siguientes compases con el recorte de la masa orquestal, el cambio a corcheas, y además “picadas”, que recuerdan pequeñas gotas de agua.
- Para terminar la sección, y cuando ya ha calmado totalmente, un recuerdo de la exposición, aparece en los compases 116 y 117 la célula “x”, indicando de nuevo el grito del vendedor de cacahuetes.

SECCIÓN A'

Es una reexposición temática variada, cuyo significado es la reanudación de la procesión una vez terminada la tormenta. Comienza en el compás 117 con el “**tabalet**” y las castañuelas, y termina en el 147 primer tiempo.

Se divide en *a''*, variación del 1º Desarrollo, *a'''* y Apéndice o coda de la sección.

- Semifrase *a''*: desde el inicio de la melodía, compás 121, hasta el 129; dividida, como en la exposición, en dos periodos simétricos y regulares. Es la repetición del tema principal (paso de procesión) pero con cambios en el acompañamiento y en la armonía.
- Variación del 1º Desarrollo de la exposición: desde el compás 129 con entrada acéfala, hasta el 140 final masculino. Comienza en la zona grave con una célula marcada en la partitura “y” (compás 36 de la exposición) 

que se va enlazando,

III.3.- ANÁLISIS ARMÓNICO:

INTRODUCCIÓN

Tonalidad de la obra, Do mayor (aunque la instrumentación para Banda está en la tonalidad de Si bemol mayor)

Toda esta introducción se haya en la dominante, utilizando además la novena mayor de ese acorde.

SECCIÓN A

Aquí empieza la tónica, para desembocar en la tonalidad lejana de La bemol mayor.

TEMA A: desde el acorde de dominante, va a parar a la tónica en el segundo compás del comienzo, pasa por distintas tonalidades, casi todas vecinas, y finaliza en la de Mi mayor con la que enlaza con el tema B.

- Semifrase *a*: toda ella en la tonalidad principal y dentro de los acordes tonales. Utiliza antes del acorde de séptima de dominante el de cuarta y quinta, como sustitución de la tercera. La frecuencia armónica es de dos acordes por compás, efectuándose el cambio en el tercer tiempo.
- Desarrollo: se hace más irregular la frecuencia armónica, dos compases, uno, dos acordes por compás.... En el compás 33 modula al relativo menor, previa audición del acorde de séptima de dominante al que añade la cuarta, y que a continuación utiliza varias veces. En el 39 cambia a Sol mayor (tonalidad de la dominante), y en ella se establece para resolver de nuevo en la principal a la siguiente subsección.
- Semifrase *a'*: de nuevo en la tonalidad principal, pero ahora lo curioso es que no utiliza los acordes tonales como al principio, sino que se sitúa en toda su extensión, únicamente sobre la tónica y con un acompañamiento “ostinato”.



Es notable que Giner quiera dar siempre a sus composiciones esta variedad; podría haber repetido la armonía e incluso el acompañamiento, ya que acabamos de oír el tema y aun no se ha hecho pesado, y haber dejado para la reexposición las variaciones, pero no, prefiere para cada repetición de algún material una sonoridad distinta, bien sea por la variación melódica, armónica, instrumental o toda a la vez.

- Coda o apéndice de la semifrase *a'*: son unas imitaciones a modo de eco sobre el acorde de tónica.
- 2º Desarrollo o Puente de enlace con B: empieza con una progresión modulante, que desde el acorde de tónica, va subiendo por grados en forma de escala diatónica; al llegar al sexto grado lo altera descendentemente y lo convierte en dominante de Re bemol mayor, tonalidad en la que se sitúa solamente dos compases (52 y 53). Vuelve a Do mayor con variaciones del tema principal y la armonía se hace menos densa. En el compás 55 inicia una nota Pedal de tónica que dura hasta el 59. En el 58 modula a la variante modal del principal (Do me-

nor), y de ahí inicia con bastante rapidez, una modulación sorprendente por su lejanía, pues de do menor va al IV grado alterado ascendentemente y con el La natural (Fa # menor), y de él, utilizándolo como acorde de la familia de la dominante, al de Si mayor con séptima para modular a través de la dominante de la dominante a Mi mayor.

TEMA B: comienza con esa modulación a Mi mayor, antes de que termine el puente, y transcurre él solo unos compases sobre una pedal de tónica, hasta que convive con el tema C, con el que comparte la armonía. Es curioso el compás 62, en el que la armonía se adelanta, pues el sol # de la melodía todavía corresponde al acorde de Mi mayor (en el compás anterior), sin embargo la armonía hace ya el acorde de La mayor que corresponde a la melodía del compás siguiente.

TEMA C: comienza cuando ya el B se ha escuchado 6 compases y lo hace en la misma tonalidad que su contramotivo, para, evolucionando por otras, ir a parar a la de La bemol mayor.

- Semifrase c: es escuetamente el tema dentro de sus acordes tonales básicos, como es natural en una melodía popular.
- Desarrollo de c: en su corta longitud modula a Fa # menor en el compás 70, para de nuevo hacerlo a Si mayor con el que termina, para de nuevo dar paso a Mi mayor en la siguiente semifrase.
- Semifrase c': es la misma que c con una ligera variación melódica, pero la armonía es mucho más densa (casi un acorde por tiempo), variada y distinta a la de c. Utiliza en el compás 71, tercer tiempo, el acorde del VI grado, pero con la quinta disminuida, y al terminar la semifrase en el compás 73 no lo hace sobre la tónica sino sobre ese VI grado, que es en el que continúa la siguiente subsección.
- Puente hacia la 2ª sección: comenzando en la tonalidad a la que ha ido a parar la anterior subsección, es de notar la sucesión de acordes del compás 76, en el que después de la dominante, resuelve sobre el acorde no de tónica, sino de Mi # disminuido, el que aprovecha para pasar al de Fa #, y así modular a Si mayor a través de la dominante de la dominante (compás 77), va inmediatamente hacia el VI grado Sol #, pero no menor como sería lógico, sino semidisminuido (o sea de séptima de sensible), e inmediatamente lo enarmoniza, y va a parar a La bemol mayor donde termina, no sin antes haber efectuado una rápida modulación a Si bemol menor (compás 80), como viene siendo de costumbre, a través de la dominante de la dominante, y haber introducido en el compás 81, en la melodía, un IV grado alterado ascendentemente.

SECCIÓN B

Comienza en la tonalidad de La bemol mayor, y con tan sólo una modulación a Do menor, termina en la de la dominante de la tonalidad principal Sol mayor. Su frecuencia armónica es irregular, siendo al principio bastante dilatada, más corta a continuación y de nuevo con menor frecuencia al final. Toda ella es de una gran inestabilidad armónica, llena de acordes de séptima disminuida que no resuelven.

Nada más comenzar, a la tónica le sucede el II grado, pero alterado ascendentemente, el que vuelve a resolver en la tónica, después VI grado, y luego IV, pero manteniendo la alteración ascendente que ya tenía al comenzar esta tonalidad. Ese IV grado parece que hace las funciones de una dominante, para ir a través del acorde de Sol mayor (impropio de la tonalidad en que estamos) a Do menor (compás 92) a través de una encubierta

dominante de la dominante. Todo ello mantenido por la pedal de tónica desde el compás 82 al 89.

Sigue durante un espacio en esa tonalidad, en la que en realidad acaba, pero a partir del compás 101 se suceden unos acordes inestables que no resuelven: Fa # séptima disminuida, al que le sigue Do # séptima disminuida, Sol menor, Do menor pero con la séptima, Do # disminuido, para ya ir buscando la solución, todo ello suavizado por la pedal de tónica.

Ya en el compás 111, aparece el acorde de dominante, pero con la cuarta a modo de retardo, para situarse sobre la dominante con séptima lo que resta de sección, a modo de semicadencia.

SECCIÓN A'

De nuevo en la tonalidad principal en la que se inicia y acaba, pasando por algunas vecinas.

- Semifrase a'' : el primer periodo es idéntico a la exposición, pero el segundo tiene una frecuencia armónica enorme, prácticamente de dos acordes por tiempo. En el 126 con las séptimas, novenas, sextas mayores y menores añadidas, se forma una armonía descendente por semitonos. En el 128 armoniza prácticamente cada nota.
- Variación del 1º Desarrollo de la exposición: modula al relativo menor en su inicio para pasar al tono de la dominante en el compás 133 en el que termina.
- Semifrase a''' : es melódicamente a' , pero hay tal variación armónica que cambia su sonoridad. Cuando parece que la melodía nos lleva al acorde de Do mayor (compás 137), lo hace al de Mi séptima, que resuelve sobre Re menor, éste sobre Sol séptima para modular a Do mayor (compás 138), en el siguiente nueva modulación a Sol mayor, y otra vez a Do mayor en el que sigue, pero en vez de resolver sobre la tónica lo hace sobre el VI grado.
- Apéndice o coda de A': es de una incertidumbre tonal enorme. II grado minorizado, IV alterado como apoyatura del IV normal, a partir del compás 143 una progresión armónica por quintas pero casi todas ellas disminuidas, nos lleva por fin al final sobre la tónica.

SECCIÓN C

Mucho más tranquila y estable, toda ella en la tonalidad principal aunque con bonitos recursos armónicos.

- 1º Periodo: se sitúa en el ámbito de la dominante, aunque en dos ocasiones, compás 149 y 150 tercer tiempo, esos Fa # (como notas de paso o floreo) hacen parecer una estancia en la tonalidad de Sol mayor que de hecho no se produce
- 2º Periodo: todo él en la tónica y con los acordes propios de la melodía que acompaña, sin añadir nada de su propia invención.
- 3º Periodo: igualmente en la tónica con una pequeña alteración al VI grado en el compás 162.

CODA

Clásica totalmente, tónica y dominante, pero no podía quedar así la cosa, y nos sorprende con un trémolo en el acorde de Mi mayor (dominante del relativo menor), conocido este artificio como cadencia frigia. Ya a continuación la sucesión de II, V con cuatro – seis, V con siete y I, la cadencia perfecta compuesta, dan fin a la obra.

III. 4.- ANÁLISIS MELÓDICO Y RÍTMICO:

Aquí no se puede hablar de una, sino de varias melodías.

La principal *a* es, como se ha dicho, popular. Sin embargo en el análisis interválico es de notar que se sale un poco de lo que suelen ser estas melodías, es decir, no predominan los intervallos conjuntos, sino que tiene bastantes saltos.

Por el contrario las que están extraídas de melodías litúrgicas, se conducen como es habitual por grados conjuntos.

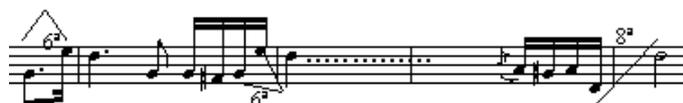
En el análisis motivico es de notar que los intervallos generadores son el de 8ª y el de 3ª, los cuales se repiten a lo largo de la obra, lógicamente, pues la mayor parte de ella está basada en el tema A.



El mismo intervalo de tercera se encuentra al inicio de la melodía de la danza en el tema C



Y en la sección C, 1º periodo, en la melodía de la marcha de procesión, también encontramos el intervalo de tercera, pero ahora en su inversión (sexta), y el de octava.



Rítmicamente la melodía es ternaria, y métricamente está ordenada en una combinación de compases compuestos y simples, a excepción de la sección C, a partir del 2º periodo que es un binario simple.

En el ritmo de la melodía hay que distinguir 4 partes: a) introducción, en la que la figuración trata de imitar un volteo de campanas, y el ir y venir de las gentes; b) exposición y reexposición, no obstante ser melodías populares, tienen un ritmo muy variado, aparecen fusas, corcheas y semicorcheas, y esas son las figuras que emplea en los desarrollos, a excepción de las melodías litúrgicas que mantienen un ritmo mucho más tranquilo, formado en su mayoría por la sucesión de notas largas y breves; c) la sección B, cuyo ritmo cambia radicalmente, consecuencia de una evocación a la tormenta, aire y lluvia, en ella

aparecen por eso semicorcheas, seisillos y numerosos trémolos; y d) la sección C en la que el ritmo es totalmente distinto a las anteriores, porque describe una situación de pompa, majestuosidad, solemnidad, grandiosidad en fin.

El ritmo del acompañamiento es, en las danzas el que corresponde a tales aires, en los otros pasajes que describen hechos tumultuosos, se mezcla con la casi inexistente melodía (puesto que son efectos sonoros), y en la última sección ayuda a mantener esa magnitud que se quiere obtener.

Hay una célula rítmica que se repite en varias ocasiones, y que sirve incluso para cerrar totalmente la obra, es la que evoca el grito del vendedor de cacahuetes “Ulldebou”



III.5.- ANÁLISIS TÍMBRICO:

La partitura original para Banda está en la tonalidad de Si bemol mayor.

Hay aspectos curiosos en la plantilla instrumental y en algunos de los instrumentos de ella.

Los oboes están en Si bemol, las flautas y flautín en Re bemol.

Aparece un instrumento en desuso totalmente hoy en día el “Onnoven”, es un instrumento de la familia de los Bugles, esto es, un Fliscorno, está en Mi bemol, por tanto es un Fliscorno contralto. La familia de los Bugles, de los que en la actualidad sólo sobreviven tres de ellos (el Fliscorno, el Bombardino y la Tuba), estaba compuesta de: Fliscornino o Fliscornito en Mi bemol, Fliscorno soprano en Si bemol (el llamado simplemente Fliscorno), Onoven en Mi bemol, Fliscorno barítono en Si bemol, Bombardino en Si bemol o Do, Tuba en Mi bemol y Bajos en Si bemol o Do. Esta familia era la que cerraba la partitura de Banda antes de la percusión.⁴

Otro instrumento también desaparecido, y que era muy usado en el silo XIX, figura en esta partitura, y en otras originales de Giner como *El festín de Baltasar*, es el Cornetín. De construcción similar a la trompeta, pero más corto, también con tres pistones, cuya extensión o tesitura es parecida, los habían afinados en Si bemol y en La, pero es más flexible que la trompeta pudiendo ejecutar pasajes semejantes a los del clarinete o la flauta; su sonido está entre la trompa y la trompeta. Parece ser que su datación es a partir de 1829 en *Guillermo Tell* de Rossini, y rápidamente sustituyó a la trompeta en bandas y orquestas de baile, desapareciendo progresivamente a finales de ese siglo

También encontramos el Fliscorno bajo, como está en Si bemol, suponemos que se tratará en realidad, dentro de la lista que hemos mencionado de Bugles, del Fliscorno barítono.

Otra cosa que extraña es la situación en la partitura de los Fagotes, habitualmente se encuentran cerrando el grupo de madera, detrás del corno inglés, según la plantilla de banda que en la actualidad se utiliza.

Sin embargo aquí figuran detrás de los trombones, y antes de los bombardinos, mezclados con el grupo de metal y entre los instrumentos barítonos- bajos.

⁴ Conversaciones personales del autor con **ADAM FERRERO**, Bernardo,

Por lo demás, como las anteriores, una instrumentación equilibrada, imaginativa, llena de cambios de timbre y de color orquestal.

INTRODUCCIÓN	Efectos de campanas	Oboes, Saxos altos, Fliscornos, Cornetines, Trompas, Onnóvenes y Trombones ___ Flautas
	Trémolos o murmullos	Flautas, Requintos, Clarinetes ___ Oboes, Requintos + Clarinetes + Saxos altos
	Armonías registro grave	Saxos tenores, Clarinete bajo, Fagotes, Bombardinos y Tubas
	Percusión	Caja

A

a	Melodía	Oboes _____ Flautas y Requintos
	Acompañamiento armónico	Clarinetes, Saxos altos, Onnóvenes, Bombardinos (cada cual en su registro), Fagotes (en el efecto del cacahuetero) + Fliscornos, Cornetines y Trombones (en la contestación "Ulldebou")
	Percusión	Tablalet, Castañuelas _____ + Caja
Desarrollo	Melodía	Requintos y Oboes + Flautas ___ Flautas, Requintos, Clarinetes, Saxos, Fliscornos primeros y bajo, Cornetines
	Células imitativas y/o acompañamiento	Oboes, Clarinetes primeros, Saxos altos, Cornetines primeros. Fagotes y Bombardinos (en el recuerdo de la célula "x" «cacahuetero») _____ los primeros pasan a Melodía
	Armonías tenidas, primeramente, luego acompañamiento	Clarinetes segundos, terceros y bajo, Saxo tenor, Trompas, Onnóvenes, Trombones, Bombardinos y Tubas _____ Fagotes, Bombardinos y Fliscorno bajo imitan células del tema
	Percusión	Los mismos

α'	Melodía		Flautas, Requintos, Clarinetes, Oboes, Fliscornos primeros. En la coda de esta semifrase, se van imitando con entradas escalonadas: Clarinete bajo, Fliscorno bajo, Fagotes, Bombardinos y Tubas con Oboes, Requintos y Clarinetes
	Acompañamiento	Rítmico	Fliscornos segundos, Cornetines, Trompas, Onnóvenes, Trombones y Tubas
		Semicorcheas	Fliscorno bajo y Bombardinos
	Percusión	Caja, Tabalet y Castañuelas	
2º Desarrollo o Puente	Progresión		Trompas, Onnóvenes y Trombones
			Clarinetes terceros, Oboes en "divisi", Saxos tenores, Fliscornos y Cornetines
			Clarinete bajo, Fliscorno bajo, Fagotes, Bombardinos y Tubas
			Flautas, Requintos, Oboes en "divisi", Clarinetes primeros y Saxos altos
		Acorde	Tutti
	Células recuerdos del tema	Melodía	Flautas y Oboes contestándose alternativamente con Clarinetes, Saxos tenores, Fliscorno bajo y Fagotes; con oboes y Saxos altos, los mismos anteriores con Flautas, Requintos, Oboes y Saxos altos
		Acompañamiento y armonías tenidas	Clarinete bajo, Fliscornos, Cornetines, Bombardinos y Tubas ____ Trompas, Onnóvenes, Trombones, Bombardinos y Tubas
		Percusión	Tabalet y Castañuelas
	Tema B	Melodía	Saxos, Fliscornos con sordina y Cornetines con sordina

Tema C, desarrollo de c y c'	Melodía	Flautas, Requintos y Clarinetes primeros. En el puente hacia la sección B, se desdoblan en el compás 77, quedándose Flautas y Requintos efectuando las semicorcheas y las negras, y Oboes con las fusas, a los que se unen Saxos, continuando igual que antes.
	Armonías de acompañamiento a B (en el compás 69 se tornan voces contrapuntísticas)	Onnóvenes, Trombones segundos y terceros, Bombardinos y Tubas + Clarinete bajo, Fagotes, Trompas y Trombones
	Acompañamiento a C	Clarinetes segundos, terceros y bajo, Bombardinos primeros (los segundos siguen acompañando a B), al final se unen los Trombones que dejan de acompañar a B

B

Tutti en el acorde del comienzo de la tempestad con importancia del Bombo, de este tutti, enseguida se separan los Fliscornos para dar sensación de disminución.

Hasta el compás 92, se encuentran los elementos siguientes:

- Ritmo de corcheas formando arpeggios: Flautas, Requintos, Oboes, Saxos y Fliscornos.
- Ritmo de semicorcheas (efecto de aire): Clarinetes.
- Células rítmico - melódicas graves sincopadas: se reparten alternativamente entre Cornetines, Fagotes y Bombardinos primeros; Onnóvenes y Trombones; los mismos anteriores; Trompas y Fliscornos; Trombones, Fagotes y Bombardinos primeros.
- Armonías tenidas: Fliscorno bajo, Trombones segundos y terceros, Bombardinos segundos y Tubas _____ más Clarinetes que se incorporan dejando las semicorcheas.
- Percusión: Bombo y Caja.

Del 93 al 98 se encuentran los siguientes elementos:

- Trémolos: Flautas, Requintos y Clarinetes primeros.
- Armonías tenidas: Oboes, Clarinetes segundos, terceros y bajo, Saxos, Fliscornos, Cornetines segundos, Trompas, Trombones segundos, Fagotes, Bombardinos y Tubas.
- Células rítmico - melódicas: Fliscorno bajo, Cornetines primeros, Trombones primeros y Fagotes.
- Percusión: Bombo y Caja.

Del 98 al 108 se encuentran los elementos siguientes:

- Escalas cromáticas ascendentes y descendentes en forma de seisillos: Clarinete bajo, Saxos, Fliscorno bajo, Trombones primeros, Fagotes y Bombardinos primeros.
- Sostenidas por armonías estáticas: Flautas, Requintos, Oboes, Clarinetes, Fliscornos, Cornetines, Trompas y Onnóvenes.
- Contestadas por semicorcheas en arpeggios: Flautas, Requintos, Oboes y Clarinetes.
- Armonías estáticas: Clarinete bajo, Saxos altos, Bombardinos segundos y Tubas.
- Contestadas en estrecho por células rítmico - melódicas similares a las de los compases anteriores: Clarinete bajo, Saxos tenores, Fliscorno bajo, Trombones primeros y Fagotes, los cuales enlazan con las escalas cromáticas ascendentes y descendentes, y a los que se les unen Flautas, Requintos, Oboes y Saxos altos
- Armonías tenidas: resto de la plantilla.
- Percusión: Bombo y Caja.

Del 109 al final de la sección van desapareciendo instrumentos, se quedan con el final de las escalas cromáticas: Clarinete bajo, Saxos y Bombardinos primeros. El resto mantiene armonías, excepto Oboes, Fliscorno bajo, Trombones y Fagotes que desaparecen. Los seisillos dan paso a semicorcheas, y éstas a corcheas, que efectúan: Flautas, Requintos y Clarinetes. Desaparecen más instrumentos, quedándose sólo para acompañar estas corcheas: Clarinete bajo, Bombardinos y Tubas. Se cierra la sección con un recuerdo de la célula "x" (el cacahuetero), a cargo de Fagotes y Bombardinos, contestada ("U11de-bou") por Saxos altos, Fliscornos primeros y Onnóvenes.

A'

<i>a''</i>	Melodía	Oboes y Saxos tenores _____ Flautas y Requintos (los mismos que en A, pero se le suman los Saxos tenores)
	Acompañamiento armónico	Clarinete bajo, Saxos altos, Fliscornos, Trompas, Onnóvenes, Fagotes, Bombardinos (cada cual en su registro) _____ Clarinetes, Trompas y Tubas
	Percusión	Tablalet, Castañuelas _____ + Caja
<i>1º Desarrollo variado</i>	Melodía	Requintos, Saxos altos, Fliscornos primeros ____ + Flautas, Clarinetes primeros, Saxos tenores (en lugar de altos) y Cornetines primeros
	Acompañamiento armónico (en los registros graves, al final se torna en células imitativas)	Oboes, Clarinetes segundos, terceros y bajo, Fliscornos segundos y bajo, Cornetines segundos, Trombones, Fagotes, Bombardinos y Tubas
	Percusión	Ninguno

<i>a'''</i>	Melodía	Flautas, Requintos, Oboes, Clarinetes primeros, Saxos, Fliscornos primeros y Cornetines primeros
	Armonías	Resto de la plantilla
	Percusión	Tablalet, Castañuelas y Caja
<i>Coda de A'</i>	Melodía con células de <i>a</i>	Flautas, Requintos, Oboes, Fliscornos primeros _____ + Cornetines primeros
	"Pange lingua"	Clarinetes y clarinete bajo, Saxos, Fliscorno bajo, Cornetines segundos, Trompas, Onnóvenes, Trombones, Fagotes y Bombardinos _____ + Fliscornos segundos
	Bajos	Tubas
	Percusión	Los mismos anteriores

C

1º Periodo	Marcha de procesión	Requintos, Fliscornos primeros y Cornetines primeros
	Acompañamiento a la marcha	Onnóvenes y Trombones
	“Pange lingua” que se sigue arrastrando	Clarinetes y Clarinete bajo, Saxos, Fliscorno segundo y bajo, Cornetines segundos, Trompas, Fagotes y Bombardinos
	Bajos	Tubas
	Percusión	Caja, Bombo y Platos
2º Periodo	Marcha Real	Flautas, Requintos, Clarinete bajo, Fliscornos primeros y bajo, Cornetines primeros y Bombardinos
	Acompañamiento a la Marcha Real	Saxos tenores, Fliscornos segundos, Trompas, Onnóvenes, Trombones y Tubas
	“Sacris solemnis”	Dulzainas en Si bemol, Clarinetes, Saxos altos y Fagotes
	Percusión	Bombo, Platos, “Roglet” ⁵ y Tabalet

3º Periodo, 1º bloque	“Sacris solemnis”	Los mismos anteriores + Fliscornos, Onnóvenes y Fagotes
	Imitación al “Roglet”	Requintos, Clarinete bajo, Cornetines primeros y Bombardinos primeros
	Acordes	Saxos tenores, Fliscorno bajo, Cornetines segundos, Trompas, Bombardinos segundos y Tubas
	Células en estrecho imitativas de la Marcha Real	Clarinete bajo, Fliscorno bajo, Bombardinos y Tubas ____ Flautas, Requintos y Clarinetes ____ Saxos tenores, Fliscornos, Trombones y Fagotes ____ Clarinete bajo, Fliscorno bajo, Bombardinos y Tubas
3º Periodo, 2º bloque	“Sacris solemnis”	Siguen las dulzainas, a las que acompañan Saxos altos
	Acordes	Cornetines, Trompas y Onnóvenes
	Percusión	Los mismos anteriores

⁵ Con ese nombre figura en la partitura. Se refiere a una rueda de campanitas.

CODA	Tresillos de negra	Alternancia entre los instrumentos medio-graves y los medio-agudos
	Acorde cadencia frigia	tutti
	Melodía	Flautas, Requintos, Oboes, Clarinetes primeros, Saxos, Fliscornos primeros, Cornetines primeros, Fagotes y Bombardinos primeros
	Acordes	El resto
	Fórmula rítmica final	tutti

CONCLUSIONES A LA S 3 OBRAS ANALIZADAS

En el análisis estilístico observamos que las tres obras son descriptivas, incluso la primera, que no pertenece al género del poema sinfónico, también define una situación festiva.

Formalmente, las dos primeras son tripartitas, y la tercera cuatripartita, aunque si consideramos la sección C como una gran coda, sería igual a las anteriores.

El esquema formal y estructural de cada una de ellas sería:

L'ENTRÀ DE LA MURTA:

A = Introducción, Tema, Puente, Tema

B = Divertimento

C = Antecedente, Consecuente

UNA NIT D'ALBAES:

Introducción

A = Tema A, Tema B

B = Estribillo, Copla, Estribillo

A' = Tema A, Tema B, coda

Coda.

ES CHOPÀ HASTA LA MOMA:

Introducción

A = Tema A, Tema B, Tema C

B = intermedio

A' = variaciones de A

C = el final del relato.

Coda.

La primera difiere en su forma de las otras dos en que son 3 secciones distintas. Las dos siguientes son similares en su forma por tener una exposición, una sección central de tránsito y una reexposición, aunque la última tiene una sección más, (que como hemos dicho antes, podría ser una coda amplia). Sin embargo las tres se parecen en que la sección central B, es un episodio o divertimento sin vínculos con el material temático y de enlace con la tercera sección.

En todas ellas encontramos, en general, bastante asimetría en las frases.

Armónicamente, las tres son de una armonización evolucionada en esa época, muy romántica, muy variada y muy elaborada. Sorpresiva, como corresponde a la época, con ambigüedades tonales y modales, con múltiples resoluciones excepcionales y modulaciones a tonos lejanos.

En el análisis melódico, observamos que en las 3 abundan, como es lógico en ese estilo, los recursos melódicos de toda clase de notas extrañas. Predominan los intervalos cortos.

Instrumentación: plantillas normales de banda; en las dos primeras, como no son las partituras originales, no podemos cotejarlas, pero seguramente tendrían los mismos instrumentos que figuran en la tercera, pues esa debía ser la instrumentación habitual en las bandas de la época, como nos lo demuestra la primera plantilla de la Banda municipal que figura al final.

En las tres encontramos, en la mayor parte de los pasajes, que la melodía corre a cargo de la madera, con alguna mezcla, casi siempre, en menor proporción de metal, salvo alguna excepción. Y la armonía o acompañamiento, al metal más grave, algo de madera, y sobre todo saxos y trompas.

Una característica constante en las tres, y según nuestra información, en todas las instrumentaciones de Giner,⁶ es que difumina la agresividad del metal grave, combinando los bajos con los instrumentos graves del grupo de madera o saxos, y eso hace que puedan destacarse la luminosidad de los elementos descriptivos.

PLANTILLA ORIGINAL DE LA 1ª BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA

⁶ Según **ADAM FERRERO, B.**, comunicación personal.

	Jefes	Solistas	1. ^a	2. ^a	3. ^a	Educandos	TOTAL
Director	1						1
Flautas ó flautines			1	1			2
Oboes		1					1
Requintos		1					1
Clarinetes		1	4	4	2		11
Fagotes			1		1		2
Saxofones			3	4			7
Fliscornos		1		1			2
Trombas			1	1	3		5
Trombones			1	3	1		5
Bombardinos		1		1			2
Barítonos					2		2
Cornetines			1	1			2
Contrabajos metal			1	1	2		4
Idem cuerda				1	1		2
Onnóvenes					2		2
Bombo				1			1
Redoblante					1		1
Caja					1		1
Platillos					2		2
Triángulo, castañuelas y pandereta					1		1
Timbales					1		1
Educandos						4	4
Totales	1	5	14	20	20	4	64

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 Darias 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 Hernándis Martínez – comp.
Jordi Peiró Marco- compositor
Luis 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 Orenge Miret-pianista
Fco. José Fernández Vicedo-clarinetista
José Miguel Sanz García-musicol. y doc.

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
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
INGLATERRA	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 VINAROZ

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)

UNIÓ 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. Anna Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

Dra. Mónica Orengo Miret

D. Robert Ferrer Lluca

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

Dr. Guillem Escorihuela Carbonell (Coordinador por Castellón)

D. Miguel Ortí Soriano (Asesor jurídico y económico)