



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**LA ESTÉTICA DE LA OBRA SINFÓNICA DE
MANUEL BERNÁ GARCÍA**

Tesis doctoral realizada por

María Consuelo Giner Tormo

Dirigido por Dr. Alfonso García Marqués

Murcia 2010

A mi madre, Neófita, quien me introdujo en el fabuloso mundo de la Música.

A mi padre, Enrique, in memoriam, quien aceptó siempre mi educación musical.

BUSTO DE MANUEL BERNÁ GARCÍA

EN UNA DE LAS PLAZAS MÁS SIGNIFICATIVAS DE ALBATERA,

SOBRE FONDO DE LA PÁGINA 9 DE LA *FANTASÍA ELEGÍACA*

SU ÚLTIMA OBRA SINFÓNICA.



ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ, POR QUÉ Y CÓMO DE ESTE TRABAJO?.....	11
2. PRESENTACIÓN DE SU VIDA.....	19
2.1. Marco cronológico de su vida.....	19
2.2. Distinciones y reconocimientos	20
2.3. Vida de Manuel Berná García, una mirada diferente.....	22
2.3.1. Nacimiento y niñez	23
2.3.2. Adolescencia: “A marcha rápida”	26
2.3.3. Cómo vivió su guerra civil (1936-1939)	29
2.3.4. Fin de la guerra civil y comienzo de su vocación como compositor.....	34
2.3.5. Década de los sesenta: Madrid.....	49
2.3.6. Jubilación como militar, pero no como músico.	56
2.4. Entrevista realizada al compositor en octubre 2008.....	77
2.5. Consideraciones sobre su personalidad.....	83
3. OBRA	93
3.1. Introducción a su obra sinfónica en general	93
3.2. Catálogo de su opera omnia	96
3.3. Clasificación	106
3.3.1. Boleros y otras piezas de música ligera: 56 obras	106
3.3.2. Música de Cámara: 48 obras.	109
3.3.3. Marchas e himnos: 43 obras	111
3.3.4. Pasodobles: 32 obras.	113
3.3.5. Composiciones sinfónicas: 24 obras	115
3.3.6. Villancicos: 6 obras	116
3.3.7. Habaneras: 5 obras.....	116
3.3.8. Teatro lírico: 3 obras.	117
3.4. Comparación de sus obras.....	117
4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS SINFÓNICAS.....	119
4.1. <i>Sinfonía primaveral</i> , 1951.....	119
4.1.1. Ficha técnica.....	119
4.1.2. Explicación de la obra.....	120
4.1.3. Primer acercamiento al análisis de la obra	124
4.1.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	130
4.2. <i>El Miserere</i> , 1957.	149
4.2.1. Ficha técnica.....	149
4.2.2. Explicación de la obra.....	150
4.2.3. Primer acercamiento al análisis de la obra	152
4.2.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.	163

4.3. <i>Suite de concierto, 1962.</i>	172
4.3.1. Ficha técnica.....	172
4.3.2. Explicación de la obra.....	173
4.3.3. Primer acercamiento al análisis.....	174
4.3.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	178
4.4. <i>Mironianas, 1972.</i>	185
4.4.1. Ficha técnica.....	185
4.4.2. Explicación de la obra.....	186
4.4.3. Primer acercamiento al análisis.....	187
4.4.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	190
4.5. <i>Suite sinfónica, 1973.</i>	201
4.5.1. Ficha Técnica.....	201
4.5.2. Explicación de la obra.....	202
4.5.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	204
4.5.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	211
4.6. <i>Imágenes, 1974.</i>	225
4.6.1. Ficha técnica.....	225
4.6.2. Explicación de la obra.....	226
4.6.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	231
4.6.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	239
4.7. <i>Tres preludios alicantinos, 1978</i>	244
4.7.1. Ficha técnica.....	244
4.7.2. Explicación de la obra.....	245
4.7.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	246
4.7.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	253
4.8. <i>Impromptu, 1982.</i>	259
4.8.1. Ficha técnica.....	259
4.8.2. Explicación de la obra.....	259
4.8.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	261
4.8.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	263
4.9. <i>Réquiem, 1986</i>	266
4.9.1. Ficha Técnica.....	266
4.9.2. Explicación de la obra.....	267
4.9.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	269
4.9.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	270
4.10. <i>A Miguel Hernández, 1989</i>	272
4.10.1. Ficha Técnica.....	272
4.10.2. Explicación de la obra.....	273
4.10.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	275
4.10.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	278
4.11. <i>Concierto clásico, 1991.</i>	285
4.11.1. Ficha Técnica.....	285
4.11.2. Explicación de la obra.....	285
4.11.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	287
4.11.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	293
4.12. <i>Federación, 1968-1993.</i>	309
4.12.1. Ficha técnica.....	309
4.12.2. Explicación de la obra.....	310
4.12.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	311
4.12.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.....	315

4.13. <i>Spanish motiv</i> , 1996.....	328
4.13.1. Ficha técnica.....	328
4.13.2. Explicación de la obra.....	329
4.13.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	330
4.13.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	334
4.14. <i>Lucentum</i> , 1997.....	340
4.14.1. Ficha técnica.....	340
4.14.2. Explicación de la obra.....	341
4.14.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	342
4.14.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	347
4.15. <i>En la tierra como en el cielo</i> , 1999.....	360
4.15.1. Ficha técnica.....	360
4.15.2. Explicación de la obra.....	361
4.15.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	363
4.15.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	365
4.16. <i>Fin de milenio</i> , 1999.....	374
4.16.1. Ficha Técnica.....	374
4.16.2. Explicación de la obra.....	375
4.16.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	380
4.16.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	385
4.17. <i>Río abajo</i> , 2001.....	395
4.17.1. Ficha técnica.....	395
4.17.2. Explicación de la obra.....	396
4.17.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	396
4.17.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	398
4.18. <i>Homenaje a Ginés Pérez</i> , 2001.....	402
4.18.1. Ficha Técnica.....	402
4.18.2. Explicación de la obra.....	404
4.18.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	406
4.18.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	412
4.19. <i>Ecclesiam</i> , 2003.....	419
4.19.1. Ficha Técnica.....	419
4.19.2. Explicación de la obra.....	420
4.19.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	421
4.19.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	425
4.20. <i>Tres grandes amores</i> , 2005.....	432
4.20.1. Ficha Técnica.....	432
4.20.2. Explicación de la obra.....	439
4.20.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	439
4.20.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	445
4.21. <i>Bocetos sinfónicos</i> , 2006.....	450
4.21.1. Ficha técnica.....	450
4.21.2. Explicación de la obra.....	450
4.21.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	451
4.21.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	455
4.22. <i>Fantasia elegíaca</i> , 2009.....	461
4.22.1. Ficha técnica.....	461
4.22.2. Explicación de la obra.....	463
4.22.3. Primer acercamiento al análisis de la obra.....	464
4.22.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético.....	467

5. ESTÉTICA DE SU OBRA.....	483
5.1. Influencias o aportaciones de otros estilos y autores.....	483
5.2. Melodía.....	490
5.3. Textura.....	491
5.4. Armonía.....	492
5.5. Influencia del semitono.....	493
5.6. Ritmo.....	495
5.7. Tonos vs. modos.....	498
5.8. Timbre: instrumentación.....	500
5.9. Dinámica.....	502
6. CONCLUSIONES Y APORTACIONES.....	503
7. BIBLIOGRAFÍA.....	511
8. ÍNDICE DE AUTORES.....	519

ÍNDICE DE ABREVIATURAS EMPLEADAS

B. Compás binario

C. Compás cuaternario

c. compás/compases

CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo

Cs compás compuesto

cellos violonchelos

cresc. *Crescendo*, creciendo

D.C. *Da Capo*

Dim. *diminuendo*, disminuyendo

E.D.A. Espejo de Alicante (Asociación cultural)

f fuerte

ff fortísimo

fff fortísimo (aún más)

fp fuerte-piano

M. mayor (modo)

m. menor (modo)

mf medio fuerte

mp medio piano

O.N.E. Orquesta Nacional de España

O.S.A. Orquesta Sinfónica de Alicante

P. pasodoble

p piano

pp pianísimo

ppp pianísimo (aún más)

pizz. *Pizzicato*

Rit. *ritardando*, retardando

s. simple (compás)

S. San/Siglo

sfp esforzando, piano

sfz, *sforzando* esforzando

SGAE Sociedad General de Autores de España y Sociedad General de Autores y Editores.

S.I. Santa Iglesia

S.M. Su Majestad

S.S. Su Santidad (El Papa)

T. Compás ternario

Ten. Tenido, mantenido

vs. versus, frente a

1. Introducción: ¿Qué, por qué y cómo de este trabajo?

La presente investigación sobre la vida y estética de la obra sinfónica de Manuel Berná García tiene ya una larga historia. En 1999 el Excmo. Ayuntamiento de Albaterra me encargó la redacción del catálogo de la obra musical del ilustre compositor albaterrero. En mi acercamiento a las obras de Berná, descubrí que sus composiciones sinfónicas, aparte de no haber sido estudiadas, eran de notable interés por su extraordinaria calidad. Tuve la oportunidad de asistir a varios de sus estrenos sinfónicos y me di cuenta que tenía un estilo propio y de sumo interés.

No es usual que un artista sea investigado en vida y menos aún en el mundo del lenguaje sonoro, ya que normalmente todo músico es descubierto después de haber fallecido, a partir de unos cincuenta años más tarde. Teniendo la ventaja de que al vivir aún el compositor podía recoger información valiosísima para comprender mejor sus composiciones, con información de la fuente primaria principal. Por esta razón me siento privilegiada, por haber descubierto a este insigne ciudadano de Albaterra, eminente compositor para mí y, pienso, para la posteridad y poderlo estudiar.

Llevada por este interés empecé a profundizar en su música sinfónica y me di cuenta que un número considerable de partituras están vinculadas a su experiencia vivida en distintas zonas de la Vega Baja, por lo que decidí centrarme en éstas para la primera investigación. Siguiendo el proceso presento ahora la Tesis, que abarca todas sus composiciones sinfónicas, con un total de 22 obras. A saber:

1. *Sinfonía primaveral*, 1951, del más puro estilo tonal y clásico, para orquesta sinfónica.

2. *El Miserere*, 1957, poema sinfónico-coral, para gran orquesta y coros. Esta obra, aunque la acción transcurre a 80 km. de Zaragoza, lleva incorporada la *Salve aurora*, de tradición albaterrera.

3. *Suite de concierto, Apuntes de viaje*, 1964, en cuatro movimientos. Compuesta durante varios de las travesías que hizo en el buque Juan Sebastián Elcano, con versiones para orquesta sinfónica y para gran banda.

4. *Mironianas*, 1972, poema fantasía, para Banda, basada en una novela de Gabriel Miró, titulada *El molino*.

5. *Suite sinfónica “Maestro Serrano”*, 1973, para gran banda, que fue premiada con 500.000 pts., en el certamen nacional convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

6. *Imágenes*, 1974, Suite de concierto, en versión para orquesta y para banda, inspirada en cuatro esculturas de Salzillo, otro premio nacional, esta vez el “Maestro Villa”, de Madrid.

7. *Tres Preludios alicantinos*, 1978, para gran banda. En el tercer movimiento lleva un tema de la Vega Baja: Callosa de Segura, Premio nacional de composición, del Excmo. Ayuntamiento de Alicante.

8. *Impromptu*, 1982, para piano y orquesta, que en realidad corresponde a la orquestación de su obra *Rondó capricho*, que la compuso en 1938, para piano.

9. *Réquiem*, 1987, para orquesta, coro y órgano, obra compuesta para sí mismo.

10. *A Miguel Hernández*, 1989, poema sinfónico, para coro mixto y orquesta o banda.

11. *Concierto clásico*, 1991, para trompa y orquesta.

12. *Federación 1968-1993*, 1993. Rapsodia-Fantasía, para banda. Encargo de la Federación de Bandas de la Comunidad Valenciana.

13. *Spanish motiv*, 1996, Obertura para dos bombardinos.

14. *Lucentum*, 1997, Poema sinfónico, para orquesta y narrador, encargo del Consell de la Generalitat Valenciana, para celebrar el bimilenario de la ciudad de Alicante.

15. *Fin de milenio*, 1999, Obertura, para banda sinfónica, por encargo de la Federación Regional de bandas musicales.

16. *En la tierra como en el cielo*, Interludio sacro, para coro y orquesta. 1999.

17. *Río Abajo*, 2001, poema aurora, para banda sinfónica.

18. *Homenaje a Ginés Pérez*, 2001, Suite sinfónica coral, para banda sinfónica y dos coros.

19. *Ecclesiam*, 2003, para banda sinfónica.

20. *Tres grandes amores*, 2005, para gran banda sinfónica.

21. *Bocetos sinfónicos*, 2006, para dos quintetos de viento y tres trompas solistas.

22. *Fantasia elegíaca*, 2009, en tres tiempos, para solistas, coro y orquesta sinfónica, inspirada en las elegías de Miguel Hernández, por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, para conmemorar el primer centenario del nacimiento del poeta.

El presente trabajo consta de dos grandes partes: una dedicada a su vida y la segunda, al análisis de su obra sinfónica, para extraer las características estéticas.

En la primera parte, he establecido un perfil biográfico que comprende todas sus facetas: infancia musical, juventud, director de bandas, compositor, director de un conservatorio, maestro, introduciendo una faceta novedosa en el transcurso de su devenir histórico: ponerlo en relación con determinadas personas que han ido pasando por su vida y que de una u otra manera se han influido mutuamente. Es indudable que estudiando su vida, primero, y reflexionando sobre el sujeto, podré llegar a una mejor comprensión de su obra, después, ya que ésta es consecuencia de aquélla.

En su infancia hubo dos hechos que le marcaron su posterior trayectoria musical: haber sido monaguillo de la Iglesia de Santiago, donde estuvo al tanto de todas las manifestaciones musicales, y haber tenido ocasión de ver y manejar los instrumentos de una banda, ya que su padre era el director de la banda del pueblo. Esta inclinación pudo desarrollarla y perfeccionarla gracias a la vida militar.

Este primer corpus queda reflejado en los apartados:

- Marco cronológico, de carácter biográfico, donde resalto los hechos más importantes en su vida.
- Distinciones y reconocimientos, a lo largo de su trayectoria militar y musical.
- Vida de Manuel Berná, una mirada diferente, donde lo pongo en relación con las personas/personalidades importantes para él, a través de su ajetreada vida militar, con cambios de destinos constantes, pero siempre en función de su prosperidad como músico.

- Entrevista realizada al compositor, donde le formulo un total de cincuenta y dos preguntas sobre su vida y obra.
- Consideraciones sobre el hombre: a partir de los datos estudiados anteriormente, me adentro más en su personalidad, en su carácter, en sus valores morales¹ y en los dones naturales que posee.

En cuanto a maestro, ha sido y es muy apreciado y querido, acudiendo a consultarle músicos de toda la Comunidad Valenciana, dada la calidad de sus enseñanzas y el prestigio adquirido, con la peculiaridad de nunca ha cobrado por transmitir sus conocimientos; por sus clases de Composición han pasado abundantes músicos y jóvenes directores valencianos. Muchos de sus discípulos, tanto civiles como militares, se encuentran esparcidos por toda la geografía española.

En la segunda parte, me dedico a su obra, presentándola a nivel general y centrándome en sus composiciones sinfónicas.

El hecho que hace despertar sus ansias de componer ocurrió en Cádiz, en uno de sus primeros destinos, cuando fue a escuchar en directo al poeta José María Pemán, pues tenía curiosidad por conocer al autor de la letra del *Himno nacional de España*, que tantas veces tocaba, por su profesión de militar. Uno de los poemas estaba dedicado a “su tacita de plata” y le impresionó tanto que él también quiso cantar a “su blanca tierra” y se puso a componer directamente para banda su primera obra.

Como director de bandas tuvo una actividad muy intensa, recorriendo el mundo entero en el Juan Sebastián Elcano. Y posteriormente actuó en otras de más cantidad de músicos, hasta que llegó a la banda y a la orquesta sinfónica.

En lo que respecta a la composición hay que destacar el hecho de relacionar la mayoría de sus obras con un programa que obedece, bien a la Literatura, un texto escrito en prosa, por ejemplo su obra *A Miguel Hernández*, que sigue el texto del poeta titulado “El torero más valiente”; *El Miserere*, inspirado en la leyenda del mismo título de Gustavo Adolfo Bécquer, etc., en la poesía, por ejemplo su obra *Reflejos*, para cuarteto de cuerda, inspirada en el poema del mismo título de M^a

¹ KOHLBERG, L.; *Psicología del desarrollo moral*, Bilbao, Ed. Desclée de Broker, 1992.

Teresa Pertusa Rodríguez, una de sus asiduas colaboradoras; o *A un pájaro muerto*, para arpa y flauta, del poeta Basilio Fuentes, y su última obra sinfónica, *Fantasia elegíaca*, inspirada en la obra poética de Miguel Hernández. O bien al programa que él mismo se inventa a partir de otras artes, como la escultura del murciano Salzillo, de la que salió *Imágenes*; la pintura de su paisana de la Vega Baja, Concha Jover, con la que se inspiró en su obra *El bosque encantado*, para piano, estrenada en el 2002 por Jesús Gómez, profesor del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá.

También, cómo no, en la misma música, como sucede con todas las obras que tienen fragmentos de música popular: *Río abajo*, *Ecclessiam*, etc., teniendo la particularidad de que eleva a la categoría de sinfónica la música folklórica. Algunas obras están basadas en su propia historia, destacando las que dedica a su tierra natal, su primera composición fue *Albatera prospera*, del año 1932, haciendo diez años después su versión definitiva, titulado el pasodoble: *Albatera*. En 1982 escribió *Albatera club de fútbol*. En el 2002 compuso *Albatereando*, etc. Y otras basadas en sus propias investigaciones musicológicas, como su *Homenaje a Ginés Pérez*, el gran polifonista del S. XVI, al que admira.

Como compositor tiene gran repercusión, habiendo obtenido premios nacionales: *Imágenes*, suite orquestal, 1974 (Premio Nacional de Composición “Maestro Villa, de Madrid); *Aquel instante*, habanera para coro mixto, 1976 (Premio nacional de Composición de Torrevieja); *Tres preludios alicantinos*, para orquesta, 1978 (Premio Nacional de Composición del Excmo. Ayuntamiento de Alicante); *Cristo del Amor*, marcha procesional, 1980 (Premio Nacional de Composición de Sevilla). Y el premio internacional con su *Suite sinfónica*, para gran banda, 1973 (Premio internacional “Maestro Serrano”, de Valencia), caracterizándose por ser un estudioso investigador en composición, en formas musicales y en instrumentación, poniendo en práctica y desarrollando la teoría del semitono.

Los apartados del segundo corpus son los siguientes:

- Introducción a su obra, donde explico su punto de vista sobre lo que es y no es una banda/orquesta sinfónica.

- Presento un catálogo de su obra completa actualizado, pues el que finalicé en el año 2002 ya ha quedado superado². En la actualidad cuenta con más de 200 obras.
- Agrupo sus composiciones según sus características comunes.
- Analizo desde un punto de vista estético sus obras sinfónicas, indicando las páginas y el número de compás en que se encuentra cada uno de los aspectos tratados, en las partituras correspondientes, respetando el mismo número de página que ha mantenido el compositor.
- A continuación, he extraído las características estéticas de su obra sinfónica.
- Posteriormente expongo las conclusiones y aportaciones más importantes de todos los aspectos estudiados, tanto de las veintidós obras seleccionadas, como, al final, de su vida.

En la bibliografía relaciono los libros que he manejado durante todo el periodo de investigación.

- Incorporo, también, un índice de concordancias que vendrá bien para futuras investigaciones.
- Por último, en el Anexo de un DVD se encuentran las partituras sinfónicas analizadas, con los temas señalados en colores.

Mi tesis doctoral pretende demostrar, además, que Manuel Berná fue una de las personalidades más polifacéticas e influyentes de la música española de su época. No en vano fue comisionado por el Ministerio de Educación, al terminar la guerra civil, para intentar levantar la música, creando y promoviendo unos certámenes de bandas a nivel nacional e interviniendo activamente en la formación de la Federación Valenciana de Bandas de Música, con Ángel Asunción como Secretario, en el año 1968.

He tenido la suerte de poder trabajar la obra sinfónica del maestro Berná en vida, por lo que he puesto en su consideración todo lo que aquí se dice, revisar su

² PERTUSA, M^a Teresa y GINER, M^a Consuelo; *Manuel Berná García, vida y obra*, Alicante, Edita: Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, Octubre de 2002.

obra completa bajo su supervisión; hay muchos datos que no hubiera podido saber - ni contar ahora- si no fuera por esta causa.

Este análisis de su obra sinfónica ha sido revisado minuciosamente por el compositor, nota por nota, compás por compás, frase por frase..., por lo que he estado muchas horas con él, conociéndole e investigándole³, poniendo en común nuestros conocimientos, informándome el compositor de sus recursos compositivos, de sus trucos para conseguir determinados efectos, recapacitando sobre algunas formas de resolver los temas, discutiendo amigablemente algunos aspectos hasta llegar a un acuerdo.

Verdaderamente hemos disfrutado mucho analizando su obra, tanto el compositor, -que no se hubiera parado a ver lo que había hecho, con tal profundidad- como yo, que le he obligado a analizarse y criticarse, mejor dicho, a analizarnos y criticarnos, constructivamente.

Estoy muy satisfecha de los resultados obtenidos y pienso que han merecido la pena tantos viajes a Albaterra, tantos encuentros con el compositor y tantas horas que he invertido en mi vida.

Agradezco al director de este trabajo, el doctor Alfonso García Marqués, catedrático de Filosofía, su enseñanza, interés y dedicación hacia mi investigación, a quien pienso conservar entre mis amistades más preciadas, por su calidad como persona y como docente.

Igualmente, quiero manifestar mi agradecimiento al compositor Manuel Berná García, porque cuando le conté mi propósito de tesis doctoral no me puso impedimento alguno, sino todo lo contrario, demostró gran complacencia y por tener la amabilidad de contarme su vida y explicarme su obra concienzudamente, durante tantos años. Ha sido para mí un privilegio contar con su amistad.

He tenido la satisfacción de trabajar con dos personas eminentes: D. Manuel y D. Alfonso, reciban mi gratitud, de todo corazón.

³ Tantas veces he ido a Albaterra entre los años 2005 y 2009, normalmente un día a la semana, que he tenido la satisfacción de oír decir, en más de una ocasión: “tú ya eres ciudadana de Albaterra”.

Igualmente, expreso el reconocimiento a todas aquellas personas que tan amablemente me han contado su experiencia con D. Manuel, a las cuales voy citando durante el transcurso de mi tesis.

No quiero concluir sin reconocer a mi familia: Paco, mi marido y mis tres hijos: Chelo, Paquito y Cecilia, quienes han compartido conmigo la alegría, en los avances de mi tesis; días y días que he tenido que intercalar las obligaciones familiares con el trabajo y con esta investigación. Obligada referencia debo hacer a mis padres, a los que dedico este trabajo, en especial a mi madre, que me inició en el mundo de la música y de las letras desde que nací.

2. Presentación de su vida.

2.1. Marco cronológico de su vida.

Voy a hacer una primera toma de contacto con el destacado compositor a partir de un recorrido cronológico, resaltando los acontecimientos más importantes que le han ocurrido.

- 1915 Nace en Albaterra, el 21 de Agosto según la partida de nacimiento y un día después según el propio compositor.
- 1922 Se cae dentro de una hoguera que hacen en su pueblo para celebrar las fiestas patronales y se abrasa vivo, quedándole cicatrices perennes, por lo que toma conciencia de la importancia de proteger la vida.
- 1930 Ingresa en el mundo militar cinco meses antes de cumplir los 15 años.
- 1934 Ascende a músico de primera, por oposición, en el Ejército de Tierra - Academia de Artillería-. Ingenieros de Segovia.
- 1940 Oposita y gana la plaza de director de la Sección de Música del Buque escuela de la armada española Juan Sebastián Elcano.
- 1946 Ingresa en el Cuerpo de Directores, con el grado de Teniente.
- 1947 Se traslada al Ejército de Marina, con destino en Cartagena.
- 1950 Contrae matrimonio con Dulcenombre Serna Fuentes, en Albaterra.
- 1951 Nace su primer hijo, Manuel Alberto Berná Serna, en Albaterra.
- 1955 Pasa a la Academia de Ingenieros del Ejército, con sede en Burgos.
- 1956 Ascende a Capitán Director de Música.
- 1957 Nace su hija, Dulce Berná Serna, en Burgos. Ese mismo año pasa a la Legión, en Ceuta.
- 1961 Pide el traslado a la península y le destinan a Valladolid, a la Agrupación de Infantería independiente de San Quintín.
- 1963 Será un año marcado por el dolor ya que muere su padre, su maestro.
- 1967 Pasa a la Dirección General de Reclutamiento y Personal del Ministerio del Ejército como Jefe de la Sección de Músicas, con sede en Madrid.

- 1971 El Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos le concede el empleo de Comandante-director Músico. Desde esa fecha sigue dirigiendo bandas de música, civiles y componiendo más intensamente.
- 1975 Pasa a la situación de retirado del Ejército.
- 1981 Funda y preside el Conservatorio Profesional de Música de Orihuela durante siete años.

2.2. Distinciones y reconocimientos

Ha recibido, además, grandes distinciones, homenajes y condecoraciones:

- 1951 Medalla de Plata de la Cruz Roja.
- 1959 Cruz del Mérito Militar, con distintivo blanco.
- 1969 La Junta General Fallera le entrega el “Ninot indultat”.
- 1972 Socio de Honor: Sociedad Musical “La Alianza”.
- 1972 Directivo de Honor de la Federación Regional Valenciana de Sociedades musicales.
- 1974 Gran Cruz del Mérito Militar, de Primera Clase.
- 1977 Director de Honor de la Banda de Música de Casinos.
- 1979 Homenaje a cargo de La Unión Musical “La Aurora” y de la “Unión Musical de Liria”.
- 1981 Director de Honor de la Banda Unión Musical de Liria.
- 1982 Miembro de Honor del Instituto de Estudios Alicantinos, de la Excm. Diputación Provincial de Alicante.
- 1982 El 6 de diciembre es nombrado “Hijo de Honor” de la Villa.
- 1983 Homenaje ofrecido por la Coral de Reinoso (Santander).
- 1983 Se acuerda, en Pleno del Ayuntamiento, que el Pasodoble “Albatera” sea el Himno oficial de su ciudad.
- 1985 Promueve una comisión de expertos para organizar los Encuentros de Auroros.
- 1988 Director de Honor de la Banda Unión Musical, de Almoradí.
- 1989 Director de Honor de Llombai (Valencia).
- 1989 Cruz de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo.

- 1991 Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo.
- 1991 Homenaje de la Unión Musical “La Aurora”.
- 1991 Se crea el grupo de metales “Manuel Berná”.
- 1992 Director de Honor de la Sociedad Musical Ayorense.
- 1992 Director de Honor de la Banda de Moncófar (Castellón).
- 1994 Encomienda de Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo. Ministerio de Defensa.
- 1996 Título de Socio honorífico de la Cofradía “Santo Sepulcro”, de Albatera.
- 1996 Miembro de Honor de la Hermandad de Retirados de la Legión.
- 1997 Se inaugura la Casa de Música de Albatera, con el nombre “Manuel Berná”.
- 1998 Socio de Honor de la Asociación de Amigos del Conservatorio Superior de Música de Alicante.
- 1999 La SGAE le propone como mejor autor clásico.
- 2000 El Colegio de doctores y licenciados en ciencias y en letras, de Alicante le entrega una medalla de porcelana con la diosa Atenea, representante de la sabiduría.
- 2002 “Caballero de San Antón” por la Honorífica Orden de San Antón, de Orihuela.
- 2002 El Ayuntamiento de su pueblo inaugura una Avenida con su nombre.
- 2002 Premio Euterpe, de la Federación de Bandas.
- 2002 Medalla de Oro de la Cruz Roja.
- 2003 Placa en reconocimiento al músico, por los Cantores de la Pasión F. Rogel, en su aniversario (1953-2003). Orihuela.
- 2004 Cofrade de Honor. Junta Mayor de Hermandades y Cofradías. Semana Santa de Albatera.
- 2005 Socio de Honor de Espejo de Alicante (E.D.A.).
- 2005 Placa de la Comparsa Moros Escorpiones, como homenaje al compositor. Orihuela.

- 2005 Placa de la Concejalía de Cultura y del Patronato Cultural de Albatera, como reconocimiento al compositor, en la Semana Musical “Virgen del Rosario”.
- 2006 Universidad de Alicante. Cátedra Arzobispo Loazes, “Al Ilustre compositor D. Manuel Berná, honra y prez de Albatera”. Marzo.
- 2007 Ayuntamiento de Almoradí, “por su aportación a la música de Almoradí” (Banda de Almoradí).
- 2007 Miembro de Honor de la Asociación Pro Música Española.
- 2008 Se inaugura el domingo, 23 de Noviembre, una Avenida a nombre del “Compositor Manuel Berná”, en Muchamiel, concedida por unanimidad en pleno del Excmo. Ayuntamiento de la localidad.
- 2009 Es nombrado Hijo adoptivo de Toreno (León) y distinguido con una de las calles a su nombre, en la misma localidad, por unanimidad en sesión de pleno del Excmo. Ayuntamiento de Toreno.

2.3. *Vida de Manuel Berná García, una mirada diferente.*

Quiero hacer una historia de su vida con una mirada diferente, a través de breves referencias a distintas personas que, para D. Manuel, son personajes importantes porque le han impresionado en su vida: unos, como ejemplo a seguir; otros, como todo lo contrario; otros porque le han influido a la hora de componer o le han inspirado algún tema en sus obras; en fin, a todos los recuerda.

A muchos de ellos los admira por la constancia que han demostrado tener, una de las virtudes que más valora D. Manuel. En definitiva, son personas que han ido entrando en su vida, algunos de forma circunstancial o casual, pero que le han dejado honda huella.

Voy a ir narrando su biografía, haciendo referencia de hechos y datos, muchos de ellos jamás contados anteriormente, indicando, al margen izquierdo, fechas claves, que sirven como hilo conductor del transcurso de su vida y entre paréntesis, al lado de la localidad donde se encontrara en esa fecha, el personaje a destacar.

2.3.1. Nacimiento y niñez

1915. Nace en Albatera (Su madre, Dolores García García).

Según los documentos oficiales nació el 21 de Agosto a las 18 h. no obstante, su familia le ha contado, siempre, que su nacimiento se produjo entre el 21 y el 22 de Agosto, en la medianoche, mientras su padre dirigía la banda del pueblo, en la festividad del Corazón de Jesús.

Su madre, conocida como “Doloricas”, de los “Juanorros” era pequeña y morena⁴. Nació y murió en Albatera. El compositor se parece a su madre, físicamente, aunque intelectualmente ha estado más conectado con el padre.

A la madre de D. Manuel le ha tocado, toda su vida, el papel de sufridora con respecto a su despierto y travieso hijo, pasando por multitud de sustos: desde que una noche de San Juan, jugando el pequeño y revoltoso Berná a saltar por encima de la hoguera y caer dentro, abrasándose, quedándole cicatrices en las piernas⁵, pasando por estudiar música a escondidas con su padre, ya que la madre no quería saber algo relacionado con el solfa, por la suma de dinero que tuvo que asumir su esposo, para hacer frente a los instrumentos de la banda del pueblo; y no digamos la preocupación cada vez que su joven hijo ha tenido un destino nuevo y más lejos; así que, por un motivo u otro, D. Manuel ha mantenido cierto secretismo, en sus asuntos, con la madre y una complicidad total con su padre, haciéndole creer, por ejemplo, que estaba aún en el cuartel de Alicante, enviando las cartas a un amigo para que él las mandara y no viera el remite de otra localidad.

1918. Albatera, amor a la tierra natal (Su padre, Francisco Berná Martínez)⁶.

Francisco Berná García, conocido por Paco “Genera” era alto, de piel blanca. Aunque físicamente, el compositor que me ocupa, se parecía a su madre, sin

⁴ Sabía cantar muy bien y actuó alguna vez, por afición, en el teatro del pueblo. Por otra parte, en casa a veces cantaban a 4 voces.

⁵ Recuerda, D. Manuel, cómo le tuvieron que sacar de la Hoguera con palos y luego, a uno de los vecinos del pueblo se le ocurrió aplicarle manteca, por lo que aún se estaba abrasando más.

⁶ Nació y murió en Albatera (1880 - 11 de Marzo de 1966).

embargo, por su forma de pensar, de actuar, sus gustos y manera de ser tan polifacética, emprendedora, abierta, comunicativa y aventurera, se identificaba más con el padre.

Cuando D. Manuel habla de su papá no ve el momento de terminar, porque ha tenido en él no sólo a un padre, sino a un confidente, a un cómplice, a un amigo, a su maestro, a su primer profesor de música, a su modelo a seguir. Cuenta las proezas de un padre con familia numerosa⁷, que tuvo que sobrevivir a la guerra, haciendo lo mismo de tendero en su comercio de comestibles y carnicería, en los bajos del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas en la Plaza de España⁸, donde, al mismo tiempo, ejercía de boticario, dispensando medicinas que él mismo elaboraba; que de director de la banda de su pueblo. Cuenta con emoción cómo, a pesar de ir en contra del deseo de su esposa, le enseñó sus primeras lecciones de música a escondidas, en casa de su tía Elisa; cómo se iban juntos, al monte, a cazar zorros; en fin, anécdotas y anécdotas de su progenitor, al que admira.

1919. Albaterra y los auroros (“La escolástica” y “El tío Juan”)⁹

Desde bien pequeño quedó impresionado por la costumbre que tenían -y siguen teniendo-, en distintos pueblos de la Vega Baja, de salir por la madrugada cantando a la Virgen de la Aurora. D. Manuel narra, en distintas obras este acontecimiento. Confiesa que de pequeño sentía verdadero pánico cada vez que oía cantar por las calles, durante la noche, con los instrumentos de percusión. Muchos fragmentos los veremos reflejados en sus obras, por ejemplo: en la Marcha lenta *El buen Maestro* (1939); el Pasodoble e Himno oficial de su pueblo, *Albaterra* (1941);

⁷ Llegaron a ser seis hermanos, cuyos nombres, por orden de nacimiento, fueron: Herminia, María, Paco, Manuel, Julio y Dolores, los dos últimos malogrados, ya que fallecieron con 5 (grave infección de orina) y 1 años (de peste), respectivamente. Berná, pues, fue el cuarto hijo. Todos, de alguna manera, han estado con la música: su madre, Dolores, hizo el papel principal en la representación de *La Doloretas*, a beneficio de la construcción del Casino de Albaterra, su hermana Herminia hizo de 2ª voz, y su hermana María tenía una bella voz de Soprano.

⁸ El local lo había alquilado por mediación del tío Pascual Follana, “Patiritas”, del que hablaré más tarde. La casa tenía otra planta en el piso de arriba, donde habitaban. Allí se fueron a vivir y nacieron sus cuatro primeros hijos.

⁹ Ver cita 321.

el Poema sinfónico-coral *El Miserere* (1957); en la zarzuela *Éxodo y Renacer* (1993); el Poema auroro *Río abajo* (2001); y cómo no, en su *Réquiem* (1987).

Tanto ha vivido los auroros y su tradición oral que, viendo que se estaban perdiendo, creó una asociación para su fomento y conservación, con miembros de toda la Vega Baja, siendo D. Manuel el Presidente de la misma hasta hace muy poco tiempo, que dimitió por la avanzada edad, no queriendo asumir la responsabilidad. De este hecho hablaré más tarde, concretamente cuando llegue a 1985.

1921. Albaterra (El organista de su pueblo, Pedro Follana)¹⁰.

A los seis años empieza a estudiar música con su padre y más adelante con Don Salvador, pero una persona que le causó mucho impacto, durante esos años de la infancia, en lo que al terreno musical se refiere, fue el maestro del pueblo, que tocaba el órgano de oído, por afición. D. Manuel era discípulo suyo en la escuela y monaguillo de la iglesia parroquial, por lo que estuvo oyendo el órgano durante seis o siete años seguidos, los que ejerció como tal. Le llamaba la atención que casi siempre oía la misma melodía y es que el pobre “Pedro Patiritas”, que era el mote que tenía, prácticamente sólo sabía tocar esa tonada que él, a su vez, había cogido de un organista de Orihuela. Tantas veces la ha oído que la ha recopilado, muchos años después, en su obra *Ecclesiam* (2003), porque forma parte de la historia de Albaterra, y de la suya propia¹¹.

¹⁰ Pedro Follana, el maestro y organista del pueblo. Su hermano era el Sacristán de la Iglesia, conocido como el tío Pascual “Patiritas”, era un hombre con un sentido comercial muy abierto y el joven Manuel, que estaba siempre atento a todo lo que sucedía en el pueblo observó cómo, en una ocasión, explotaba a los dos tontos haciendo trasladar todo el abono que tenía en un bancal hacia otro y luego reñirles y decirles que lo habían entendido mal, que era en otro sitio donde lo tenían que poner..., todo esto con tal de mover el estiércol. El tío “Patiritas” le dijo una frase, al joven adolescente que se le ha quedado grabada permanentemente: “Manolico, tú si quieres ser alguien en esta vida, debes empezar por coger boñigos, después harás un montón de estiércol y serás rico”.

¹¹ Son muchas las anécdotas que cuenta, Berná, de su época de monaguillo y las trastadas que hacían al pobre organista, por tener tan mal genio, como la de dejar sin sonido el órgano, por no apretar el fuelle, en los momentos más importantes de la interpretación.

1926. La Romana (Dos niñas tetraplégicas).

D. Manuel recuerda cómo, a la edad de 11 años, fue a tocar, con la banda de su pueblo, a La Romana. Allí les invitó un millonario valenciano a que interpretaran unos pasodobles en su magnífica finca. No se le ha olvidado, por muchos años que han pasado, los pensamientos que tuvo en relación a “lo mal que está repartido el mundo: unos con tanto dinero y otros con tanta pobreza”. Sacaban bandejas con comida y ninguna llegaba a la mesa, porque “todos se tiraban a comer... y algunos se llenaban las fundas de los instrumentos”... Sin embargo, cuando salieron las dos hijas con sillas de ruedas... “Se tragó todo lo que había filosofado con el pensamiento”. Se dio cuenta que no hay que envidiar a nadie porque en el trasfondo está la amargura y la pena, que siempre hay un gran contraste entre la grandiosidad y la desgracia.

Este hecho demuestra cómo ha aprendido siempre de todo lo que ha visto y vivido, teniendo un espíritu positivo y sabiendo extraer el lado bueno de todo lo que le ha tocado comprobar con los cinco sentidos, ya que con su dilatada vida ha tenido experiencias de todo tipo, desde la más tierna infancia.

2.3.2. Adolescencia: “A marcha rápida”.

1927. Albaterra (Juan Serna Hernández)¹².

A los 12 años ya tenía claro que quería ser músico; sus padres le intentaron meter en el seminario, pero él no aguantó, su espíritu inquieto no le permitía hacer vida contemplativa. Quería dedicarse a algo relacionado con la música; nadie sabía que tres años más tarde, el 28 de Marzo de 1930, iba a ingresar en el mundo militar pero, eso sí, siempre en la línea musical.

En esta época ya compartía conciertos con su futuro suegro, Juan Serna Hernández, con el que hizo incluso algunas giras a los pueblos vecinos.

¹² Era su futuro suegro que, a su vez, había sido discípulo del padre de D. Manuel; tenía una industria de transformación de esparto, que daba trabajo a varias familias de la localidad. Durante la guerra civil la empresa fue incautada y la familia tuvo que marchar a Barcelona. Una vez terminada la guerra, volvió a su tierra y a su actividad empresarial, siendo, además, alcalde de Albaterra. Tuvo tres hijos: Juan de Dios, que asumió el negocio del padre; Pedro, abogado afincado en Murcia y Dulce Nombre de María, la futura esposa de D. Manuel.

1930. Alicante (Vicente Serna Cantó)¹³.

Cuando ingresó en el Regimiento de Infantería “La Princesa” nº 4, de Alicante, tuvo mucho apoyo del que después fue su futuro cuñado, el sargento D. Vicente Serna, era novio de su hermana María¹⁴.

Berná recuerda con mucho cariño y agradecimiento la buena acogida que le dispensó, ya que ni siquiera había cumplido aún los 15 años. Cuenta el día que se trasladó a Alicante, en el autobús, con su trompeta, para realizar el examen de ingreso a la vida militar; escogió, para interpretar, *La Cirila*, de Martín Domingo, causando un gran impacto en todos los que le escucharon.

Un mes más tarde, nace en Albaterra la que será su esposa, Dulce Nombre de María Serna Fuentes¹⁵.

1931. Cádiz (José María Pemán)¹⁶.

En Diciembre de 1931 Berná fue ascendido a músico de 3ª, por oposición, y destinado a San Fernando, Cádiz, al Batallón de Infantería de Marina; tenía, pues, 16 años; allí tuvo la ocasión de asistir a una conferencia de D. José María Pemán, con lectura de sus poemas¹⁷. Quiso ir por conocer en persona al autor que en 1928 hizo la letra del *Himno Nacional* que tantas veces había tocado. Quedó muy impresionado al conocerle y, sobre todo, al escuchar un poema que había dedicado a

¹³ Militar. Llegó a ser Comandante. Una vez retirado de la vida militar se instaló en Hellín, abriendo una zapatería; después en Murcia y falleció en Albaterra.

¹⁴ Tuvieron dos hijos, Vicente y José Francisco.

¹⁵ El 3 de Mayo de 1930.

¹⁶ (1897-1981). Nació en Cádiz el 8 de Mayo de 1897 y falleció en el mismo lugar el 19 de Julio de 1981. Fue escritor de poesía, novela, cuento, periodismo político y teatro.

¹⁷ Acompañado al piano por el internacional, gaditano también, José Cubiles. De fondo iba tocando, muy piano, “el tanguillo”, con aquella letra que decía: “aquellos duros antiguos que tanto dieron que hablar en Cádiz”, popular. D. Manuel se quedó impresionado porque el piano parecía un arpa. Posteriormente, nuestro compositor ha sido profesor de una nieta de Cubiles y ha llegado a ser profesora de armonía en Murcia. El caso es que, desde entonces, siempre se ha fijado en él y le llamó la atención que al ponerle una estatua en la Alameda polaca, de Cádiz, frente al mar, preguntaron a Pemán por qué no iba por allí y él contestó, con el humor andaluz que le caracterizaba, porque “odio que los pájaros y los palomos me caguen encima”, esto sucedió poco tiempo antes de fallecer; comparándolo, ahora, con el busto recién inaugurado, en Albaterra, dedicado a nuestro compositor, diciendo, con gran humor, que le tendrán que poner un paraguas, para que no lo pase lo mismo que a José María Pemán (Conversación mantenida el día 14 de enero de 2009).

su tierra natal, “la tacita de plata”; él, a su vez, sintió añoranza por su “blanca tierra”, Albatera, y se puso a componer su primera obra, un pasodoble, titulado *Albatera prospera* (1932)¹⁸, terminada en 1933.

Pertusa dice de esa obra: “El título que Manuel pone a esta primera composición refleja con claridad dónde tiene su corazón y sus sentimientos y cómo idealiza en su pensamiento al pueblo que lo vio nacer. Pero también deja constancia en esa partitura del futuro que él espera de su pueblo, como premonición y un deseo.”¹⁹

Ciertamente es muy significativo el hecho de que su primera composición vaya dedicada a la tierra donde nació, con la que se ha sentido vinculado durante toda su vida y la que ha sido fuente de inspiración constante en sus obras.

1934. Segovia (Ángel Barrios, hijo)²⁰.

Pasa a ser músico de 1ª, por oposición, en el Ejército de Tierra, ingresando en la Academia de Artillería, Ingenieros de Segovia²¹. En este año compone su *Himno “gimnástica segoviana”*, dedicado al club de fútbol de la localidad, cuya letra la hizo Ángel Barrios, estrenado un año más tarde en la Plaza Mayor de Segovia, por la Banda Militar de la Academia de Artillería.

El dueño de la pensión donde vivía se llamaba Ángel Barrios, al igual que el hijo y entabló muy buena amistad con ellos, tanto que muchas veces fueron juntos a diversas actividades deportivas. Don Manuel se dio cuenta de las facultades que tenía, el hijo, para escribir, de ahí el *Himno*, que tuvo una gran resonancia.

¹⁸ Esta primera composición está sin estrenar y siempre que se le pregunta por ella, el autor comenta con cierta sonrisa en los labios, que la obra obedece a los años de juventud, que aún no tenía los conocimientos necesarios de armonía, contrapunto, etc., para poder componer y que algún tiempo después se dio cuenta del “disparate que había hecho”, según su propio calificativo.

¹⁹ Véase, PERTUSA, Mª T. y GINER, Mª C.; en *Op.cit.*, pág. 39.

²⁰ Regente de la casa donde vivía en Segovia y escribió varias letras para que D. Manuel hiciera la música. Ángel padre era constructor. Fueron al fútbol, a menudo, los tres.

²¹ Esta época la recuerda con mucho cariño ya que la oposición le permitió pasar de cabo a brigada, directamente, sin ser sargento.

Hizo, en este mismo año, la música del anuncio de *Anís Castellana*²². También compone el pasodoble coreable *Valenciana y cañí*, con letra del valenciano Juan Soler Moreno, alférez, alumno de la Academia de Artillería e Ingenieros.

1935. Alicante (Joaquín Llácer Ibáñez)²³.

Siempre que el joven Berná tenía permiso, venía a su Albaterra, donde dirigía, eventualmente, la banda del pueblo, pues el director titular era muy mayor, y con la que hacía pequeñas giras para tocar por los alrededores. Guarda un recuerdo muy cariñoso de Joaquín Llácer²⁴, “Ximo”, que era célebre por la cantidad de bromas que gastaba y el buen humor que mantenía siempre, por lo que le solicitaban en cualquier fiesta. El joven Berná creó, también la llamada “Orquesta Mixta”.

Asiste, con frecuencia, a reforzar la Banda de la localidad vecina de Almoradí: “Sociedad Unión Musical”, a la que acudía en bicicleta. Tanto es así que en el 39, nada más terminar la guerra, se convirtió en el director titular de las Bandas de Albaterra y de Almoradí.

2.3.3. Cómo vivió su guerra civil (1936-1939)

1936. Cádiz, Alicante y Segorbe (Cayetano Serna Berná)²⁵.

Vuelve a Cádiz, esta vez al regimiento de Infantería, y permanece hasta el 20 de Junio de 1936, fecha que marcha, de permiso, a Albaterra, porque le habían llamado para actuar en una revista. Es un año crucial, sorprendiéndole la Guerra Civil española en su pueblo, al igual que a Cayetano Serna Berná, cadete de infantería. La gente del pueblo se preguntaba qué hacían allí. D. Manuel recibió un telegrama pidiéndole que se presentara, pero estaba todo invadido. Al final fueron al

²² Cobró 500 pesetas, renunciando a futuros derechos de autor.

²³ Nació el 28 de Enero de 1905 en un pueblecito cerca de Alcuñía de Crispín, pero sus hijos nacieron en Albaterra (Valeriana, poetisa, que vive en Albaterra; Josefina, enfermera, en Dolores; y Joaquín, que es comerciante en Alicante). Tocó el saxo en la primera orquesta del pueblo. Falleció en Albaterra el 21 de Marzo de 2003.

²⁴ También de otro Joaquín, de mote “Gorra”, que tocaba la caja y del que años más tarde será su suegro, Juanico “Beca”, que tocaba el requinto. Juntos han dado conciertos por todos los pueblos de Alicante con la Banda.

²⁵ Que en aquel entonces era cadete de la Academia de Infantería.

Gobierno Militar de Alicante, donde se encontraba el Comandante Baroja, Jefe de la Comandancia militar, ya de las milicias; llevaban un aval del alcalde de Albaterra, como que eran republicanos honorables, según sus antecedentes (“seguro servidor de la causa republicana”), habían estado, decía el escrito, atendiendo a los milicianos de la zona de Albaterra²⁶. A su amigo Cayetano le ascendieron directamente a alférez, y a los dos meses, a teniente (en Teruel). D. Manuel, cuando dijo que era músico, brigada, le contestó, el comandante: “Con pitos no se gana la guerra”, tú serás alférez, a partir de Diciembre. Se presentaron al Regimiento La Princesa nº 4, de Benalúa, Alicante, organizando el batallón de retaguardia²⁷. Cayetano marchó a Valencia y después a Teruel.

Lo destinan al Regimiento de Infantería nº 11 en Segorbe (Castellón), hasta febrero de 1937 para reforzar la zona, después de un mes regresa a Alicante²⁸.



Segorbe, 1936

Hubo unos enfrentamientos muy fuertes, utilizando a la “columna de hierro”, los presos de San Miguel de los Reyes, y los enviaron a Teruel.

²⁶ Pasó por unas experiencias muy tristes, tales como ver muertos ensangrentados tirados en el suelo, en Crevillente y en Elche, pero lo que más le dolió fue ver cómo había unas jóvenes almorzando con tanto apetito y con risas, al lado de los cadáveres, impasibles. Conversación mantenida con el compositor en junio de 2008.

²⁷ Cayetano marchó, a Valencia a hacer unos cursillos, para ser jefe. Berná no quiso ir. Muchos de los músicos que fueron después los fusilaron, como Dorado (trompeta), que fue el que mandaba como coronel en Alicante.

²⁸ Fotografía recogida en mi libro como coautora, en *Op.cit.* pág. 40.

Cerca de las Navidades -y ya en Alicante-, empezaron bombardeos desde aviones, que venían de Mallorca. Cayetano se había ido a Valencia, ya era comandante²⁹.

D. Manuel nos cuenta que: “o te mataba una bomba o te mataba el comandante, de milicias, que no dejaba que nadie corriera por el cuartel, con los bombardeos, bajo amenaza de pegarnos un tiro”³⁰.

1937. Alcoy (Comandante Utrilla). Madrid (Antonio Zapatero). Navalhermosa (Teniente coronel Gallego).

En los primeros meses del año 37 ya estaba en Alcoy y allí permaneció mucho mejor, con tres amigos más (Mezquida, médico; otro era el Director de la Escuela de Comercio y Cantos, dueño de una ferretería en Alicante), durante 4 ó 5 meses, que estuvieron de monitores, en campamentos de la Font Rotja, hasta que los denunciaron.

Allí se hizo monitor, bajo las órdenes del Comandante Utrilla, murciano que le tenía simpatía. Las divisas que llevaban en el uniforme del ejército español las imitaron del francés. El capitán llevaba 3 tiras doradas, de 7 mm., el coronel 3 tiras doradas de 12 mm.; a los monitores se las pusieron, también, de 7 mm., en color azulejo.

Cuando llevaban un par de meses, llamaron desde Albacete, que necesitaban chóferes; D. Manuel se ofreció voluntario para llevarlos y quiso colocar a 9 de Albaterra (de los 18 ó 20 que llevaba). Hicieron la prueba y consiguió meter a todos los de su pueblo, excepto a Juan de Dios, que no hubo forma de que hiciera arrancar el camión. En Albacete el comandante tenía fama de “asesino”; Berná le adelantaba las noticias todas las mañanas, dejándole impresionado por lo bien informado que estaba; le preguntó si esas tres tiras eran de capitán y al responderle afirmativamente se volvió a interesar del porqué eran azules, en vez de doradas. D. Manuel le respondió que en el Estado Mayor eran así. Convenció al comandante para que

²⁹ “Cayetano se sentía militar, por vocación, pero yo era músico, no matón” Conversación con D. Manuel, el 16 de Febrero de 2009.

³⁰ *Ibidem*.

cogieran a Juan de Dios en la oficina, haciéndole ver lo importante que era tener un letrado.

En otra ocasión el comandante, de Alcoy, pidió un voluntario para llevar 800 hombres a Castellón, y D. Manuel se presentó voluntario. Se fue al mando del batallón, con 2 sargentos, 4 cabos, algunas cajetillas de tabacos y comida para aguantar el viaje³¹. Tuvo que ir a Barraca y, después, a Arenoso, de Castellón, donde les esperarían dos capitanes para llevar a los hombres al frente. De los 800 que salieron quedaron 600, porque bombardearon el tren sin parar, al ser descubiertos y entonces los hombres saltaban a tierra -y muchos se iban-. Se perdieron andando; posiblemente entraron en terreno de Franco, hasta que un hombre, cojeando, les llamó y les condujo a la casa cuartel de Arenoso, donde llegaron los dos capitanes con otros oficiales y se llevaron a los hombres que quedaban.

Regresaron, otra vez, andando, unos 20 km., sin prisas y contentos por estar el mayor tiempo posible fuera de la guerra.

Les gustaba ir a Benimarfull, un pueblecito en el que había muchas cerezas; tenían tanta hambre que se las comían verdes y todo, del árbol, lo que le costó a D. Manuel una indigestión. Había un pelirrojo, mutilado de guerra, que les cogió manía, metiéndose con ellos constantemente y un día los denunció, diciendo que por las noches iban a dar informes al enemigo. Mandaron a los cuatro a Madrid con un pasaporte conjunto³². Decidieron quedarse en Madrid, cerca de la SGAE, en la Plaza de Sta. Bárbara, donde se encontraba el Hotel El Carmen, vacío, porque había una batería en los Cerros de los Ángeles, de Franco³³. La penuria más grande estaba en la comida, porque no podían presentarse. Tomaban un sustituto de café, achicoria, y algarrobas molidas. El médico tenía uno conocido en Guadalajara, que traía cestos de verdura. D. Manuel se encontró a un carabinero, Antonio Zapatero³⁴, que tocaba

³¹ “La comida siempre era un chusco y un chorizo” *Ibidem*.

³² “Fueron tan burros que, cuando pasa algo así, los pasaportes debían ser individualizados y, sin embargo, los hicieron conjuntamente, por lo que siempre debían ir los cuatro juntos y sin escolta” Conversación mantenida con Berná el día 16 de febrero de 2009.

³³ “Sólo vivía una señora que había sido jefe de Telégrafos, pero se había vuelto loca” Testimonio de Manuel Berná, el día 16 de febrero de 2009.

³⁴ Antonio Zapatero era el único que sabía dónde estaban, ni siquiera lo sabía la familia.

el trombón y que les llevaba unos panes de higos que hacía la madre de Berná. Al director de la escuela le mandaban tabaco y él lo cambiaba por pan. Aguantaron casi 4 meses por Madrid, hasta que anunciaron en el periódico que tenían cerveza negra en la Puerta del Sol. D. Manuel se empeñó en ir³⁵, los amigos no querían pero, a última hora, Mezquida quiso acercarse y ver qué pasaba. Fue al bar de la esquina de Montera: “ni olía, ni sabía a cerveza, pero por lo menos estaba fresquita”³⁶. Mientras bebían unos camiones rodearon la Puerta del Sol y empezaron a subir a todos; los llevaron al convento de unos frailes, en Hortaleza. A los dos días sólo quedaban los que no habían sido reclamados.

Los subieron a un tren que tardó dos días en llegar a Tembleque (iba a 10 km/hora). Cerraban los vagones enjaulados con candados. Era pleno verano (agosto); la gente, por entre las rejas les daban sandías frescas, hasta que llegaron a Tembleque (Toledo), donde hacía mucho frío. Les soltaron para que fueran “a marcha” hasta Navalhermosa, pero consiguieron subir en camiones, a la fuerza.

De camino a Navalhermosa se encontró con un capitán que hablaba valenciano. Entabló amistad con él, que resultó ser de Crevillente y pertenecía al Estado Mayor. D. Manuel le explicó que era músico y que le habían cogido en Madrid. El capitán le preguntó si sabría afinar un piano y al contestarle que sí le dijo que se presentara, a la mañana siguiente, al Teniente Coronel Gallego, jefe de la división 129, que tenía un piano desafinado. Don Manuel lo arregló y compuso un fácil vals para que lo pudiera tocar su pequeña hija.

1938. Ejército de Navalhermosa, Toledo. (Juan de Dios Serna)³⁷.

Estaban a 8 km. del frente y, en principio, iba a ir destinado a las trincheras pero lo pasaron a agregado al Estado Mayor. Le propuso, al teniente coronel, organizar un folklore para alegrar a la tropa: formó un coro y un grupo de músicos,

³⁵ Don Manuel siempre ha dicho que su debilidad es la cerveza.

³⁶ Testimonio del día 16 de febrero de 2009.

³⁷ Era interventor del Ayuntamiento de Orihuela, antes de la Guerra. Don Manuel lo protegió en Albacete (que intentó que fuera chófer y terminó siendo escribiente) y en Navalhermosa (que era el presentador del grupo de folklore que organizó Berná, para el entretenimiento de los soldados).

con espectáculo, para distraer al frente. Habló con la gente del pueblo y cogió unos bailarines de un grupo de jota extremeña; fue por los frentes de Extremadura, para actuar ante los soldados. Juan de Dios era el presentador.

Le tuvieron que hospitalizar en Yébenes, a 30 Km. de Toledo. Se metía debajo de una fuente y se frotaba con jabón lagarto. Allí se juntaron tres de la zona de Albaterra, uno de ellos era Pepito, el de la Librada (taxista de Orihuela), y Juan de Dios, el interventor del Ayuntamiento de Orihuela.

2.3.4. Fin de la guerra civil y comienzo de su vocación como compositor.

1939. Alicante. (Basilio Fuentes)³⁸.

El 1 de abril de 1939 termina la absurda guerra civil, después de tres años; por fin parece que se abre una luz.

En el mismo mes de abril se incorpora en el ejército de Franco, con la plaza de músico de 1ª, solista, a la Banda de Música de la 32 División y agregado al Regimiento de Infantería nº 11 de guarnición, en Alicante, hasta finales de Septiembre de 1940.

En esta época compone una marcha lenta de procesión, muy importante para él, ya que va dedicada no sólo a Jesús, sino también a su padre, en quien se inspira para componerla: *El buen Maestro*, estrenada en Albaterra, con su Banda, durante la Semana Santa de ese año³⁹.

En 1939 entabló amistad con el abogado Basilio Fuentes, el cual era primo hermano de Dulce, que en aquella fecha contaba con 9 años y más tarde fue la esposa de D. Manuel. Puso letra a varias de las composiciones del Maestro Berná, destacando el *Himno de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad “Ntra. Sra. de*

³⁸ Fue Decano del Colegio de Abogados de Elche durante muchos años.

³⁹ Esta marcha está grabada por la Banda de Infantería de Marina, en Cartagena y la tocan todos los años como marcha obligada, durante el trayecto de la procesión.

Montserrat”, por encargo de la Caja de Ahorros de Monserrate⁴⁰. Y un poema para arpa y flauta, del que D. Manuel está muy satisfecho *A un pájaro muerto*, cuya letra escribió Basilio Fuentes a su pájaro, que encontró recién muerto en la jaula⁴¹. Se trata de un poema programático, para arpa y flauta, muy emotivo. Aunque lo compuso este año, no se estrenó hasta 1962 y más tarde hizo un arreglo para piano (en sustitución del arpa) y flauta.

1940. Cádiz (Román San José)⁴².

Vuelve al Ejército de Marina, esta vez tras opositar para ser director, ya que necesitaba más “altos vuelos” y no se conformaba con tocar un instrumento a las órdenes de cualquier batuta. Se convierte en Director de la Banda de Música del buque-escuela de la Marina española “Juan Sebastián Elcano”. Permaneció cerca de cinco años⁴³, recorriendo, prácticamente todo el mundo. Este hecho contribuyó a dos cosas: por una parte a adquirir muchas tablas en «instrumentación», ya que tenía que estar constantemente arreglando partituras y, por otro, la de querer estudiar composición, eligiendo a Román de San José⁴⁴, en Vitoria, aprovechando los periodos de fondeo del barco en puerto para acudir a recibir sus clases y empaparse de las reglas de la composición. D. Manuel cuenta cómo su profesor le retó para que

⁴⁰ Fue estrenado, en el mismo año -1939-, en Albaterra y en Almoradí, por las respectivas bandas locales. Tiene una letra muy pegadiza, invitando al ahorro. *Vid.* Pertusa, M^a T. y Giner, M^a C.; *Op.cit.*, pág. 196.

⁴¹ Fue estrenado por M^a Rosa Calvo (arpa), y Reinoso (flauta), en Valladolid. La letra se encuentra en el libro citado de Pertusa, M^a T. y Giner, M^a C. *Manuel Berná, vida y obra*, pág. 124.

⁴² Nació en Ávila en 1877, se crió y educó en un orfanato. Su vocación musical fue muy temprana, llegando a ser el director del Conservatorio de Vitoria, calificado por Berná como “sabio y gran persona”.

⁴³ Concretamente 4 años, 8 meses y 13 días.

⁴⁴ El Sr. San José adquirió el nombramiento de Teniente Director de la Academia de Intendencia de Ávila. Más tarde fue nombrado Director de la Banda de Música del Regimiento Inmemorial nº 1 de Madrid, finalizando su vida como director del Conservatorio de Música de Vitoria. Tiene composiciones muy conocidas, como *Los voluntarios*; *La canción del legionario*; y la famosa marcha *El Turuta*, existiendo diferentes letras. *Vid.* Espinosa Fenoll, José Manuel; “El patrimonio musical de la Semana Santa de Orihuela”, en *Primer diario digital*, www.orihueladigital.es, Dirigido por Pilar Girona Gutiérrez, pág. 3, publicado el 26 de Abril de 2006.

compusiera un pasodoble en contrapunto invertido y de aquí salió, en 1942, el pasodoble *Albatera*, que con el tiempo se convirtió en el himno oficial de su pueblo natal⁴⁵.

Quizás tendría que haber dicho que este episodio de su vida en “Elcano” le sirvió para tres cosas, no para dos; la tercera es la gran sabiduría que adquirió al conocer otras culturas, otras formas de pensar, de tocar..., sorprendiéndole la Segunda Guerra Mundial.

Gracias a estos años compone su magnífica Suite *Apuntes de viaje*, donde refleja a la perfección las vivencias que ha experimentado y que, más tarde, en 1962, instrumenta para orquesta sinfónica⁴⁶, por lo que la comentaré detenidamente más adelante.

Dignos de destacar, en este año de 1940, son sus pasodobles toreros *El Caracol*, estrenada en Almoradí por la banda de la localidad y con asistencia del torero: Vicente Fernández, “El Caracol”. Y *Litri*, para el torero Miguel Báez, “El Litri”, cuando aún era becerrista, con letra del militar Quintín Dobarganes Merodio, además de algunos villancicos, destacando *Temblando estaba de frío*, con letra de Lope de Vega.

D. Manuel demostró una gran constancia y mucha avidez por aprender, guardando un recuerdo entrañable e imborrable de este profesor, al que admira y tiene como ejemplo. Tanto es así que nunca ha perdido el contacto con él, allá donde le ha llevado el destino, invitándole a asistir a varios actos de Orihuela, en la época que fue director, Berná, del Conservatorio de esta localidad.

1942. Albatera (Pasodoble a su tierra)⁴⁷.

En 1941 compone el pasodoble *Albatera*, estrenado un año más tarde. Es un pasodoble muy importante para él, porque representa a su tierra, con él ha dado la

⁴⁵ Y esta versión sí que fue la definitiva y la que sustituyó a la primera obra que hizo a su pueblo, comentada anteriormente: *Albatera prospera*.

⁴⁶ Estrenada por la Orquesta sinfónica de Valladolid.

⁴⁷ Desde 1983 es el Himno Oficial de Albatera, por acuerdo del Pleno. Está grabado por la Banda Municipal “Primitiva” de Alcoy, en CD y tiene una duración de 4,09 minutos.

vuelta al mundo, presumiendo de su pueblo, “albatereando”, como él dice. Con el tiempo se ha convertido en el himno oficial de Albaterra y todos los días suena en el reloj del Ayuntamiento, a las 12 h. y a las 20 h., y en el teléfono del mismo, cuando se permanece a la espera.

Fue estrenado en Cádiz, con la Banda de la Escuela Naval Militar de San Fernando, con 60 músicos profesionales y dirigidos por Don Manuel⁴⁸. Describe a su tierra con música.

La letra fue puesta *a posteriori*, por Juan Carlos Nieto Guzmán, estrenada en el Concierto-Homenaje a M. Berná y cantada por el tenor Vicente Navarro, el 6 de enero de 1991⁴⁹.

La *Albaterra prospera*, que compuso en 1933, quedó solamente como un recuerdo y jamás ha sido estrenada.

En noviembre de 1943 gana, por oposición, la vacante de Director de la agrupación musical embarcada en el buque-escuela Juan Sebastián Elcano, con base en San Fernando, de Cádiz, haciendo grandes travesías y recorriendo el mundo por mar. Este hecho hizo que fuera observando el folklore autóctono de los distintos países que iba visitando, dando como resultado algunas de las obras más significativas del compositor, como la *Suite Apuntes de viaje*⁵⁰.

1945. Albaterra (Dulce Nombre de María Serna Fuentes)⁵¹.

Se trata de la esposa de D. Manuel. Cuando nació en Albaterra, el 3 de mayo de 1930, él estaba a punto de marchar a Alicante, para desarrollarse en el mundo militar y con la música. Más adelante la conoció y la trató, al darle algunas lecciones de

⁴⁸ Es de formato parecido al internacionalmente conocido pasodoble de concierto *Todo son nubes*, de Román de San José.

⁴⁹ Vid. PERTUSA, M. T y GINER, M. C.; en *Op.cit.*, págs. 126-7, donde se encuentra la letra y otros datos.

⁵⁰ Vid. GARCÍA SEGURA, Alfredo; *Músicos en Cartagena*, Murcia, Edita Ayuntamiento de Cartagena, 2001, págs. 98 - 102.

⁵¹ Se trata de la esposa de D. Manuel. Nació el 3 de Mayo de 1930 y falleció el domingo, 29 de Noviembre de 2009, a las 6,30 h de la mañana en el Hospital de Torrevieja, siendo trasladada a Albaterra, donde se celebró el entierro el lunes, día 30 a las 12 horas, actuando el Coro de la localidad durante el transcurso de la Misa.

piano y armonía e instruyéndola -junto a otros niños-, en los montajes que se hacían en las fiestas del pueblo. Durante la guerra civil la familia Serna-Fuentes tuvo que marchar a Barcelona y, una vez terminada, volvieron a Albatera, siendo nombrado su padre, Juan Serna Hernández, alcalde de la localidad y recuperando, al mismo tiempo, la industria que había perdido.

Dulce Nombre de María Serna Fuentes “es una mujer de amplísima cultura, lectora empedernida, atenta y al tanto de noticias y acontecimientos, la conversación con ella fluye amena y entretenida”⁵².

Para ella compuso, en 1945, su *Vals concertino*, para piano, con la dedicatoria: “A la Señorita Dulce Serna Fuentes, hecha para ti, esta modestísima composición, con la seguridad de que nunca será mejor interpretada”.

Obtuvo el título de Profesora de Música, dando clase en el Conservatorio de Orihuela, años más tarde, cuando su marido se jubiló del mundo militar y asumió la dirección del mismo.

El caso es que la vida de Dulce siempre ha estado vinculada a la del compositor, habiendo coincidido con él en diversos momentos y por diferentes causas, como los estrenos de las obras que puso letra su primo hermano, por la vinculación de su padre en la banda del pueblo y por las clases que recibió del propio D. Manuel.

Se casaron en 1950, como luego veremos y, han compartido, desde entonces, las vidas; ella le ha seguido, en todos los destinos que ha tenido y ha sabido disfrutar, al lado de su marido y compartir todas las alegrías y tristezas.

El miércoles, 25 de Noviembre de 2009, sufrió un ictus por la noche -a las 22 horas-, siendo llevada al Hospital San Jaime, de Torrevieja. Al día siguiente sufrió un derrame cerebral y el domingo falleció por la mañana. Sus restos reposan en el panteón familiar de Albatera, que se encuentra a la entrada del cementerio.

⁵² Vid. PERTUSA, M.T. y GINER, M^a C., *Op.cit.*, págs. 51 - 53.

1946. Madrid (Bernardo Adam Ferrero)⁵³.

Su relación con Adam le viene a través del mundo militar. Ambos han dirigido diversas Orquestas, Coros y Bandas militares y civiles, tanto nacionales como extranjeras. Ambos poseen la Cruz al Mérito Militar. Ambos se han jubilado con el rango de Comandante, el máximo que se podía alcanzar siendo músico, hasta hace poco⁵⁴.

D. Manuel le aprecia mucho y me ha comentado que descubrieron juntos, en un pueblo de Valencia, que Ginés Pérez, polifonista del S. XVI, no se llamaba Juan, sino que éste era su padre. Ginés, por consiguiente no era el primer apellido, sino el nombre, y el segundo apellido De la Parra. Juntos promovieron la creación de COSICOVA (Compositores sinfónicos de la Comunidad Valenciana) y la Secretaria de la Asociación era la esposa de Bernardo⁵⁵.

Adam Ferrero dice: “La producción musical del maestro Manuel Berná García nos permite conocer su rica y variada temática creativa en el marco artístico de diversos géneros que, con singularidad ha tratado notablemente y con una especial particularidad en su música de creación... lo han hecho acreedor, junto a su bondad y caballerosidad en su faceta humana, a ser un músico respetado, admirado y querido por todos los que han tenido y tienen la oportunidad de sentirse amigo suyo”⁵⁶.

A finales del año 46 gana la oposición y obtiene un nuevo ascenso: teniente director, de la música de infantería de Línea del Regimiento Sevilla nº 40, de guarnición en Cartagena, realizando previamente las prácticas en el Regimiento de Infantería San Fernando nº 11 de Alicante, el 20 de Octubre de 1946. Un mes más

⁵³ Nace en Algemesí, Valencia, el 28 de Febrero de 1942. Estudió Piano, Composición y Dirección de Orquesta.

⁵⁴ En la actualidad acaban de nombrar General a Francisco Grau, el primer músico que lo ha conseguido.

⁵⁵ COSICOVA se constituyó el 17 de Junio de 1988. Su primer presidente fue Adam Ferrero y el Presidente de Honor Perpetuo, Joaquín Rodrigo Vidre.

⁵⁶ Véase, PERTUSA, M^a T. y GINER, M^a C.; *Op.cit.*, págs. 329-30, se encuentra en “Testimonios”, escrito exprofeso para este libro.

tarde pasa al Regimiento de Infantería Sevilla mencionado y en Enero de 1947 se le destina al cargo de Director en la Sección de Música de Cartagena.

1947. Cartagena (Pedro González Pérez, Ramón Lafuente y su mujer Cándida)⁵⁷.

El 4 de Enero de 1947 ingresa, pues, en el cuerpo de Directores, por oposición, con el grado de Teniente, en Cartagena, donde permaneció 8 años. Fue un periodo de su vida muy bonito; cuenta, Berná una anécdota del barbero “Perico, limón y menta”: mientras le afeitaba comentaba a sus clientes que había llegado un tenientillo a la banda de infantería que le “estaba apretando la rosca a los Torres y compañía”. D Manuel prefirió no identificarse para que con la impresión no le cortara el cuello. Unos días más tarde tuvo que dirigirle, ya que se sentaba entre los violines segundos.

En este destino fue muy feliz, se casó y tuvo ocasión, junto a su esposa, de mantener una vida social muy activa. Durante su permanencia en Cartagena: “El maestro Berná tuvo ocasión, en esos 9 años, de estrechar muchas manos amigas, de escuchar sinceras palabras de consuelo en los malos ratos, de compartir la mesa con cartageneros o de caminar con alguien en silencio junto al mar; en fin, de disfrutar de esas pequeñas cosas, al parecer de poca importancia, pero que resultan a lo largo del tiempo una magnífica inversión para el recuerdo”⁵⁸. Le ayudaba el músico de primera Manuel Larios Botello, que también se retiró de Comandante y guarda un recuerdo muy entrañable de Ramón Lafuente y su esposa, con quienes, sin ser militares, compartió momentos de grata compañía.

Logró una buena plantilla y tres años más tarde consiguió el Premio a la mejor Banda Militar del Certamen que se celebró en Albacete, en 1949.

Destinado en Cartagena tuvo, también, a su primer hijo (1951), del que hablaré más tarde, ya que es militar de profesión y se ha convertido en uno de los personajes más importantes de su vida.

⁵⁷ Pedro González Pérez, conocido como “Perico, limón y menta”, era el barbero-violinista, que utilizaba partituras viejas para limpiar la cuchilla de afeitarse. Ramón Lafuente era el encargado de las aguas del Taibilla, canal que surte agua desde Cartagena hasta la Vega Baja.

⁵⁸ Vid. GARCÍA SEGURA, Alfredo; *Op.cit.*, pág. 98.

1949. Cartagena y Torrevieja (Trinidad Hernández Cubiles)⁵⁹

La nieta del pianista Cubiles, citado anteriormente, buscó a D. Manuel, a finales de este año, para que le preparara las oposiciones de Armonía y Composición, recibiendo clases en Cartagena y en Torrevieja, convirtiéndose en amiga de la familia. Ha sido profesora en el Conservatorio de Murcia hasta su jubilación.

Recuerda, también, en esta época, al compositor Juan Palau, al que admira mucho y al que trajo a Cartagena para dirigir una obra, *Juegos florales*, para Banda sinfónica; la obra la tocaron pero tuvo que ser dirigida por Manuel Berná, porque el compositor artífice de la misma no se atrevió, alegando que era compositor, pero no director.

1950. Cartagena. Su boda, en Albaterra (Manuel Canales)⁶⁰.

Se casaron en 1950 y desde entonces ha sido para él su compañera, fiel esposa y perfecta madre de sus hijos. La boda se realizó en la Iglesia de Santiago Apóstol, que se remonta al siglo XIII⁶¹.

Pero, no puedo dejar de nombrar a otro personaje para él, su primo Manuel Canales, con el que ha pasado muchas horas de juegos y confidencias. Tan bien se llevaban que compartieron la luna de miel ya que el primo se casó un día antes y ambos matrimonios fueron a Palma de Mallorca a pasar su viaje de novios.

El matrimonio tuvo dos hijos: Manuel Alberto Berná Serna nació en Albaterra el 26 de Noviembre de 1951; y en Burgos nació la segunda hija, Dulce Berná Serna, el 29 de Mayo de 1957. A ambos les dedicaremos un párrafo ya que son el orgullo de D. Manuel, tanto por su nivel cultural y educativo como por su faceta humana.

⁵⁹ Fue profesora del Conservatorio Superior de Música hasta su jubilación.

⁶⁰ Era hijo de su tía Carmen García, casada con Antonio Canales. También se relaciona, en esta época, con otro tío, Julio García, médico muy querido y respetado en Almoradí.

⁶¹ Esta Iglesia parroquial está descrita con todo detalle en el siglo XVIII, por José Montesinos Pérez: "... La portada es hermosa y magnífica, toda de piedra labrada con columnas, varios adornos, las Armas de los Excelentísimos Señores Marqueses, sus dueños, y en medio un aseado Camarín, en el que está de piedra natural de 7 palmos, el Apóstol Santiago el Mayor, a cuyo glorioso héroe está dedicada la Iglesia..." Véase Montesinos Pérez, José; *La Historia de Albaterra*, del año 1794, Traducida por el albaterrense Joaquín Serna Hernández, Edita: Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, Valencia, 2001, pág. 99.

Cada vez que el matrimonio habla de sus hijos se evidencia la gran satisfacción que tienen.

1951. Cartagena y Albaterra (Manuel Alberto Berná Serna)⁶².

Este año es muy importante para el compositor por dos motivos. En primer lugar compuso su primera sinfonía, *Sinfonía primaveral*, estrenada en 1952 y dirigida por él mismo en el parque del Retiro de Madrid, por la Banda Municipal de Madrid, y después por la Orquesta Sinfónica de Valladolid. Representó para él su “alternativa” como compositor en el mundo sinfónico.

En lo que respecta a su vida familiar, en Noviembre, de este mismo año, nació su hijo Manuel Alberto, al que desde pequeño enseñó sus tres pasiones: el lugar de nacimiento -a pesar de estar destinado en Cartagena, el matrimonio marchó a Albaterra para dar a luz su esposa y para que el recién nacido fuera albaterrense-; la música -a los dos años ya le hizo una foto con una batuta, dirigiendo la Banda de Música de Albaterra-; y el amor a la Patria.

A pesar de haber nacido en Albaterra, los primeros años de su vida los pasó en Cartagena, lugar donde estaba destinado su padre y esto va a influir en la elección de su vocación, desarrollando una brillante carrera en la Marina. Por su parte, sus padres le infundieron el amor a la música, pero a Manuel Alberto, aunque le gusta mucho la música, como oyente, conoce y habla 5 idiomas -incluido el árabe-, se decidió, finalmente, por el mundo militar, ocupando, en la actualidad, el cargo de Contralmirante, Ingeniero naval, encargado de las construcciones de la Marina.

En la actualidad reside en Madrid, teniendo que viajar mucho por toda España, sobre todo a los lugares donde hay puerto, y al extranjero.

⁶² Se trata de su primer hijo, al que siempre ha admirado. En la actualidad es Contra-Almirante de la Marina. Nació el 26 de Noviembre de 1951. Se casó en Madrid con Carolina Pérez-Rivas González. Tienen una hija, Carolina.

1952. Cartagena- Alicante (Ruperto Chapí)⁶³.

Cuando murió Chapí faltaban seis años para que naciera Berná, pero ha sido un compositor que siempre ha fascinado al joven albaterense y que lo ha interpretado y dirigido toda la vida. Además, siempre se ha sentido identificado con él en muchos aspectos, por ejemplo:

- Ambos recibieron las primeras lecciones musicales de su padre.

- Los dos salieron fuera para poder ampliar estudios musicales, ya que lo que les ofrecía su pueblo se quedaba corto; el joven Chapí se fue a Madrid a la edad de 16 años y Berná, unos meses antes de cumplir los 15 años, marchó al Regimiento de Infantería “La Princesa”, de Alicante.

- Se han visto obligados a tocar y/o dirigir en pequeñas orquestas de Teatros de Madrid, para poder subsistir. Chapí tocó en el Teatro Circe; Berná dirigió en los Teatros de Imperio Argentina y Marujita Díaz, en la década de los 60, cuando estuvo destinado en Madrid.

- Ambos fueron directores de Bandas Militares, por oposición.

- Se casaron con jóvenes de sus pueblos, Chapí con M^a Victoria y Berná con Dulcenombre.

- Los dos fueron compositores, además de haber empezado su contacto con la música a través de las bandas, con instrumentos de viento. Chapí ha destacado más por sus óperas y zarzuelas del género chico -que era la música que demandaba la sociedad española de su época, aunque también tiene obras muy buenas en el terreno sinfónico-, mientras que Berná tiene más obras en el género sinfónico -y tres del género lírico: *Azogue*, *Éxodo* y *renacer*, estrenadas en Cartagena y Albaterra, respectivamente-, y *Sátira en primavera*, sin estrenar.

- Ambos han sentido admiración por Wagner en algún momento de su vida.

- Chapí quiso ayudar a los jóvenes compositores (para que no pasaran tantas penurias económicas como le sucedió a él), creando la Sociedad General de Autores;

⁶³ (1851-1909). Nació en Villena (Alicante), el 27 de Marzo de 1851 y falleció en Madrid, el 25 de Marzo de 1909. Estudió flautín, cornetín y Composición. Fundador de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), en 1893.

por su parte, Berná, siempre ha favorecido a los jóvenes músicos, dándoles clases particulares sin cobrar por su trabajo.

- Han inaugurado un busto de D. Manuel, en una de las plazas de su pueblo natal y en el reloj del Ayuntamiento suena todos los días, su *Himno de Albaterra*. Por su parte, D. Ruperto también tiene un busto en su pueblo y suena *La Revoltosa* en una de las torres.

- En fin, otras conexiones, pienso yo, como las de que ambos compositores han sido muy constantes y se han sacrificado al máximo con tal de ver realizado el propósito de llegar a ser músicos consagrados⁶⁴.

Luis G. Iberni recoge sobre Chapí algunos datos en este sentido⁶⁵.

Si tuviera que poner una fecha guía, de la toma de conciencia del descubrimiento de Chapí, sería la de 1952, que le condujo a componer, al año siguiente, Berná su drama lírico *Azogue* (estrenada en Cartagena en Abril de 1954), en dos actos y seis cuadros (en verso y prosa), con letra de Helio de Juan y que en cierto modo supuso, para el compositor, un homenaje a su paisano alicantino Ruperto Chapí. Cuarenta años más tarde compuso el otro drama mencionado, *Éxodo y Renacer* (1993), en tres actos, con letra de Jesús Aguilar. Ambas obras las compuso porque quiso, por satisfacción propia, no porque fueran demandadas por la sociedad española, ya que en esta época se prefería más la música instrumental que la lírica -al contrario de lo que sucedió en época la de Chapí-.

1953. Cartagena- Albaterra (Helio de Juan)⁶⁶.

A pesar de residir en Cartagena, por el destino militar, nunca pierde de vista su pueblo natal, relacionándose constantemente con sus paisanos y en Julio de 1953 compone su drama lírico en dos actos *Azogue*, citado anteriormente, con letra de

⁶⁴ En una ocasión di una conferencia sobre el compositor de Villena, titulada: "Ruperto Chapí o la constancia personificada" y este mismo título serviría para hablar del compositor albaterrense.

⁶⁵ Véase, Iberni, Luis G.; *Ruperto Chapí*, Ediciones del ICCMU, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1995, págs, 19-32.

⁶⁶ Helio de Juan nació en Albaterra. La familia viajó mucho, estudió fuera y se hizo Inspector de Hacienda.

Helio de Juan⁶⁷, al cual admiraba por su amplia cultura y sigue recordando con cariño.

Una de las arias, “Canto a una rosa”, la tienen muchas sopranos en su repertorio⁶⁸. Fue estrenada durante los festivales de Cartagena, el sábado 10 de abril de 1954, en el Teatro Circo.

1954. Torrevieja (Juan Aparicio López⁶⁹ y Jesús de la Sota Calvo)⁷⁰ .

Con Aparicio compuso su habanera-barcarola *Cabo Roig*, estrenada en T.V.E., por “Los 3 de Segura”, una agrupación que se malogró, desgraciadamente y que, según Berná, hubiera alcanzado mucho éxito, porque tenían unas voces muy bien impostadas. Este grupo actuó varias veces en Televisión y grabó algunas canciones de D. Manuel⁷¹.

Mantuvo siempre, con Juan Aparicio, que era nueve años mayor que Berná, una buena relación y del que, cuando le nombra, alaba la gran decisión e ingenio que tenía, además de poseer una memoria extraordinaria. Su esposa era la directora del Museo del Prado.

Pero, al igual que admiraba a este hombre mayor que él, y del que aprendió mucho, no se puede dejar de citar, en este año, a Jesús de la Sota, joven de 17 años que conoció en la Banda de Música de la Academia de Ingenieros, en Burgos, dándole clases musicales en cuanto se enteró que quería ser músico. En mi libro como coautora hay un testimonio escrito que, entre otras cosas, dice: “Con Él y de Él recibí todo lo necesario para conseguir en mi carrera musical, primeramente, ser músico profesional en el Cuerpo de Bandas Militares y, después, sacar la oposición al Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música civiles”. Y más adelante:

⁶⁷ La obra cuenta las aventuras y desventuras de los obreros de una mina, sus miserias y sus amores.

⁶⁸ Está grabada en muchas colecciones de CD caseras y, por la Asociación Espejo de Alicante en la casa discográfica Hollywood studios, de Benidorm, en el año 2008, interpretado por la soprano Pilar Matas y acompañada al piano por Florencio Sáez.

⁶⁹ Nace en Guadix, Granada, 1906- Muere en Madrid, 1996. Director General de Prensa en aquella época.

⁷⁰ Joven militar al que siempre protegió, desde que se enteró que quería ser músico.

⁷¹ Hay un bolero, de Don Manuel, muy bonito sobre Alicante, de 1954, titulado: *Alicante, linda capital*, grabado en Madrid, disco de 45 Rv, Berta- F.M.- 68-134, por este mismo trío.

“debido a esta constante relación ha dado lugar a que nuestras familias se hayan, digámoslo así, fundido... Los hijos de D. Manuel y de Dña. Dulce, Manuel Alberto y Dulce-Mari, son padrinos de pila de mi hija Marta”⁷².

Esto da cuenta, cuanto menos, de dos hechos, en primer lugar ratifica lo importante que es para D. Manuel la amistad. Tiene muchos amigos que ha conservado a lo largo de su vida. Y, en segundo lugar, es tanto el amor que tiene a la música que siempre, desde ese momento, ha ido dando clases particulares y gratuitas a todo el que se lo ha solicitado. Tiene muchísimos alumnos repartidos por toda la geografía española, grandes profesores y directores de orquestas y bandas.

1955. Torrevieja (Azziman)⁷³. Burgos (Rafael Frühbeck)⁷⁴.

Se relacionó en esta época con un moro, llamado Azziman, al que daba clases de armonía en Tánger y después le ha ido buscando. D. Manuel cuenta muchas anécdotas transcurridas con este morito que, por otra parte, tenía gran cultura. Por ejemplo, en una ocasión, que iban a Orihuela, al pasar por Cox, El moro dijo que el nombre debería ser “Coj”, que significa: “casa, castillo encima del monte”, en árabe. Un día, cuando iban por Albacete y otras tierras de la Mancha, al ver los molinos, Azziman los relacionó con “Don Cojito”, corrigiéndole, D. Manuel, varias veces, para que pronunciara Don Quijote. Otro día asistieron juntos a un banquetazo, en el que había jamón. Como Azziman no podía comer “jalufo” se las ingenió para hacerlo, diciendo a D. Manuel: “Tú eres mi maestro y mi padre (educador); en el Corán dice que si el maestro se hace responsable ante Alá, en determinados momentos, se puede comer jalufo y beber alcohol”. A lo que Berná contestó: “Te

⁷² *Op.cit.*, págs. 334-5.

⁷³ El moro Azziman llegó a ser gobernador de Tánger. El compositor cuenta con gran humor cómo, al buscarle alojamiento en Torrevieja y comunicar a la dueña que era moro, la señora dijo que ella no quería moros, mirando a D. Manuel y es que se confundió con razón, puesto que el moro era rubio, con el pelo anillado y los ojos azules. En Tetuán hay un callejón muy transitado a su nombre, “Azziman”.

⁷⁴ Rafael Frühbeck Frühbeck, de ascendencia alemana, conocido por el sobrenombre artístico de Rafael Frühbeck de Burgos, nació el 15 de Septiembre de 1933, en Burgos. Estudió en Madrid Derecho y Música. Es director emérito de la Orquesta Nacional de España.

autorizo a comer lo que quieras” y entonces se puso ciego a comer cerdo⁷⁵. Cuando se casó el moro, le invitó a pasar un mes entero para celebrar la boda, en Tetuán, pero el maestro no aceptó. D. Manuel le recuerda con mucho cariño y se notaba el gran respeto y admiración que sentía el moro hacia el compositor.

El 18 de agosto de 1955 se le destina a la Academia de Ingenieros del Ejército, con sede en Burgos, por lo que tiene que levantar casa y familia para trasladarse de Cartagena a la nueva localidad, y seis meses más tarde, el 16 de febrero de 1956, es promovido al empleo de Capitán Director de Música. Burgos y D. Manuel se han impresionado mutuamente, afianzándose como Director y siendo invitado, en Baden- Baden, a ser el Director titular pero D. Manuel se encontraba muy a gusto en España y no le apetecía dejar la localidad.

En la Semana Grande de San Sebastián es invitado con la Banda, recibiendo buenísimas críticas por sus actuaciones, recordando, especialmente, la que recibe de la familia Usandizaga al finalizar la interpretación de *Las golondrinas*.

En estos años realiza las prácticas con él un Teniente que llegará a ser uno de los más reconocidos directores de orquesta españoles, Rafael Frübeck de Burgos, con el que mantiene una gran amistad.

1957. Burgos (Su hija, Dulce Berná)⁷⁶.

Un nuevo motivo de satisfacción en Burgos, el nacimiento de su hija, el 29 de Mayo de 1957. Su hermano tenía, pues, 4 ½ años más y ambos recibieron la misma educación exquisita. De hecho, Dulce está ejerciendo como profesora de música, además de tener la Licenciatura en Historia. Don Manuel dice que su hija ha salido a él en el carácter inquieto y siente el mismo orgullo que al hablar del hijo. Igualmente, de las tres nietas que tiene. En la actualidad su hija está afincada en Valencia, donde ejerce la docencia.

⁷⁵ Conversaciones mantenidas con el compositor el 10 de Febrero y el 17 de Marzo de 2009.

⁷⁶ Nació en Burgos el 29 de Mayo de 1957. es Licenciada en Filosofía y Letras “Historia”, por la Universidad Complutense de Madrid. Se dedica a la docencia. Está casada con Víctor Herráiz Linares, al que conoció en Torrevieja. El matrimonio tiene dos hijas, Cristina y Arancha.

De este año es una de sus obras más queridas, *El Miserere*, Poema Sinfónico-coral, para gran orquesta y coros mixtos, inspirado en la leyenda del mismo título, de *Rimas y Leyendas*, con letra de Bécquer y Berná. Fue estrenado en Ceuta, en presencia del Capitán General Galera y dirigida por el propio compositor.

1957-9. De Burgos a Ceuta (Capitán General Alfredo Galera Paniagua)⁷⁷.

Su estancia en Burgos la recuerda con mucho cariño, tanto él como su esposa, Dulce, ya que recibieron muchas gratificaciones. Allí estableció una gran amistad con su Capitán General, Galera, que era buen aficionado a la música.

Alfredo Galera es destinado a Ceuta y propicia que la familia Berná Serna se traslade también; a su vez, Berná se lleva a su educando Jesús de la Sota y a su madre, Emiliana, quien se encargará de cuidar a los hijos de Don Manuel, sobre todo a la pequeña Dulce, que había nacido un mes antes en Burgos, como ya hemos visto. Se instalaron en Ceuta en junio de 1957, hasta finales del año 1959.

De esta época tiene dos obras importantes, la *Romanza romántica*, para violoncello y piano, dedicada al violoncellista Pedro Gorostola y estrenada en Ceuta por el propio Gorostola (cello) y Rego (piano); y el Poema sinfónico *Gestas legionarias*, por encargo de la Inspección de la Legión, para exaltarla, estrenada en Ceuta, también. Del mismo año, 1958, es su Pasodoble *Malagueñas y verdiales*.

En octubre de 1959 se le concede la Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco.

A finales del año 59 decidió, regresar a Alicante. Aquí permaneció algo más de un año, hasta que el 24 de junio de 1961 se le destina a la Agrupación de Infantería Independiente de San Quintín, nº 32, de Valladolid. Desde su incorporación a este nuevo destino, pasa su vida, principalmente, entre Alicante, Madrid y Valladolid, con algún viaje a Valencia.

⁷⁷ Nació en Alcázar de San Juan. Véase Fernández, Verónica; “Ruiz Herrera: el repliegue de las fuerzas duró cinco años y medio”, en *Ejército*, 5 de Octubre de 2006. La autora del artículo hace una entrevista al teniente coronel Pedro Ruiz Herrera, que hizo la tesis doctoral sobre el capitán general Galera Paniagua, por la Universidad de Granada y el MADOC (Mando de Adiestramiento y Doctrina).

1959. Valencia (El padre Vicente J. Tena)⁷⁸.

El maestro Berná le recuerda con gran admiración y cariño, por la constancia que tenía. Dice que le llamaban “El padre tenaz” y verdaderamente fue un estudioso incansable, dedicándose a recopilar composiciones, muchas de ellas son de D. Manuel, que dice de él: “Me los presentó Bernardo Adam Ferrero; era un hombre apasionado por la música e hizo una gran labor de recopilación de obras, allí donde hubiera un compositor. Tuve el honor de que estuviera en mi casa, en Albaterra –comiendo paella con alcachofas y habas- y también tuve oportunidad de estar en el pueblo del padre, de Castellón, acompañado por su compañero y discípulo mío”.⁷⁹

Adam Ferrero corrobora las palabras de Berná, diciendo de Tena: “sacó a la luz más de 9000 obras, conservadas hoy en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos... Dio a conocer lo más notable de la música española: Falla, Granados, Victoria, Comes, etc.”⁸⁰

Y así, vemos que no sólo fue Manuel Berná el que sintió admiración por el incansable jesuita, Tena, porque el propio Adam Ferrero nos dice, un poco más adelante. “Falleció en Valencia rodeado de innumerables amigos que sintieron emocionalmente la despedida de uno de los grandes hijos ilustres de Valencia”.

2.3.5. Década de los sesenta: Madrid**1961-2. Valladolid. Sudáfrica (Viejecito leproso de Loubito, provincia de Angola).**

El 17 de Agosto de 1961 toma posesión en Valladolid. Unos meses más tarde pasa a dirigir la Banda del gobierno Militar de Valladolid. Se traslada con la familia a esta nueva localidad.

Del año 1962 es una obra que pertenece a sus años de “Elcano” (Década de los 40). Un personaje sin nombre ha dejado huella permanente en la mente de D. Manuel; en uno de sus viajes hacia África con Elcano, atracaron en Loubito. Uno de los marineros le pidió que saliera del barco para ver a un viejo indígena tocando un

⁷⁸ (1905-1985) Vicente Javier Tena Meliá nació en S. Engarcerán, Castellón, el 15 de Junio de 1905 y falleció en Valencia el 20 de Diciembre de 1985. Estudió trombón y guitarra.

⁷⁹ Testimonio en conversación mantenida el día 9 de Diciembre de 2008.

⁸⁰ ADAM FERRERO, B.; *Músicos valencianos*, Proip, Valencia, 1988, págs. 258-9.

extraño artilugio. Efectivamente, vio a un viejecito leproso tocar un instrumento elaborado por él mismo: había aprovechado una raíz de caña dulce, a la que había hecho agujeros y añadido en medio una lengüetilla, resultando un sonido muy llamativo, entre corno, oboe y fagot. De esta experiencia resultó el cuarto movimiento de su suite *Apuntes de viaje*: “Continente negro”, orquestada en el año 1962 y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Valladolid, en 1964, obteniendo, allí mismo, un gran éxito con la Banda Militar⁸¹. Después la transcribió para Gran Banda la dirigió en Madrid, con las Bandas Unión de Liria y la Banda Municipal de Madrid.

En el año 1962 compone una canción montañesa, para coro y banda (o grupo de viento), *En el molino*, cuya letra la escribió el propio compositor, como agradecimiento al homenaje que le ofrece la coral de Reinosa (Santander).

De esta época son: *Luna portuguesa* estrenada en 1963 en Valladolid, que exalta las noches portuguesas, y *Madre Algeciras*, estrenada en el mismo año, en Valladolid, por la agrupación orquestal de Herraiz. Escribió, también el Fox-Swing *Mi cascabelito*, en las mismas condiciones y año que las anteriores.

Fue felicitado por el Capitán General de la 7ª Región Militar “por sus destacadas actuaciones artísticas militares que viene obteniendo en cuantas intervenciones toma parte al mando y Dirección de la Banda de Música y muy especialmente en la que ha tenido lugar el día 6 de los corrientes con motivo de la Recepción Militar celebrada en esta Capitanía General, debiendo serle anotada esta felicitación en su hoja de servicios”.⁸²

⁸¹ De esta obra hablo en la parte correspondiente, siendo la número 3 de mi tesis.

⁸² Véase la obra como coautora *Manuel Berná García, vida y obra, Op.cit.*, pág. 60.

1967. Madrid (Imperio Argentina⁸³ y Marujita Díaz⁸⁴).

En el año 1967 es destinado a la Dirección General de Reclutamiento y Personal, integrada en el Ministerio del Ejército de Madrid, como Jefe de la sección de Músicas.

De nuevo tienen que levantar casa y familia, pero el traslado coincide con la muerte de su suegra, por lo que tienen que dejar a sus hijos internos en Valladolid. Dulce ha de quedarse con su madre, grave, ingresada en Murcia, durante unos meses, hasta que fallece. Mientras tanto, Don Manuel debe buscar una nueva vivienda, comprar un coche (ya que sufrió un accidente con el que tenía cuando se dirigía a Albaterra con su esposa), pagar el colegio de los niños, y afrontar el primer pago por la compra del chalet en Villa Sol (Torrevieja).

Durante esta época, que vivía en Madrid, tuvo que hacer horas extras para obtener un sobresueldo y mantener a su familia. Los apuros económicos los resolvió, principalmente, de dos formas: una, dirigiendo la “orquesta” que acompañaba a Imperio Argentina (5 meses en el Teatro Goya, con el tenor lírico José Sacristán, que empezaba por entonces) y a Marujita Díaz (tres meses con ella, en el Teatro Lope de Vega)⁸⁵. Y otra, aprovechando para componer bastante música ligera, en unión de diferentes letristas, muchos de ellos compañeros militares, como Antonio Moya (*No te burles, no; Dulce Alicante; El bolero; Las chicas del consulado; Nostalgias; Olvidarte; Para histórica de los Tam; Tarde de primavera; Tierra; Yo no lo sé, yo no lo sé; Yo soy la Mary Reyes; etc.*), Carmelo Velasco (*La ciudad; Garbosa y flamenca; De la tierruca; Azúcar morena; Ay, Pravianna; Así canto yo; Ardiente arena; Bola de cristal; Concordia, etc.*), José Pagán (*Empieza el festival;*

⁸³ Nombre artístico de Magdalena Nile del Río, Buenos Aires 1906 – Benalmádena, España, 2003). Actriz y cantante argentina. Sus padres la llamaban Malena. El nombre artístico de Imperio Argentina se debe al escritor Jacinto Benavente. Filmó 22 películas, además de folletines.

⁸⁴ María del Dulce Nombre Díaz Ruiz, conocida por Marujita Díaz, nació en Sevilla el 26 de Abril de 1931. Actriz y cantante. Simultanea la revista musical, la zarzuela, la Televisión y el cine con bastante éxito, hasta los años 80.

⁸⁵ Guarda muy buen recuerdo de Imperio Argentina, a la que admira por su gran profesionalidad. Sin embargo no tanto de Marujita Díaz, con la que no terminó el contrato de 6 meses, realizando sólo la mitad.

En busca de la verdad;), Felisa Merchán (*Caperucita roja; Caribe; Alegre juventud; Cerca de mí; Como un árbol; En Benidorm te esperaré; Eso también pasará; Fuimos; Raquel; Sabor a café; Tu pasado; Tu ventana; Una alondra soñó, etc.*), E. Herraiz (*Luna portuguesa; Madre Algeciras; Mi cascabelito; Mujeres, etc.*), Francisco Grau (*Vive, ríe y canta; Alicante, linda capital; Cuando yo te digo; etc.*) y, el propio Berná ha escrito algunas letras (*¡ay!, qué guapas son; La cautiva; Quiquín; etc.*) que tocaba en estos teatros madrileños y le ha servido para cobrar, en la actualidad, una pensión de la SGAE.

Una vez estabilizada su situación familiar cesa de su actividad teatral para centrar su tarea en las Bandas Militares.

1968. Valencia (Ángel Asunción Rubio)⁸⁶.

En 1968 se creó la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMVCV), que abarcó una agrupación de 498 Bandas de Música. Su objetivo principal fue buscar la unión entre las asociaciones existentes que la integran para promover, difundir y dignificar la afición, enseñanza y práctica de la Música, potenciar el asociacionismo y proporcionar a la sociedad civil un medio de desarrollo y articulación cultural⁸⁷.

Se organizó una gran movida musical; José Cervera Lloret, profesor de Armonía del Conservatorio de Valencia y D. Manuel fueron los encargados de dirigir la Gran Banda Joven, de la Federación, con 90 miembros, dando conciertos varios años, por la geografía española, destacando los de Valladolid⁸⁸, Madrid y Valencia.

Este año conoció a una persona que le causó mucho impacto, Ángel Asunción, que fue el primer Secretario General de la Federación y años más tarde el Presidente (1983-1998). Entabló una gran amistad, que treinta años más tarde desemboca en la

⁸⁶ Ángel Asunción Rubio fue el primer Secretario de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, en la que D. Manuel intervino en su creación. El primer presidente fue Antonio Andrés Juan (1968-1973), apodado “El del Oli”.

⁸⁷ Revista bimensual *Música y Pueblo*, Valencia, FSMCV, Septiembre de 1968.

⁸⁸ Recuerda Berná el triunfo que obtuvieron en esta localidad con la interpretación del *Carmina Burana*, de Orff, cuyo montaje costó todo el día. Me dice D. Manuel: “Le di la primera batuta a Pepito Cervera hijo, que tenía entonces 14 años, y hoy en día es un gran director, que ha dirigido a Montserrat Caballé”.

dedicación de un pasodoble, titulado *Amigo Ángel*. Al escucharlo el destinatario, el día de su estreno, le gustó tanto que dijo: “El día que me muera quiero que toquen este pasodoble en mi entierro, en lugar de una marcha fúnebre”.⁸⁹

1969. Madrid (Gerardo Gombáu)⁹⁰.

Una de las personas que recuerda con mucho cariño y respeto es al que considera su maestro, en composición contemporánea, Gerardo Gombáu. Manuel Berná dice de él: “A pesar de ser considerado, al principio, como representante de la generación nacionalista o casticista, evolucionó hacia las nuevas tendencias de composición, tanto nacionales como europeas, especialmente, la de la Segunda Escuela de Viena, con el serialismo; él me introdujo en él y me hizo entenderlo y disfrutarlo”.⁹¹

Recuerda, D. Manuel, la cantidad de veces que ha tomado café con él en Madrid y hablado de la música y sus nuevas tendencias seriales. En una de estas conversaciones, Berná le habló de su teoría de la influencia del semitono y su método “infalible” para resolver bien las fugas. Gombáu se interesó y después de hablar mucho tiempo del tema quedaron de acuerdo en que ambos publicarían un librito sobre este descubrimiento, pero Gombáu falleció y el proyecto se frustró.

Se nota el gran cariño que le profesa, diciendo que su gran amigo y compositor, Gerardo, representó un modelo de actitud ética ante la vida, lamentándose de que al final no le fueran bien las cosas, al abandonarle su esposa.

1972. Madrid (Luis López Anglada y Asins Arbó).

En este año compuso el *Himno a la ciudad de Valladolid*, con letra de su amigo Luis López Anglada⁹², militar de profesión y poeta de vocación, encargado

⁸⁹ Conversación mantenida con D. Manuel el 20 de Mayo de 2002.

⁹⁰ Gerardo Gombáu Guerra nace el 3-8-1906 en Salamanca y muere en Madrid el 13 de Noviembre de 1971. Fue Catedrático de Composición del Conservatorio de Madrid a los 39 años, estando abierto a las nuevas corrientes de composición, especialmente, en los años 60, a los procedimientos seriales. En el año 1958 fundó el Grupo Nueva Música, de Madrid.

⁹¹ Conversación mantenida con Manuel Berná el 27 de Mayo de 2002.

⁹² Luis López Anglada nació el 13 de Septiembre de 1919 en Ceuta y falleció el 3 de Enero de 2007 en Madrid, siendo general. El Ayuntamiento de Burgohondo (Ávila) convoca un Premio Internacional de Poesía con su nombre.

por el Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, por acuerdo plenario. Fue estrenado en la Plaza Mayor, por cinco bandas y coros, con gran éxito.

Al año siguiente componen, en colaboración, el *Himno para el cuerpo de Sanidad Militar*, estrenado en Madrid, por la Banda del Ministerio del Ejército.

D. Manuel ha sido una persona que ha sabido conservar las amistades, a pesar de que el trabajo haya hecho que estén separadas y esto sucedió con Luis López Anglada, al que siempre ha querido y respetado, y demostró apreciar a este jefe de las fuerzas del Ministerio, retirado con el empleo de coronel en 1985, cuando en 1996 lo llamó para que hiciera la letra de su Marcha-canción *Hermandad Legionaria*⁹³.

De 1972 es su obra *Mironianas*, Poema fantasía, para Banda, por encargo de la Federación de Bandas, inspirada en una narración de Gabriel Miró, titulada *El Molino*. El compositor Asins Arbó⁹⁴ cuando oyó la obra, a la Banda Municipal de Alicante, le felicitó diciéndole que sin duda era un gran compositor⁹⁵.

1973. Madrid (Jacobo Morcillo y Enrique de la Hoz).

De este año guarda muy buen recuerdo porque tuvo la ocasión de poner música a cuatro cuentos de Jacobo Morcillo⁹⁶. Se titularon *El niño barquillero*, *El osito pelusón*, *La lechera* y *La ratita deportista*. Todos ellos están registrados en la Sociedad General de Autores y editados en un LP, que se encuentra agotado. Uno de

⁹³ El estribillo de la canción dice así. “Fieles al Credo que juramos/hoy la Legión nos volverá a encontrar./Todos unidos como hermanos/y como entonces prontos a luchar./Cantemos juntos, legionarios/y con España en guerra y en paz/hasta la muerte, si es preciso,/firmes está nuestra Hermandad (bis)”. *Vid.* Pertusa, M. T. y Giner, M. C.; *Op.cit.*, pág. 195.

⁹⁴ Miguel Asins Arbó nació en Barcelona el 21 de Enero de 1916 y falleció en Valencia el 26 de Octubre de 1996. Estudió en el Conservatorio de Valencia. En 1944 ingresó por oposición en el Cuerpo de directores de Música del Ejército de Tierra. En 1980 ingresó en la Real Academia de San Carlos de Valencia.

⁹⁵ Conversación mantenida el 23 de Agosto de 2008.

⁹⁶ Jacobo Morcillo Uceda nació el 12-12-1917 y falleció el 12 de octubre de 2004, a los 87 años. Fue comisario franquista, policía, novelista, poeta aficionado. Es el autor de la célebre canción “Mi vaca lechera” y del no menos célebre bolero “María Dolores”, cantado por Juan Báez. Julio Iglesias firmó su primer contrato con él. Su hija lo define como “un chiste con patas”. Véase Suárez, Eduardo; “Vidas ejemplares: Jacobo Morcillo”, en *Tortuga*, 14 de julio de 2005.

los discos se los envió a sus majestades, los reyes de España, como obsequio a su pequeño hijo, el príncipe Felipe.

En 1973 obtuvo el Premio de composición “Maestro Serrano”, convocado por el Excmo. Ayto. de Valencia y dotado con 500.000 pesetas, con su obra *Suite Sinfónica*. Fue felicitado por Enrique de la Hoz⁹⁷, recibiendo muy buena crítica, diciendo que trataba los instrumentos de una manera elegante y con mucha luz, dando ocasión, a los intérpretes, de vencer las dificultades progresivamente, demostrando, el compositor, grandes conocimientos técnicos y tímbricos⁹⁸.

1974. Madrid (Su Majestad, la Reina D^a Sofía)⁹⁹.

Este año es fundamental en la vida de D. Manuel, porque es el que le hace tomar conciencia de ser “compositor sinfónico”, al obtener el Premio Nacional de composición “Maestro Villa”, convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, con su suite sinfónica *Imágenes*, dotado con 500.000 pesetas¹⁰⁰. Fue estrenada en el Teatro Real de Madrid, dirigida por su autor. Al estreno asistió la Reina Doña Sofía y fue felicitado efusivamente por ella¹⁰¹.

Los hijos del compositor también confiesan que es a partir de este momento cuando descubren en su padre una nueva faceta consagrada, a la edad de 59 años, pues estaban acostumbrados a verle actuar más como director de bandas, no como compositor¹⁰².

⁹⁷ Enrique de la Hoz fue consejero de Cultura en Venezuela, además de otros cargos. Originó los programas de la zarzuela en los teatros y después en Televisión. Hicieron un recorrido nacional y pasaron al extranjero. Don Manuel, por esta época era consejero de Liria.

⁹⁸ Según manifestación del compositor en conversación mantenida el 23 de Agosto de 2008.

⁹⁹ Nació en Atenas el 2 de Noviembre de 1938, es la hija primogénita de los Reyes de Grecia Pablo I y Federica.

¹⁰⁰ La obra está inspirada en cuatro tallas del Maestro Salzillo. La comentaré detenidamente más adelante.

¹⁰¹ Además, en conversación con el autor, recuerda que también fue felicitado por el compositor José Peris Lacasa, diciéndole que era la única obra que había merecido la pena de todo el concierto que se había ofrecido. (14 de Mayo de 2002). Véase la pág. 305 de mi libro como coautora, en *Op.cit.*

¹⁰² Conversación mantenida con los hijos del compositor en el verano de 2007.

2.3.6. Jubilación como militar, pero no como músico.

1975. Madrid. Pasa a la situación de retirado del Ejército.

Este año se cumplió su ciclo militar profesional, por lo que pudo dedicarse más plenamente a componer y a dirigir bandas civiles. Es nombrado, reiteradamente, director honorario de muchas bandas de música de toda la Comunidad Valenciana:

- 1977. Director de Honor de la Banda de Música de Casinos (Valencia).
- 1979. Le ofrecen un homenaje en la Unión Musical “La Aurora”, de Albaterra (Alicante), al que se suma la “Unión Musical” de Liria (Valencia).
- 1981. Director de Honor de la Banda Unión Musical de Liria (Valencia).
- 1988. Director honorario de la “Unión Musical”, de Almoradí (Alicante).
- 1989. Director honorario de la Banda de Llombai (Valencia).
- 1992. La “Sociedad Musical” Ayorense acuerda nombrarlo Director honorario.
- 1992. Director honorario de la Banda de Moncófar (Castellón).

1976. Madrid - Torreveja (Ricardo Fernández de Latorre)¹⁰³.

Este año compuso una habanera para coro mixto, titulada *Aquel instante*, que obtuvo el Premio Nacional de Composición en el Certamen de Habaneras de Torreveja, con letra de Ricardo Fernández de Latorre; su relación con él empezó en la década anterior, en Madrid, donde fue alférez provisional y se reenganchó dos o tres años, porque le gustaba mucho la vida militar; hizo una “Historia de las bandas militares”, filmando 13 episodios en T.V.E., con Berná, en el año 1973, donde rememoraron desde África, hasta los Pirineos, con toda clase de instrumentos que se

¹⁰³ Destacado musicólogo y abogado de esta época, nacido en Málaga en 1927 y fallecido el 7 de abril de 2005 en Marbella (Málaga); es premio Ejército de Literatura en cinco ocasiones, siendo la primera en 1972. Escribió la *Historia de la Música militar en España*, una obra de 700 páginas, dividida en 26 capítulos, citada más abajo. Fue historiador aeronáutico y miembro del Instituto de Historia y Cultura aeronáuticas. Datos facilitados por el historiador Antonio Mena Calvo, al darme su artículo dedicado al Ecmo. Sr. D. Ricardo Fernández de Latorre y Moreno, titulado “Luto en la música militar de España”, en la revista *Militares* 72, Madrid, julio de 2005, págs. 42-43.

usaron en las bandas militares e, incluso, los xistus vascos¹⁰⁴. Estuvieron cinco años juntos, comiendo, hospedados... e hicieron una gran amistad. D. Manuel lo admiraba mucho, era abogado e historiador, de hecho, fue el primero que ha escrito una *Historia de la música militar*¹⁰⁵.

En mi libro como coautora hace una contribución Fernández de la Torre: “...Asins me presentó a Berná, que me causó una extraordinaria impresión por su simpatía y solidísima formación musical... Manolo se retiró al cumplirse su ciclo militar profesional y pudo dedicarse a sus dos tareas favoritas y vocacionales: componer y dirigir. Así, me llegaron constantemente noticias de sus éxitos en estas dos actividades, que fueron en creciente aumento al correr de los años. Nunca habíamos trabajado juntos en la creación de obras literario-musicales. Por eso, cuando me propuso en 1975 que concurriésemos al concurso de Habaneras de Torrevieja, me dio una enorme alegría. Ganamos y el galardón fue otro motivo para sentirnos más unidos en nuestra profunda amistad. Lo mismo sucedió al encargarme, hace tres años, la letra para un Himno que le había solicitado el Batallón de Helicópteros de Maniobra de Bétera (Valencia). La obra también gustó -Berná había compuesto en su vida muy bonitos himnos militares- y tuvimos la satisfacción de escucharla en muchas ocasiones...”¹⁰⁶.

1977-8. Alicante. (Amando Blanquer Ponsoda)¹⁰⁷.

Hay que citar a Amando Blanquer como uno de los amigos de Berná, quienes demuestran su mutuo aprecio y consideración. Veamos el testimonio de Blanquer, al respecto: “Conocí a Manuel Berná García en un concurso de composición convocado por el Ayuntamiento de Alicante. Después coincidimos en un certamen

¹⁰⁴ En uno de estos programas de T.V.E. un caballo le cayó encima, quedando cojo; luego cogió el tifus y ha ido malparado desde entonces, hasta que falleció hace dos años, en Madrid.

¹⁰⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la Música militar*. Pozuelo de Alarcón, Madrid, Pearson New Entertainment España, S.A., 1997.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, págs. 333-4.

¹⁰⁷ Nació en Alcoy (Alicante), el 5-2-1935 y falleció en Valencia el 7-7-2005. Compositor y Pedagogo musical. Fue catedrático de Contrapunto y Composición en el Conservatorio Superior de Valencia. Recibió la medalla de la Universidad Politécnica de Valencia.

de Bandas. En esta ocasión tuve el placer de ver dirigir a Manuel Berná una obra suya: “*Mironianas*”. Me sorprendió la maestría con que dirigió su composición; la precisión, flexibilidad y calidad sonora que lograba de la Banda era exquisita. De él brotaba una fuerza que hechizaba a todo el auditorio. La composición gustó mucho. Fue una actuación inolvidable”.¹⁰⁸

Un año más tarde, el de 1978, lo recuerda el compositor con mucho cariño, por dos motivos: primeramente porque recibe el Premio Nacional de Composición, por su obra *Tres preludios alicantinos*, convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante y del que hablaré más adelante, por tratarse de una obra sinfónica.

En segundo lugar, porque a finales de este año sucede en España un acontecimiento muy importante, el 6 de diciembre es aprobada la Constitución española en referéndum nacional.

1979. Albatera (Gregorio Benjamín Nieto Nieto)¹⁰⁹.

La Banda “Unión Musical de Llíria” ofreció a D. Manuel un homenaje, el 15 de abril de 1979, dirigiendo algunas obras el propio Berná.

Gregorio Nieto escribió una crítica con las impresiones que le había causado el concierto, diciendo en su artículo “Impresiones de un homenaje”: “...Director y Banda se han fusionado de tal suerte que constituyen *per se* un espectáculo de inenarrable belleza...” y al final de la misma, concluye diciendo: “Albatera: ¿Tomarás conciencia de que probablemente no tendrás jamás otro hijo nacido de mujer como MANUEL BERNÁ GARCÍA?”¹¹⁰

Por su parte, D. Manuel, también tiene muy buena opinión del practicante, diciendo de él, quince años más tarde: “Hombre culto, con inquietudes poético-literarias, extraordinario crítico de arte.”¹¹¹

¹⁰⁸ *Op.cit.*, pág. 335.

¹⁰⁹ Nació en un pueblo de Ávila, pero trabajaba en Albatera y era el practicante titular.

¹¹⁰ Crítica que circuló por el pueblo.

¹¹¹ “Semblanza de Gregorio Nieto”, *Moros y Cristianos*, Albatera, Julio de 1994.

1980. Orihuela (Maribel Ramón)¹¹².

En esta época inició una actividad que le produjo mucha satisfacción, ya que, con la directora del Instituto de Orihuela, Maribel Ramón, organizó la celebración de unos certámenes de villancicos, durante cinco años. Llegó a tener mucho prestigio, concursando colegios e institutos de toda la comarca.

1981. Orihuela (Francisco García Ortuño)¹¹³.

Este año es uno de los más importantes para D. Manuel, ya que contribuyó a la creación y consolidación del Conservatorio Profesional de Orihuela. En aquel entonces ocupaba el cargo de Presidente del Ayuntamiento el ucedista Francisco García Ortuño, que mostró mucho interés y le llevó en su coche, personalmente, a Madrid, para que Berná pudiera hacer las gestiones pertinentes con Pedro Lerma, profesor catedrático de Piano, e Inspector de Conservatorios, para legalizar el Conservatorio de la Vega Baja.

D. Manuel pudo cosechar otro resonante triunfo como director del Conservatorio: “fue una experiencia nueva que pude realizar durante 8 cursos consecutivos”.¹¹⁴

Verdaderamente, en estos años, pudo desarrollar otra faceta más de su dilatada carrera tan diversificada como profesor, compositor y director de orquestas y bandas. Ahora, pues, como director de conservatorio, ya en su vida civil.

1982. Orihuela (Alfonso Ortuño). Vaticano (Juan Pablo II).

Se encontraba D. Manuel ejerciendo, pues, de director del Conservatorio Profesional de Orihuela cuando conoció y entabló amistad con Alfonso Ortuño¹¹⁵: “guardo muy buen recuerdo de este gran pintor, que me regaló una reproducción de

¹¹² Se trata de la madre de la actual alcaldesa de Orihuela: Mónica Lorente.

¹¹³ Nació en Orihuela en 1949. Alcalde, en esa época, de esta localidad. Posteriormente fue portavoz del PSOE y en 2007 se volvió a presentar, como candidato por el PSD (Partido Socialdemócrata).

¹¹⁴ Conversación mantenida con D. Manuel el día 27 de Enero de 2009.

¹¹⁵ Alfonso Ortuño nace en 1942, pintor y dibujante. Desde 1970 ejerce el periodismo en diversos diarios y revistas de ámbito nacional, como ilustrador gráfico. Trabajó 22 años en los servicios informativos de T.V. como caricaturista político.

un cuadro de Velázquez y dejé en el Conservatorio de Orihuela que, por cierto, la última vez que fui al Centro no vi el lienzo”¹¹⁶.

Este mismo año recibe el nombramiento de Miembro de Honor del Instituto de Estudios Alicantinos, de la Excma. Diputación Provincial de Alicante.

Otra gran satisfacción de este año: La interpretación de su *Marcha - Himno a Juan Pablo II*¹¹⁷ ante su Santidad, dirigida por el propio Berná, con la Banda “Unión Musical”, de Liria (Valencia). Cuenta con orgullo y alegría el secreto de vivir tantos años y es, precisamente, por la petición del Papa, que le dijo, al felicitarle efusivamente: “Muchas gracias por esta marcha, pido a Dios te conceda muchos años de vida para que sigas componiendo”.

1983. Orihuela (Juan José Teruel Vegara)¹¹⁸.

En 1982 compuso su *Impromptu*, para piano y orquesta (adaptado, también para banda), estrenado en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), de Orihuela, con el pianista Juan José Teruel y la agrupación orcelitana. En 1983 se repitió en Almoradí, junto a la orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”, de Alicante, bajo la batuta de su compositor. En realidad esta obra corresponde a la orquestación del *Rondó capricho*, que compuso en el año 1938, para piano.

Este mismo año es nombrado “Hijo predilecto de Albaterra”, por acuerdo plenario del Excmo. Ayuntamiento de su ciudad y se acuerda, igualmente, por unanimidad, que el pasodoble *Albaterra* sea el Himno oficial de su ciudad.

¹¹⁶ Conversación mantenida con D. Manuel el día 27 de Enero de 2009.

¹¹⁷ Karol Józef Wojtyła nació en Wadowice, a 50 Km. de Cracovia, el 18 de Mayo de 1920, conocido como Juan Pablo II, desde su elección al Papado, en octubre de 1978. El 4 de julio de 1958 fue nombrado por Pío XII obispo titular de Olmi y auxiliar de Cracovia. El 13 de Enero de 1964 fue nombrado Arzobispo de Cracovia, por Pablo VI, quien le hizo Cardenal el 26 de junio de 1967. Entre sus documentos principales se incluyen 14 *Encíclicas*, 15 *Exhortaciones apostólicas*, 11 *Constituciones apostólicas* y 45 *Cartas apostólicas*, además de otras publicaciones. Murió el 2 de Abril de 2005. El Santo Padre, Benedicto XVI dispensó de 5 años de espera, tras la muerte, para iniciar la causa de beatificación y canonización de Juan Pablo II.

¹¹⁸ Nació en Orihuela en 1975. Fue profesor de piano del Conservatorio Profesional de Orihuela, Presidente de la Asociación Musical “Primo Tempo”, de Orihuela, fundador de los Cursos Internacionales De Música “Ciudad de Orihuela” y del forum Internacional de Música de Orihuela.

1984. Valencia (Daniel Tortajada)¹¹⁹.

Este año compone un pasodoble dedicado a su amigo, un comerciante que posee una horchatería en La Alboraya: *Daniel l'Orxater*, está basado en temas valencianos y levantinos.

Daniel quedó tan contento que en su horchatería hace referencia, en la pared, con manises, a este hecho y cuenta Berná que todo el que va a la heladería y demuestra que conoce al compositor, le invita a la horchata. Y en el año 92 la partitura se convirtió en el “pasodoble del verano”, publicando *Las Provincias*: “Desde el principio del verano, la horchata, además de buen sabor tiene buen sonido. Ha constituido todo un éxito popular.”¹²⁰

1985. Albatera. (Josefina Samper)¹²¹.

En este año promovió, Don Manuel, una comisión de expertos para organizar los Encuentros de Auroros y preservarlos de posibles contaminaciones, con el fin de mantener su pureza. Fue elegido, por unanimidad, el Presidente, hasta hace pocos años, actuando incansablemente a favor de la conservación íntegra de los Auroros, suprimiendo ciertos instrumentos que no eran originales: el trombón, los acordeones y bandoneones, trompetas y otros metales,¹²² pasando luego a organizarse cada pueblo, interviniendo activamente los representantes, recordando a uno que vivía en el Rincón de Seca, otro del Rincón de Bonanza, Francisco Cayuelas y en especial la profesora de música de Instituto Josefina Samper, de Callosa, ya jubilada, a la que el

¹¹⁹ Más conocido como Daniel l'Orxater, de La Alboraya.

¹²⁰ Véase mi obra como coautora, *Op.cit.*, pág. 289.

¹²¹ Nació en Callosa de Segura, Alicante, el 19-4-1946. Estudió Piano en el Conservatorio Superior de Murcia. Realizó cursos de especialización en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesora en los institutos de Callosa, Albatera y, tras las oposiciones, eligió Orihuela.

¹²² Generalmente se acompañaban con guitarras. En el Rincón de Seca queda un auténtico auroro, que lo hace todo con una campanita que da la entrada, cambia los tercios y hace sonar los cambios de coro y cada parada. Después se han ido agregando instrumentos, la cuerda puede pegar, como la guitarra, que es muy antigua, bandurrias, etc., pero otros, como metales, no proceden. Los instrumentos de viento no son originales porque la tradición y lo bonito de esto es precisamente los cantos. Otro auténtico auroro está en el Rincón de Bonanza, Francisco Cayuelas, profesor de armonía y de flauta sí que es tradicionalista, también.

compositor admira mucho por la gran actividad que es capaz de desempeñar al mismo tiempo. Empezaron 8 pueblos y en la actualidad ya son 21.

1986. Alicante. (Enrique Rodilla Navarro)¹²³.

En este año la Banda Sinfónica municipal de Alicante estrenó el pasodoble titulado *Daniel l'Orxater* y dirigida por Berná. Entonces se fijó en el compositor uno de los componentes de la Banda, Enrique Rodilla, trompa, entablando conversación con él; el 24 de noviembre de 1998 estrenó como solista su *Concierto para trompa*, dirigiendo la Municipal el propio compositor, en el Teatro Principal de Alicante. En el Año 2000 interpretó *Fin de Milenio*. Y tras la presentación de mi libro editado por el Ayuntamiento de Albufera, en el año 2002, sobre la vida y obra de Manuel Berná, en el Casino de Alicante¹²⁴, Rodilla pidió al compositor, formalmente, que le diera unas clases de composición. Y así fue cómo ambos empezaron a tratarse más y a fraguar una amistad. Han pasado 7 años y, a pesar de que Berná le ha dicho que ya sabe todo, Rodilla piensa que “Cuando trabajas con él te das cuenta que siempre va un compás por delante, siempre va un poquito más allá. Te das cuenta que sabe más; con sus 94 años tiene una mente muy abierta. Cuando ve algo que no le gusta, siempre actúa igual: se calla, respira profundamente y luego pregunta: “esto ¿por qué lo has hecho?”, en vez de decir: “esto está mal”, entonces escucha y si no lo convences, que es el 99% de las veces, entonces te sugiere cómo estaría mejor. La instrumentación la domina a la perfección”¹²⁵. Al preguntar al profesor Rodilla que lo defina como compositor, contestó: “es un genio, con esa palabra queda descrito”; y como persona: “es genial, es una bellísima persona, es fiel a sus amigos y con la gente joven se vuelca, no es una persona de 94 años, como músico, es joven. Le

¹²³ Nació en Liria (Valencia) el 17 de Abril de 1962. Es profesor de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante, por oposición, con la que ha tenido ocasión de tocar *Fin de Milenio*, *Concierto para trompa*, *Daniel l'horxater*, *Requiem*, *Mironianas*, *Homenaje a Ginés Pérez*, *Tres grandes amores*, además de realizar música de cámara, con *Nocturno para trompa y piano*, dedicada al propio Rodilla, en el Club Información de Alicante, y con la Banda que ha dirigido Enrique Rodilla, en Monforte, durante año y medio, *Españoleando* y *Miguel Hernández*.

¹²⁴ En la actualidad Real Liceo-Casino de Alicante. Véase, Pertusa, M^a Teresa y Giner, M^a Consuelo; *Manuel Berná, vida y obra, op.cit.*

¹²⁵ Conversación mantenida con Enrique Rodilla el día 7 de Septiembre de 2009.

gusta acercarse a los alumnos, a la gente joven... El año pasado dirigió en Monforte *A Miguel Hernández* y se ganó a la banda enseguida. Sólo le faltó irse a tomar un cubata con ellos..., dar clases con él ha sido una experiencia extraordinaria. Es un gran fuguista, posiblemente el mejor de la generación actual, y el último. Yo, que ya había estudiado contrapunto y fuga, la mayor parte de las veces hice trabajos con fugas reales, sin embargo con D. Manuel, he podido profundizar en las fugas tonales, insistiendo en el semitono y salen «redondas». Ha sido fantástico”.¹²⁶

1987. Llíria. (Vicente Escrig Peris)¹²⁷.

Este año es especialmente significativo para D. Manuel, por dos motivos, compuso la marcha lenta *La oración en el huerto*, y otra obra sinfónica, titulada *Réquiem*, que comentaremos más adelante detenidamente, pero que llama la atención porque se trata de una composición escrita para sí mismo, la que él quiere que se interprete durante su entierro.

En cuanto a personajes, recuerda a Vicente Escrig, persona muy activa, que ha hecho mucho por la Federación de bandas, ocupando varios cargos, desde vocal, pasando por vicepresidente y presidente. Fue el que creó la casa de música de L'Alfaz del Pi y promovió los festivales “mozartmanía”, para orquestas de jóvenes.

1988. Valencia. (Luis Blanes Arques)¹²⁸.

En este año se creó la Asociación de Compositores Sinfónicos de la Comunidad Valenciana (COSICOVA), con el fin de promover la música de los valencianos de todas las épocas. Celebraron varias reuniones, a las que asistió, entre otros, Luis Blanes, con el que entabló una gran amistad y afinidad de ideas¹²⁹.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Nace en Llíria (Valencia), en el año 1958. Es licenciado en derecho y en la actualidad es diputado del PSPV- BLOC.

¹²⁸ Luis Blanes, oriundo de Alcoi pero nació en Rubielos de Mora (Teruel), en 1929. Fue Catedrático de Armonía en el Conservatorio Superior de Valencia. Investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia, el día 19-1-2005.

¹²⁹ Blanes había estudiado con el Padre Jorge, jesuita que conocía a Berná.

Fueron a Visitar al Presidente de Valencia: Joan Lerma, y les dio el respaldo. Pronto empezó a agrandarse, con reuniones periódicas. Ofrecieron a Berná que fuera el Delegado de Alicante, pero él no aceptó, por vivir en un pueblo.

Luis Blanes da un testimonio sobre Berná muy interesante en mi libro como coautora: “La naturaleza, de vez en cuando, nos sorprende con alguna criatura que, por sus características excepcionales nos desconcierta. Es el caso de Don Manuel Berná, hombre de 86 años que los sobrelleva con una salud envidiable y una mente totalmente lúcida y organizada, que se desenvuelve en el mundo artístico con agilidad mental fresca y firme, con una sorprendente claridad de ideas, con una fantasía que rápidamente la transforma en creación, optimista por norma, emprendedor constante y empedernido... El pasado 13 de julio se le concedió el Premio Euterpe¹³⁰, en la categoría de Premio a la Investigación y Composición Musical por la Federación de Sociedades Musicales -gran acierto-...”¹³¹.

1989. Madrid (El Rey Don Juan Carlos)¹³².

En bastantes ocasiones, y todas felices, ha tenido nombramientos de su Majestad el Rey Don Juan Carlos:

- En este mismo año le concede la Cruz de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo.

- En 1991 el Rey le concede el título de Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo.

- En 1994 recibe la Encomienda de Caballero de la Real y Militar orden de San Hermenegildo. Ministerio de Defensa.

¹³⁰ Se refiere a Julio del año 2002.

¹³¹ *Op.cit.*, pág. 331.

¹³² Juan Carlos de Borbón y Borbón nació el 5 de enero de 1938 en Roma, donde residía la Familia Real, que había tenido que abandonar España al proclamarse la República, en 1930.

1990. “Villa Sol” - Torrevieja (M^a Teresa Pertusa)¹³³.

Este año su primo Manuel Canales le presentó a M^a Teresa Pertusa, que había hecho un poema y necesitaba que alguien la pusiera en contacto con Don Manuel, el compositor que ella había elegido para realizar el himno a su pueblo. Explica a Canales: “lo que pasa es que yo no me atrevo a presentarme en su casa, así por las buenas, para darle mi poema. Bueno, me dijo, quien mejor te puede acompañar soy yo; si quieres vamos a Villa Sol donde está veraneando Berná, le das lo que has escrito y le dices lo que pretendes y él te dirá lo que le parece. Yo no sabía en esos momentos la relación de familia y amistad que les unía por lo que pensé que era una broma más de Canales. Unos días más tarde me llamó por teléfono para decirme que D. Manuel Berná nos esperaba en Villasol. Allí comprobé con asombro que, efectivamente, Manuel Canales era el mejor embajador ante el maestro Berná. Era no sólo su primo hermano, sino, más que nada, su mejor amigo. D. Manuel leyó mi poema y muy seguro me dijo: Esto ya tiene música. Efectivamente, unos días más tarde, con la intermediación, nuevamente, de Canales, me llamó para que escuchara la primera audición del *Himno a Almoradí*”¹³⁴.

Más adelante añade: “Un día salió de su casa en el autobús de línea La Albaterense, cuando aún no había cumplido los catorce años. Volvió a su casa, a su tierra, 45 años, 4 meses y 23 días después. Ese tiempo, ese espacio, lo supo llenar, por mérito de su voluntad, con su trabajo, con su tenacidad, con su ambición, de grandes obras y de pequeños trabajos; de días felices y de algunas lágrimas; de triunfos extraordinarios y de algunos desengaños. Pero no ha pasado desapercibido. Ha dejado su “estela de luz”. Cuando volvió a Albaterra, pudo ofrecerle a su pueblo una trayectoria ejemplar, pues “albatereando”, ha sabido llevar el nombre de su pueblo hasta lo más alto.”¹³⁵

Por su parte, D. Manuel, también admira y valora a M^a Teresa y la tiene entre sus grandes amistades. Desde aquel año ha recurrido a ella en numerosas ocasiones

¹³³ M^a Teresa Pertusa Rodríguez nació en Almoradí (Alicante). Es escritora, publicando varios libros y colaborado con D. Manuel, poniendo letra a varias de sus obras.

¹³⁴ Testimonios de M^a Teresa Pertusa en nuestro libro, *Op.cit.*, págs. 96-99.

¹³⁵ *Ibid. Loc.cit.*

para que ponga la letra a determinadas composiciones, tanto de cámara, como su famosa *Nostalgia*, que hay una versión para piano y canto, además de la anterior, de 1960, para piano y violoncello, etc., como para coro: *Niño divino*, para cuatro voces mixtas, de 1995; *Reflejos*, de 2002; para banda: su *Canto a Guardamar*, de 1998; el *Himno oficial de los ingenieros industriales de Alicante*, de 1991; su *Himno oficial de la villa de San Isidro*, compuesto en 1997; e incluso obras sinfónicas, como su *Homenaje a Ginés Pérez*, de 2001; su poema sinfónico *Lucentum*, de 1997; han asistido juntos a los estrenos, compartiendo los triunfos. Ambos se profesan un gran cariño y respeto.

1991. Alicante (José Marín Guerrero)¹³⁶.

He escuchado, por separado, que Berná le quiere como a un hijo, y Marín que ve en D. Manuel a su padre. Ambos han traspasado el límite de la amistad y se aprecian como si fueran miembros de una misma familia. Cuando ocurre algo importante en la vida de ambos, se llaman por teléfono para que acuda el otro. No en vano, el compositor dedicó una sentida obra a la difunta esposa de su amigo, un interludio sacro titulado *En la tierra como en el cielo*, en 1999, y al propio Delegado le ha compuesto un pasodoble, titulado *José Marín*.

Por otra parte, D. José Marín también ha dedicado unas palabras de halago y admiración hacia la figura del compositor, en numerosas ocasiones, en presentaciones de discos y libros, manifestando, una de las veces: “Manuel Berná es una de las glorias de la cultura alicantina en su vertiente musical, cuya obra alcanza una dimensión que, me atrevería a decir, rebasa la frontera de la nación. Su trayectoria, la riqueza de sus múltiples vivencias, su excepcional sensibilidad, han cuajado en su música, marcada plenamente por el sello de su talento..., el destinatario feliz de un afecto al que correspondo sin medida. Mi homenaje a

¹³⁶ (1940-2009) Nace en Lorca, Murcia, en Enero de 1940 y fallece en Alicante, el 21 de febrero de 2009, de un infarto. Fue Periodista y, a su muerte, ostentaba el cargo de Delegado del Consell, en Alicante, ratificado, la última vez, por Francisco Camps, en el año 2007.

Manuel Berná es permanente y mi admiración a todo lo que representa un testimonio desbordado y constante”¹³⁷.

1992. Albatera. (José Antonio Manresa Zaplana)¹³⁸.

Berná cuenta entre sus amistades con un fraile, José Antonio Manresa, a quien le dio durante algún tiempo clases de composición y que, después, cuando fue trasladado, acudió, cuando el tiempo de los dos era compatible, a su casa, para seguir tomando lecciones, que tanto le servirían en la Iglesia.

En el año 1992 cumplió las bodas de plata de su ordenación sacerdotal y Berná le dedicó un pasodoble de concierto, titulado *Bodas de Plata*, estrenado por la Unión Musical “La Aurora” en el Auditorio “Parque de la Huerta”.

El padre Manresa se integró en el pueblo y en sus fiestas, escribiendo en una de ellas: “esa emocionada Misa por los difuntos del año y especialmente por los pertenecientes a alguna comparsa, llevando las mismas sus banderines con crespón negro... Todas estas fiestas están repletas de religiosidad, de fraternidad, de luz y de regocijo...”¹³⁹.

1993. Albatera. (Jesús Aguilar Hernández)¹⁴⁰.

Jesús Aguilar es el historiador oficial de Albatera y ha tenido, en numerosas ocasiones, relaciones directas con Berná, como poeta y compositor.

Aguilar recoge en su *Historia de Albatera* la obra que recopiló el padre Tena en Valencia¹⁴¹.

¹³⁷ Véase, Pertusa, M^a T. y Giner, M^a C.; *Manuel Berná, vida y obra, Op.cit.*, págs. 335-6. Léase, también, el poema titulado “El Músico” en *Ibidem*, págs. 64 y 81.

¹³⁸ Fue un fraile franciscano, nacido en Cocentaina, que residió en Albatera durante algunos años, alumno de D. Manuel en composición.

¹³⁹ MANRESA ZAPLANA, José Antonio: “Trilogía en las Fiestas de mi pueblo”, Albatera, *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, 1998.

¹⁴⁰ Nació en Albatera en 1936. Estudió Derecho en la Universidad de Murcia. Ha sido concejal del Ayuntamiento de Albatera desde 1967 a 1973. Miembro fundador de la Asociación Premio Café Marfil de poesía de Elche, vocal del Consejo Superior de la Obra Sindical de Cooperación, en 1972, y presidente de la Unión musical La Aurora de Albatera en su reorganización de 1977. Ejerce la profesión de abogado en Elche. Es presidente de la Cooperativa eléctrica-benéfica albaterense, desde 1968, presidente del Patronato cultural albaterense, desde su fundación en 1977 y cronista oficial de la Villa de Albatera desde 1982. Datos extraídos de la *Historia de Albatera*, Edita Excmo. Ayto. de Albatera, 2002.

En el año 1993 hicieron una obra en colaboración, *Éxodo y Renacer*, drama lírico en 3 actos, cuya letra es de Aguilar, del año 92 y la música fue empezada por Berná ese mismo año y terminada en el 93. La trama se sitúa a principios del S. XVII, con la expulsión de los moriscos en diferentes pueblos del reino de Valencia, reflejando la desaparición de algunos (éxodo), y la repoblación de otros (renacer). Se trata de un juicio a la historia, a la intolerancia, como actitud negativa constante. La música va acorde con cada uno de los personajes. Finaliza con una gran marcha, titulada “Albatera del alma”

1994. Alicante. (M^a Consuelo Giner Tormo)¹⁴².

En el año 1993 asumí la dirección del Conservatorio Superior y tuve la ocasión de conocer y tratar al compositor D. Manuel Berná, el cual fue invitado por el director de la orquesta del Centro, Francesc Cabrelles, a dar una clase magistral, a la cual asistí y quedé impactada, al igual que todos los asistentes, por la gran facilidad de palabra que tenía, por su capacidad de convencer y por la calidad de su obra, que no conocía. Desde entonces tuvimos la ocasión de hablar en numerosas ocasiones, pues la orquesta del Conservatorio tocaba algunas obras suyas. El Delegado del Consell en Alicante, D. José Marín Guerrero me llamó un día por teléfono, como directora del centro, pues tenía que encargar una obra, *Lucentum*, en 1997, para conmemorar el bimilenario de la ciudad; me citó a dos compositores, preguntándome cuál era más conocido, yo le contesté que para mí Manuel Berná; entonces me dijo que lo tenía claro y le encargó esta obra. Ellos aún no se conocían mucho pero, a raíz de este encargo fueron tratándose más y más hasta congeniar perfectamente, convirtiéndose en verdaderos amigos, de lo cual he sido testigo directa y puedo dar fe.

Más adelante, el entonces alcalde de Albatera, Francisco García Gelardo, decide publicar un libro con la vida y obra del compositor, consultándole a qué autor

¹⁴¹ Véase AGUILAR HERNÁNDEZ, Jesús: *Historia de Albatera*, Edita: Excmo. Ayuntamiento de Albatera, Gráficas Martí Catalán, Valencia, 2002. Págs. 887-889.

¹⁴² Nací el 2 de Julio de 1957, en Alicante. En aquella época era la Directora del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”, de Alicante.

o autores podría encargárselo. Berná indicó dos nombres: M^a Teresa Pertusa, quien ya había hecho varias letras de composiciones del Maestro y a mí como experta en música, para la clasificación y catalogación de su obra.

La relación, desde entonces, ha sido ininterrumpida, asistiendo a numerosos actos públicos con el matrimonio y en su casa me han recibido siempre como si de una hija se tratara.

Pienso que hemos sintonizado tan bien porque, además del gusto por la música, tenemos muchos valores semejantes, como el de la constancia.

Una de las cosas que más me ha admirado de D. Manuel es ese amor a la vida, esa ilusión que demuestra cada día y ese convencimiento de que por encima de cualquier tristeza o contratiempo está el deber de cuidarla, valorarla y respetarla.

Y ni qué decir tiene, la consideración y admiración que siento hacia su obra, pues es un compositor que tiene su estilo propio, su sello, que al escuchar una obra suya, si está bien interpretada, enseguida se sabe que es de él, cosa que sólo consiguen los buenos artistas.

1995. Alicante (Bernabé Sanchís Sanz)¹⁴³.

El Director de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante desde finales de 1981 a febrero de 2008, Bernabé Sanchís, conoció y trató en numerosas ocasiones a D. Manuel, con el que ha mantenido una amistad sincera. En mi libro como coautora, del año 2002, ha escrito las siguientes palabras: “En el campo compositivo, el maestro alicantino tiene una gran actividad y está en plena vena de creación a sus 87 años. Este joven músico sigue enriqueciendo el repertorio de nuestras Bandas con composiciones de una calidad indiscutible y, aunque de formación clásica, el maestro Berná tiene un amplio concepto de las modernas exigencias del arte

¹⁴³ Bernabé Sanchís Sanz nació en Alacuás, Valencia en 1943. Destaca como director, el último trabajo lo desempeñó al frente de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante, desde finales de 1981 a Enero de 2008, y como compositor, ha escrito, entre otras, las siguientes partituras: su sinfonía *Mar de almendros*; numerosos pasodobles, como *San Blas Alto*, *Novo Alacant*, el pasodoble taurino *Vicente Sol*; tiene marchas moras, el *Himno a la Virgen del Remedio*, la jota *Mora de Rubielos*, *Fantasia Segària*, para banda y saxo soprano solista, de la que recientemente ha hecho una versión para violoncello y orquesta, etc.

musical, dando obras de una forma clásica pero con una estética vanguardista digna de un genio.”¹⁴⁴

Y en estas pequeñas frases tenemos resumida una de las características más interesantes de su estética musical compositiva: precisamente la de ser “un compositor clásico y vanguardista, al mismo tiempo”.

1996. Albatera. (Luis López Anglada)¹⁴⁵.

En este año compone su marcha-himno *A la Hermandad Legionaria*, cuya letra es de Luis López Anglada, “que era un poeta de gran calibre, además de militar, laureado en el Ejército, África, Colombia...”¹⁴⁶. Se trata de una exaltación patriótica que les valió el nombramiento de Miembros de Honor de la Hermandad de Retirados de la Legión.

Ya anteriormente, en 1982, quedó reflejado en un soneto que improvisó Anglada, titulado “Al maestro Manuel Berná en Torrevieja”¹⁴⁷, donde pone de manifiesto que “nació en clave de sol”, que “fue marino, músico y militar...”

1997. Alicante. (Antonio Boronat)¹⁴⁸.

Este año compone una de sus obras sinfónicas más representativas, el poema sinfónico, para orquesta y narrador, *Lucentum*, por encargo de la Consellería de Cultura, para celebrar la conmemoración del bimilenario de la ciudad de Alicante. Se estrenó en el Teatro Principal de Alicante, por la O.S.A., con letra de M^a Teresa Pertusa, interviniendo de narrador Antonio Boronat.

1998. Alicante. (Vicente Hipólito)¹⁴⁹.

Conoció a Vicente Hipólito a través de José Marín Guerrero. Enseguida congeniaron y la amistad desembocó en 1998 en la composición de un pasodoble-

¹⁴⁴ *Op.cit.*, págs. 336-7.

¹⁴⁵ Militar de reconocido prestigio, fue Secretario del Ministro, Coronel Jefe y se jubiló de General.

¹⁴⁶ Conversación mantenida el día 11 de febrero de 2009.

¹⁴⁷ Véase *Manuel Berná, vida y obra, Op.cit.*, pág. 92.

¹⁴⁸ Vive en Alicante. Su hermano mayor tiene una emisora de radio en Aspe.

¹⁴⁹ Periodista, locutor de la Cadena Ser.

marcha titulado *Periodista Hipólito*, estrenado este mismo año en el Teatro Principal de Alicante, por la Banda Municipal de la ciudad, escribiendo en la partitura: “Dedicado a mi gran amigo Vicente Hipólito, por su entrañable amistad y mi admiración por su gran categoría en las «ondas» radiofónicas y periodismo.”¹⁵⁰

A su vez, Hipólito da un testimonio por escrito: “Pienso, creo, estoy seguro, que don Manuel Berná es, hoy día, el número uno de los compositores de la Comunidad Valenciana. Un hombre con una vitalidad y un dinamismo extraordinarios, que siempre está metido en obra o preparando la siguiente. Por una parte en su deseo de transmitir lo mucho que lleva dentro y por otra en su afán de atender la infinidad de encargos que recibe continuamente de organismos oficiales, instituciones públicas, asociaciones musicales y entes privados... Y seguirá ganando amigos y admiradores. Y dando motivo para que las gentes de Albufera, -su pueblo-, las gentes de esta Comunidad, nos sintamos orgullosos de ser paisanos suyos. Porque, además, don Manuel Berná, no sólo es un ejemplo como brillantísimo músico, sino como ser humano.”¹⁵¹

1999. Alicante. (La Sociedad General de Autores de España)¹⁵².

En 1999 la SGAE propone a Manuel Berná como mejor autor clásico. Y la Federación Regional de Bandas le encarga su *Obertura Fin de Milenio*, estrenada en Octubre, durante la Asamblea celebrada en Onil, obra comentada detenidamente más adelante, al ser sinfónica.

D. Manuel ha realizado una labor de apoyo a las bandas, desde siempre. Al finalizar la guerra civil España se quedó casi sin bandas militares, ni civiles, por lo que se puso a organizar certámenes nacionales

¹⁵⁰ Véase mi obra como coautora *Op.cit.*, pág. 242.

¹⁵¹ *Ibid. Op.cit.*, pág. 337.

¹⁵² La Sociedad de Autores fue creada el 16 de junio de 1899 por los escritores Sinesio Delgado, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, el libretista Federico Romero Saráchaga y los compositores Ruperto Chapí y Rafael Calleja Gómez, entre otros. En 1941 se funda la Sociedad General de Autores de España (SGAE). En 1995 se refunda la SGAE como Sociedad General de Autores y Editores.

Pertenece a la Federación Regional de Bandas de Música desde 1968, año en que se creó. En 1972 le nombran miembro Directivo de Honor, siendo presidente de la Federación Antonio Andrés. Dice el compositor: “A lo largo de mi carrera profesional siempre he tenido el apoyo de la Federación. Me han acompañado en la mayoría de los acontecimientos más señalados de mi vida profesional. Han asistido a mis estrenos, o cuando se me ha otorgado un premio, apoyando siempre mi trabajo cuando algunas de mis obras fueron obra obligada en los certámenes de Valencia para las Bandas de la Sección Especial.”¹⁵³

2000. Albaterra (Pilar Puente Rego)¹⁵⁴.

Una de las personas que han dejado honda huella en Don Manuel es Pilar Puente Rego, quien por el 1993 dirigía la “Coral berciana”, de Ponferrada, yendo a Albaterra, a dar un concierto. Luego devolvieron la visita los componentes de la coral albaterrense “Virgen del Rosario” a Ponferrada, asistiendo Berná y allí se empezaron a tratar más.

En el 2000 fue Pilar a hacer un taller de poesía y le encargó el Patronato un recital en el Centro Reina Sofía; en la mesa presidencial se encontraban Manuel Berná y Jesús Aguilar, como presidente del Patronato. Al final leyó el poema: “Te quiero Albaterra” y D. Manuel dijo: “esa obra ya tiene música”; de ahí salió *Albatereando*, pasodoble marcha-coral, editada en Sevilla y estrenada en el 2002, con la banda de Alicante, el coro de Torre Vieja y el de Crevillente. Desde entonces cada vez que Pilar Puente iba a Albaterra era visita obligada ir a ver a la familia Berná-Serna, fraguando cada vez más la amistad.

Por otra parte, de unos de los libros de poemas infantiles *Poesía para soñar*, del año 2000, que Pilar Puente obsequió al compositor, éste extrajo dos de ellos, que le llamaron poderosamente la atención: “El gusano de seda” y “El mono Chupín”, a los que puso música.

¹⁵³ *Ibidem*, *Op.cit.*, pág. 87.

¹⁵⁴ Nacida el 29 de Junio de 1952, en Ponferrada, León. Profesora de E.G.B. y Directora de coro.

También está relacionado uno de los movimientos de la composición *Tres grandes amores*, con una poesía de Pilar Puente, como veremos al hablar de esta composición. Finalmente, son coautores del *Himno de Toreno*, de 2008, estrenado en el mismo año, en Toreno, por la Coral Virgen del Rosario de Albatera e interpretado al piano por Pedro Pérez Berná, el propio director de la coral albaterense.

Y no quedan ahí sus vínculos pues, en el año 2009, Toreno puso una placa pública, con el reconocimiento a los autores del Himno de la localidad y al compositor lo declararon “Hijo adoptivo de Toreno”, como he comentado más arriba.

2001. Albatera. (José Manuel Espinosa Fenoll)¹⁵⁵

Este año D. Manuel compone una de las obras que más cariño tiene y que más satisfecho está, su Suite Sinfónico-coral para dos coros y banda sinfónica *Homenaje a Ginés Pérez*, estrenada el 1 de febrero de de 2002. La obra está basada en el trabajo de investigación de José Manuel Espinosa Fenoll, con textos de María Teresa Pertusa y de la Liturgia Eclesiástica¹⁵⁶.

Don Manuel habla de José Manuel Espinosa con gran cariño; ve en él un hombre trabajador y emprendedor, al que le gusta afrontar grandes retos. Le ha visto subir mucho y darse un gran “batacazo”, ya que se vio implicado en un lío como Interventor del Ayuntamiento de Orihuela, del cual salió, finalmente, ileso, pero marcado para siempre.

2002. Albatera. (Enrique García Asensio)

Este año es muy importante para él, por varios motivos:

1.- El domingo, 13 de enero le invisten “Caballero de San Antón”, por la Honorífica Orden San Antón, de la ciudad de Orihuela. Es uno de los reconocimientos que más afecto tiene y precisamente en una entrevista que le

¹⁵⁵ Llevó una vida muy activa en Orihuela: era el Interventor del Ayuntamiento. Fue Secretario de la Hermandad Penitenciaria del Santísimo Cristo de la Buena Muerte (que desfiló por primera vez durante la Semana Santa de 2001, el Viernes Santo, 13 de Abril), y Delegado en la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades. Realizó muy buen papel como Presidente de la Sociedad Musical “Unión Lírica Orcehitana”.

¹⁵⁶ Véase mi obra como coautora, *Op.cit.*, págs. 202-3.

realicé, para la Revista *Alicante Sociedad*, al solicitarle que eligiera una de las distinciones que mayor alegría le causara, escogió ésta¹⁵⁷.

2.- Se graba, en Madrid, su obra *Imágenes*, por la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, dirigida por Enrique García Asensio¹⁵⁸. Es curioso que la amistad con Enrique le vino a través de su padre, que era violinista II de la Nacional y, precisamente, fueron compañeros rivales en las oposiciones para ocupar el puesto de Director de la Orquesta de Radio Televisión Española, junto a Pirfano, Spiteri, Marbá y otros, ganando la plaza, finalmente, Enrique García Asensio. Ambos se respetan, se aprecian y se admiran.

Por su parte, en el libro como coautora, Enrique García Asensio da su opinión sobre el compositor, diciendo: “El Maestro Manuel Berná García, al que conozco desde hace muchos años, tanto personal como artísticamente, es uno de los compositores más prolíficos de España y con una calidad y conocimientos fuera de lo común.”¹⁵⁹

D. Manuel fue a Madrid, a la Casa de Campo, a grabar el disco¹⁶⁰.

3.- El Ayuntamiento de su pueblo inaugura una Avenida con su nombre.

4.- Recibe el Premio Euterpe, de la Federación de Bandas, por su trabajo en la investigación y composición en Valencia, el sábado, 13 de julio, del citado año 2002, a cuya entrega tuve la suerte de asistir en directo, al igual que muchos de sus amigos, pues salió un autocar desde Alicante¹⁶¹.

¹⁵⁷ GINER TORMO, M^a Consuelo: “Manuel Berná” *Alicante, sociedad*, Alicante, págs. 42-3.

¹⁵⁸ Nació el 22 de Agosto de 1937 en Valencia. Es Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, Caballero de la Orden del Santo Cáliz y Caballero de la Real Orden de Santa María del Puig. Fue director de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (RTVE) desde 1966 hasta 1984 y desde 1988 a 2001. Desde 1993 a 1998 Director Técnico-artístico de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, vuelto a nombrar en 2001. En esta época es cuando grabó el disco de Don Manuel.

¹⁵⁹ Véase *Op.cit.*, pág. 329.

¹⁶⁰ La obra se ensayó y montó en dos días. Cuando terminó D. Manuel quiso invitar a Enrique García Asensio a tomar una cerveza a lo que le contestó que se lo agradecía mucho, pero que tenía a su padre de cuerpo presente, con lo que se fue al entierro con él. Me dijo D. Manuel: “Le agradeceré toda mi vida la barbaridad que hizo tan grande, con tal de grabar el disco”, en conversación mantenida el 3 de febrero de 2009.

¹⁶¹ Es un premio al que le tiene especial cariño por las connotaciones que tiene la musa Euterpe, la de la Música. Su imagen se suele representar como la de una adolescente coronada

5.- En Noviembre, la Cruz Roja Española, en Alicante, le impone la Medalla de Oro.

2008. Orihuela. (Pepa Ferrando García)¹⁶².

D. Manuel siempre ha realizado muchos viajes por toda la Vega Baja, especialmente, por Orihuela, tierra a la que ha dedicado unas bellas composiciones. En el año 2008 entabló contacto con la Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela y desde entonces la ha tratado en sucesivas ocasiones.

Desde la alcaldía y la concejalía mencionada le han encargado una obra sinfónica para conmemorar el Centenario de Miguel Hernández y se va a estrenar el día 28 de Mayo de 2010, (D. m.), por la Orquesta sinfónica de Elche, dirigida por Leonardo Martínez Cayuela. Se titula *Fantasia elegíaca*, para orquesta sinfónica, coro mixto y solistas.

2009. Toreno, León. (Pedro Muñoz Fernández)¹⁶³.

Este año conoce al alcalde de Toreno, localidad a la que le compone el himno, con letra de Pilar Puente. Pedro Muñoz, al conocer a Berná, enseguida supo captar la gran humanidad, además de probada consagración como compositor y quiso agradecer y reconocer este hecho, proponiéndole, en el año 2009, como “Hijo adoptivo” en sesión plenaria, aceptándose por unanimidad. Además, en una de las avenidas de la localidad hay un monolito donde consta el agradecimiento del pueblo a los dos autores del himno.

En el libro de oro del Excmo. Ayuntamiento de la localidad quedó impresa la letra de D. Manuel, con el texto siguiente:

de flores que simbolizan la llana alegría, la vitalidad pura o el goce excelso y sin dobleces. Acostumbra a llevar una flauta, simple o doble, en las manos y su sonrisa es limpia y etérea.

¹⁶² Se trata de la joven Concejal de Cultura, Turismo y Patrimonio Artístico, del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, representando al Partido Popular.

¹⁶³ Nació el 5-9-56, en Toreno y vive en Ponferrada. Ha escrito varias prosas y dos novelas: *Habitación sin número*; *El indulto de Caín*. Procurador en las cortes de Castilla - León. Es ATS en el Hospital del Bierzo (Ponferrada).

Muchos honores he recibido en
mi larga vida de compositor;
Pero ninguno como en esta,
que ya puedo decir Mi-

Toreno. Con todo mi corazón
y sobre todo orgulloso de ser
uno de sus privilegiados
hijos. Con todo mi corazón y
el más superior cariño.

Manuel Berná García

Toreno
10 Octubre de 2009

“Muchos honores he recibido en mi larga vida de compositor. Pero ninguno como en esta, que ya puedo decir Mi Toreno. Con todo mi corazón y sobre todo orgulloso de ser uno de sus privilegiados hijos.

Con todo mi corazón y el más superior cariño”

Toreno 10 Octubre de 2009 Manuel Berná García

2010. Albatera. (Domingo Gutiérrez Rael)¹⁶⁴.

He querido terminar su biografía vinculándola a la de un hombre nacido en Albatera pero mucho más joven, como D. Manuel, ya que ambos se aprecian y han estado juntos en momentos muy importantes para el pueblo y para las familias. Berná dice de Domingo Gutiérrez, más conocido como el “Tite”, que es muy activo y ha estado implicado desde pequeño en los auroros, sabiendo que puede contar con él siempre; el compositor lo admira mucho por la gran capacidad que tiene de organizar actos. Al preguntar a Domingo qué piensa de Berná, responde: “Es una persona, mejor un personaje, de gran envergadura y en lo que respecta a la música es algo que Dios ha puesto aquí y nos tiene a todos embrujados, no sólo como compositor, sino también como hombre, como padre, como amigo...; cuando habla te impacta y te transforma, porque es mucho lo que lleva dentro; todo lo que sale de él es bien y saber estar.”¹⁶⁵

En el año 2009 se celebró el encuentro anual de auroros en Callosa y cogió el testigo Albatera para realizarlo este año, en el mes de Octubre. Va a ser un año muy especial, el 2010, porque piensan convertirlo en un homenaje a D. Manuel, según testimonio de Gutiérrez. Además, va a coincidir con la restauración de la otra mitad del retablo que se encuentra en el altar mayor de Santiago Apóstol. Se van a reunir los 23 pueblos de auroros y piensan realizar una celebración impresionante¹⁶⁶.

2.4. Entrevista realizada al compositor en octubre 2008.

Para terminar esta primera parte quiero reflejar una entrevista que le realicé en octubre de 2008, donde le hago veintiséis preguntas sobre su vida, en general y otras veintiséis sobre su mundo musical y que, después de ver su trayectoria histórica vemos que las respuestas son totalmente coherentes con su personalidad, con sus valores y su forma de ser.

¹⁶⁴ Nació en Albatera el 17-12-1944, más conocido como el “Tite”, estudió durante seis años y medio en un convento capuchino, en un pueblo de Valencia.

¹⁶⁵ Conversación telefónica mantenida con Domingo Gutiérrez el día 1 de febrero de 2010.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

*** VIDA****1- Nombre un día ideal.**

El de mi Boda.

2- ¿Le gustaría volver a empezar su vida desde los 15 años?

Mi vida empezó, en realidad, a los 6 años. A los 15 profesionalmente.

3- ¿Qué edad escogería para permanecer, sin cambiar?

No me veo con un límite de edad, entre los 30 y 40 años destacaría la música sinfónica; he podido trabajar en TV..., en fin todas las edades han sido bonitas.

4- Usted que ha dado la vuelta al mundo, cite su lugar preferido para vivir.

Albatera.

5- ¿Y fuera de España?

Tengo mucho cariño a Roma.

6- ¿Cuál es su lema en la vida?

Respetar mucho la amistad.

7- Denos un consejo para saber vivir.

Tener profundos y grandes ideales.

8- ¿Cuál es su mayor virtud?

Tener siempre los objetivos claros y la constancia.

9- ¿Cuál es el defecto que más deplora?

La envidia y a las personas que no tienen valores y que se valen de falsas apariencias, conocimientos o estudios.

10- ¿A qué le tiene miedo?

A las enfermedades que producen parálisis, tanto mental como corporal.

11- ¿Qué es la felicidad?

Es la que uno mismo se forja, teniendo fe e ilusión en la vida.

12- Algo a lo que no renunciaría.

A la música, a ser músico.

13- Su comida y bebida preferidas.

El arroz y la cerveza. Soy muy regular en las comidas.

14.- Cite su película preferida.

Ben-hur siempre me ha impresionado, además me ha ayudado la escena de la tercera caída de Jesús, en mis composiciones. Tiene una enseñanza cristiana tremenda.

15- ¿Su canción?

Hay muchas, por ejemplo, *María*, porque está muy bien armonizada, es de un compositor americano.

16- ¿Su libro?

El Quijote.

17- ¿Cuáles son sus personajes de ficción preferidos?

La Bella y la Bestia. El estreno lo vi en Vitoria, invitado con la banda. Hace una comparación preciosa entre lo bello y lo bárbaro y me agrada la forma en que envuelve y atrae la belleza a la fealdad.

18- ¿Y en la vida real, tiene héroes?

En general todos los grandes héroes tienen grandes caídas. Admiro muchísimo a Teresa de Calcuta y Juan Pablo II, ambos distintos pero con un mismo fin.

19- ¿Cómo debe ser la mujer perfecta?

Como esposa, la que de todo corazón ama a su cónyuge y sabe criar a sus hijos, sabiéndoles preparar para la vida.

20- ¿Y el hombre perfecto?

El que ama profundamente y sabe respetar a su esposa e hijos.

21- Si no hubiese sido militar y músico ¿qué le hubiera gustado ser?

Guarda forestal, para estar a campo libre todo el día y estar en comunicación directa con la Naturaleza.

22- ¿Ríe usted con frecuencia?

Sí.

23- ¿Cuándo lloró por última vez?

Mis lágrimas son fáciles -se emociona y llora-, soy muy sensible. Las más dolorosas son por pérdida de familiares y amigos.

24- ¿Tiene alguna extravagancia?

No recuerdo, de niño quería ser futbolista, pero eso es normal.

25- ¿Tiene algún amuleto de la buena suerte?

Sí, esta medalla que llevo colgada al cuello desde que embarqué en Elcano por primera vez: “El corazón de Jesús y la Virgen del Carmen”. También conservo con cariño esta piedra de la buena suerte que me regaló un discípulo en el Balneario de Archena, hace 5 ó 6 años.

26- De todas las condecoraciones y reconocimientos que ha recibido, si tuviera que elegir uno ¿cuál sería?

Militar: La placa del mérito militar (por méritos propios: dirigir bandas militares...). Y Civil: La Cruz y Collar de la Orden de San Antón, en Orihuela.

*** MÚSICO****27- ¿Con qué instrumento empezó a tocar y a qué edad?**

A los 3 ó 4 años encontré en una salita de la casa una serie de instrumentos que tenía mi padre. Entre ellos había un fliscorno, empecé a soplar y a buscar distintos sonidos, hasta que a los 6 ó 7 años empecé el solfeo con el maestro del pueblo y, sobre todo, con mi padre, que me enseñaba a escondidas, para que mi madre no se enterara.

28- ¿Qué instrumento o instrumentos le gustaría dominar?

El instrumento con el que gané unas oposiciones fue con el fliscorno. Aparte me gustaría dominar uno de cuerda y el piano, que empecé a estudiar pero tuve que dejar al embarcar en Elcano.

29- De todos los lugares donde ha dirigido ¿Cuál es el sitio donde guarda mejor recuerdo?

En Madrid, con el estreno de mi *Primera sinfonía* dirigiendo a la Banda Municipal, en el Retiro.

30- Se dice que siempre que ha podido ha dirigido el pasodoble “Albatera” ¿A qué se debe?

Indiscutiblemente a mi profundo amor a mi pueblo, donde siempre estaré agradecido porque fue donde vi mi primer amanecer.

31- Si tuviera que salvar una obra suya ¿Cuál sería?

Por ahora, la última obra sinfónica que he hecho, por tratarse de mis *Tres grandes amores*: Albaterra, la familia y el mar. Después he compuesto *Bocetos sinfónicos*, pero están sin estrenar.

32- Si tuviera que salvar una obra de otro compositor ¿Cuál sería?

Yo siempre digo lo mismo a mis alumnos, salvaría una obra de Beethoven. Mis clases siempre llevan como fuerte “la imitación” y mi admiración llega al límite cuando veo que un compositor hace con 4 notas un tiempo entero de una sinfonía, con ello culmina mi admiración.

33- Cite su compositor español preferido.

Por paisano y por lo bien hechas que están sus obras diré que a Falla.

34- ¿Y el compositor europeo?

Liszt, por ser un gran imaginativo y R. Strauss por su *Sinfonía alpina*, con 12 trompas.

35- ¿Con qué compositor de otros continentes se quedaría?

Sousa, portugués afincado en América. Y Silvestre Revueltas, hispanoamericano que lo considero muy actual, amante del dodecafonismo.

36- ¿Qué obra borraría de su acervo musical?

El primer pasodoble que hice a mi Albaterra, que con sólo un año de Armonía ya lo compuse: *Albaterra prospera*, con el tiempo y mis estudios me di cuenta que había hecho un disparate.

37- ¿Qué le falta por componer?

Mi ilusión sería componer una obra como la de *Ginés Pérez*, con grandes coros y gran orquesta sinfónica, y dirigirla yo.

38- ¿Cómo se siente más importante como militar, como director o como compositor?

Sin duda, como compositor.

39- Cite su director de orquesta preferido.

Fürtwängler. Y uno de los más grandes, que tiró un reloj a un músico y se lo devolvió bañado en oro y arreglado: Toscanini.

40- ¿Le gusta el camino que está tomando la música actual?

No, sobre todo la española, porque olvidan, o no atienden, o no profundizan los verdaderos fondos de la composición.

41- ¿Cuál es su predicción de la música para dentro de 50 años?

Si sigue la línea que se han trazado, la mayoría de los jóvenes compositores, tendremos composiciones que no sólo no llegarán al gran público, sino tampoco al aficionado, que lo llenarán de dudas.

42- ¿Si le dieran la oportunidad de viajar en el tiempo, al pasado, qué etapa estético-musical le gustaría observar en directo? ¿Por qué?

Desde Juan Sebastián Bach hacia atrás y con preferencia los grandes polifonistas, porque es una música que te llega profundamente al alma.

43- Relacione la música con otras artes.

La música se relaciona con todas las artes porque yo pregunto, a mi vez, ¿qué artes hay que no lleven en el fondo música?

44- Como músico diga en qué terreno ha disfrutado más: como intérprete, como director de orquesta y banda, o como compositor.

Eso sí que es difícil contestar. Como más he disfrutado..., sí, ha sido como director de mis propias obras.

45- Como compositor ha obtenido premios nacionales e internacionales, cite el que más le guste.

Todos son importantes para mí, porque todos están dentro de una categoría y de una especie distinta de composición.

46- ¿Qué ha aportado a la música?

Mi vida entera, mi trabajo, mis ilusiones, y el futuro..., porque sigo componiendo.

47- Usted es un hombre afortunado pero si yo le preguntara que si sólo hubiera podido elegir una cosa, éxito laboral o triunfo en el amor, ¿qué hubiera elegido?

Naturalmente, elijo el amor, porque lo difícil del amor es conseguirlo, no sólo conseguirlo sino tener ese bienestar de la vida que te da cuando se consigue el amor auténtico, que es mi mujer, a la que conocí cuando ella tenía 12 años... y

nuestros hijos y nietas. Todo es amor. Hemos sido elegidos para amar y que nos amen, porque tengo un pueblo que me ama.

48- ¿Qué piensa de los estudios musicales en España?

Hay de todo. Hay algunos centros buenos y muy buenos preparadores.

49- ¿A qué cree que se debe que cada vez haya menos estudiantes de música?

Falta afición, constancia, sacrificio..., porque es una carrera que no tiene fin y muchos jóvenes se cansan. Hay que agregar que algunos se van al extranjero y porque saben dos cositas más, que aquí no se dicen, piensan que tienen ya el doctorado en la mano; éstos viven en un gran error.

50- ¿A qué intérprete - concertista le hubiera gustado dirigir que aún no lo haya hecho?

Plácido Domingo.

51- De todas las obras que ha dedicado a diferentes personas, cuál es la que más le ha satisfecho.

El Himno – Marcha a Juan Pablo II.

52- ¿Qué es la música para usted?

El todo; no hay tiempo, no hay espacios..., ni dejo libro que lea o película que vea sin que me den ideas musicales y jamás me aburro porque estoy pensando en composiciones. Se me pasa el tiempo sin darme cuenta.

2.5. Consideraciones sobre su personalidad

Entre otros muchos rasgos de su personalidad, me atrevería a destacar su actividad, su enorme capacidad de trabajo y eficacia. Por eso, es natural que le guste mucho más componer que leer, pero su inteligencia musical mira de modo peculiar lo que lee: de todo lo que cae en sus manos saca partido. Siempre ha tenido algún proyecto musical que realizar:

- Consolidó la Asociación de la Vega Baja de “Auroros”, para preservar la tradición y que no se perdiera.
- Dirigió la parte musical de los “Episodios Militares”, de TVE durante 5 años.
- Participó en la consolidación de la Federación de Bandas.
- Organizó los primeros concursos de Bandas de Música (Música 92).

- Ha sido director de bandas de música, tanto militares como civiles.
- Fue el fundador y primer director del Conservatorio de Orihuela, una vez jubilado de la vida militar, como ya he comentado.
- Ha dado clases de música gratuitas a todo aquel que le ha necesitado en armonía, contrapunto, composición y orquestación. Y las sigue dando.
- Ha compuesto más de 200 obras, de diversos géneros musicales.
- Ha creado el concurso de pasodobles en Albaterra.
- Etc., etc. Aún hoy, a sus 94 años, se cuenta con él para todas las actuaciones del Patronato de Cultura de Albaterra, del que es Vicepresidente.

Yo creo que si nos tuviera que dar su fórmula secreta para vivir tantos años diría: “Lo único que necesito es sangre que bombee mi corazón, aire para mis pulmones, saliva para la boca y música para el cerebro.”¹⁶⁷ Aunque la soprano eldense, Ana M^a Sánchez, cuando le entregó el diploma de “Socio de Honor” en la Asociación cultural Pro Música Española, concretamente el viernes, 18 de mayo de 2007, le preguntó cuál era el secreto que tenía para conservarse tan bien y tan lúcido; él contestó que tenía un enchufe en el cielo, con Juan Pablo II, al que había dedicado una Marcha-Himno, en el año 1982, diciéndole el Santo Padre, al terminar la obra: “...Le pido a Dios que te dé muchos años de vida para que sigas componiendo muchas obras” y desde entonces que aún sigue, se está cumpliendo.

Es un hombre enamorado del arte y vive para él. Cuando escucha música, o analiza una partitura disfruta cada vez más. Y si es otro el arte que está contemplando o leyendo, entonces lo traspassa a la música, traduciendo a su lenguaje: el de las corcheas, conocido como *lenguaje universal*.

Suele escribir sus partituras autógrafas directamente con rotulador negro, casi sin correcciones, borrando con tipex cuando le hace falta -o si no lo tiene, con tachaduras, ya que no puede utilizar la goma de borrar-, al no utilizar lápiz. Mi trabajo ha estudiado y analizado desde un punto de vista estético estas partituras, la

¹⁶⁷ Sobre todo, después de los dos infartos que sufrió, el primero entre agosto y septiembre de 2005 y del que se ha ido recuperando poco a poco, porque, si no hubiera sido así, probablemente la frase hubiera sido, simplemente: “lo único que necesito para vivir es música para el cerebro”.

mayoría de ellas manuscritas que, por otra parte, dicen más que las partituras impresas, mucho más frías y pueden tener, por otra parte, errores del copista¹⁶⁸. Escribe con dominio y mucha minuciosidad, detallando, a veces, incluso, por escrito, lo que representa tal o cual pasaje, con el fin de que el intérprete comprenda lo que está tocando y lo pueda transmitir mejor.

Si tuviera que resumir en un decálogo los valores que rodean a Manuel Berná García, los principales que he observado que conforman su personalidad son - algunos los asocio por pares-: responsabilidad; amor; perseverancia y laboriosidad; libertad; generosidad; agradecimiento; paz y vida; justicia,

1. Responsabilidad

Es una exigencia que se ha impuesto para él y para los que le rodean. Siempre le han fastidiado las personas poco responsables, en su trabajo y en los compromisos adquiridos.

Él, quizás por su vida militar desde bien joven, se ha movido siempre entre la disciplina y la responsabilidad, cumpliendo con su obligación. Con él se cumple el famoso refrán: “predica con el ejemplo” porque ha sido muy responsable y ha pedido que la gente que le rodea también lo sea.

2. Amor.

Este valor va unido a otros como familia, amigos y Dios.

A la familia que ha creado, en primer lugar y, a sus amigos, después, con los que mantiene un lazo de unión inseparable. Hemos ido viendo, a lo largo de su vida, cómo se han ido cruzando una serie de personas a las que ya ha considerado como parte de sí mismo y con las que siempre ha mantenido un contacto.

Pero no hay que olvidar el amor que siente hacia los jóvenes. Se siente feliz cuando está con ellos y se convierte en uno más. Además, constantemente está solicitado para recibir clases. Siempre tiene la agenda llena y no puede atender todas las peticiones que le hacen, pues tiene que dosificarse, muy a su pesar. Es solicitado

¹⁶⁸ Berná cuenta cómo muchos copistas le han intentado “arreglar” una partitura, pensando que por error figuraba, por ejemplo, un fa natural y un fa sostenido, sin saber que el compositor quería eso, porque son notas de paso.

en todos los puntos de la geografía española, sobre todo en las comunidades donde ha ejercido su profesión.

Tampoco hay que olvidar el amor a Dios, pues estamos ante un hombre religioso y que desde bien pequeño ejerció de monaguillo, fijándose en el organista que había y que, además, era el maestro del pueblo. Y él ama especialmente a Dios a través de su música. Tiene muchas obras religiosas, demostrando su faceta de músico religioso en algunas de sus composiciones, con obras de género vocal e instrumental: villancicos, marchas procesionales; e incluso sinfónicas: *Imágenes*, *Ecclesiam*, etc.

Su religión es la católica, de la que es practicante convencido, no en vano fue monaguillo de pequeño, como ya he dicho, que tanto le marcó en su vida etc. De ahí sus marchas procesionales, su *Marcha-Himno a Juan Pablo II*, e incluso *En la tierra como en el cielo*, dedicada a Ana M^a Navarro, *in memoriam*; y su *Réquiem*, que escribe para sí mismo, aceptando la voluntad del Padre, y otras obras ya mencionadas.

3 y 4. Perseverancia y laboriosidad

Es un hombre perseverante y laborioso, siempre ha realizado, por inclinación natural, con atención y asiduidad, el trabajo que le correspondía o que él mismo se imponía.

Ha demostrado interés por su formación y ha buscado de quién recibir clases - además de sus estudios autodidácticos-, donde y de quien fuera necesario para cultivarse e ir progresando, como hemos visto, en el proceso de su vida. Entre sus profesores guarda especial cariño a Román de San José, como profesor de armonía tonal, dentro de las más estrictas normas que guardan los Conservatorios de Música oficiales del que, para recibir clases, tuvo que ir expresamente a Vitoria cuando se lo permitían sus viajes en el Juan Sebastián Elcano y, a Gerardo Gombáu, donde en Madrid recibió magistrales lecciones de música atonal, además de poder conversar con él de tú a tú y enriquecerse mutuamente. De ambos conserva un grato recuerdo, sin olvidar a su padre, que le dio las primeras lecciones de música y al que adora tanto que una de sus marchas procesionales está inspirada en él: "*El buen Maestro*".

En las facetas que más se ha desarrollado en su relación con la música son primero, como *intérprete*, normalmente de otros compositores, puesto que es lo que hizo en su primera etapa, al ingresar en el cuerpo militar; después como *director* de bandas de música, de orquestas y coros; finalmente, como *compositor*. Ha tenido la oportunidad de dirigir obras propias y de otros autores. La faceta que no ha podido hacer es la de interpretar sus propias obras pero se ha visto compensado con creces pues al dirigir una banda/orquesta, el guía asume el papel de intérprete único, es decir que todos los instrumentistas se funden en la figura del director, quien asume la responsabilidad de la ejecución de la obra, pues todos aceptan la visión estética que quiere infundir a tal o cual obra, alcanzando la máxima perfección anímica de la obra creada, pues no habrá interpretaciones aproximadas, no habrá dudas, no habrá subjetivismos..., porque sabe exactamente qué es lo que quiere. Es deber del músico intérprete identificarse con el espíritu creativo del compositor y, en este caso, lo tienen al frente, del director, por consiguiente tendrán la oportunidad de gozar todos plenamente el arte.

5. Libertad

Desde pequeño, he venido observando que Berná amaba la libertad. Le intentaron meter en el Seminario de Orihuela y duró poquísimo, le gustaba mucho salir al campo, ir a cazar con su padre...

Ha practicado una libertad responsable, ha dirigido su conducta eligiendo siempre lo que estimaba mejor para su futuro, por eso no le ha importado pasar del Ejército de Tierra, al de la Marina, a la Legión, etc., cuantas veces hiciera falta, con el fin de conseguir su propósito.

Y ejerciendo esa misma libertad, eligió, una vez retirado del Ejército, instalarse en su tierra natal definitivamente. En la actualidad, a pesar de haber fallecido su esposa, y sus hijos ofrecerle que se vaya a vivir con ellos: Dulce, su hija, en Valencia o, con Manuel Alberto, el hijo, en Madrid, él ha insistido en que quiere vivir y morir en Albaterra.

6. Generosidad

He podido comprobar en alguna ocasión uno de los valores del compositor, la generosidad.

Es una persona inclinada a ideas y sentimientos altruistas, dispuesto a esforzarse y sacrificarse en bien de otros; refractario a los sentimientos bajos, como la envidia o el rencor, tal y como hemos comprobado en la encuesta que le realicé.

7. Agradecimiento

Es un hombre que agradece *ipso facto* cualquier detalle que se tenga con él, por muy pequeño que sea. Cuando, a veces he llevado al matrimonio algo, inmediatamente me ha sacado Berná cualquier cosa para que me lleve a casa, por ejemplo, unas naranjas, de las que le ha traído un vecino; unos limones, que le ha llevado un amigo; unas granadas de su querida Albaterra...

8 y 9. Paz y vida

Ha demostrado, a lo largo de su trayectoria, amar la paz por encima de todo - viendo absurdas las guerras- y, por ende, defiende a ultranza la vida.

Es una persona que valora mucho la “vida” y la adora. Con 94 años que ha cumplido, en Agosto de 2009, aún se deja impresionar por lo que sabe le va a deparar cualquier día, que va a vivir como si fuera distinto. Es portador de una felicidad liberadora, que contagia. Él ve cada día como una nueva oportunidad de ser feliz, siempre tiene algún proyecto “entre manos”, jamás deja de subir, de pensar en positivo.

Vive apasionadamente, nada es para Berná rutinario ni mediocre; no se queda en la superficie de las cosas ni se acomoda nunca porque la búsqueda de la verdad, de querer saber más, de investigar constantemente en el terreno de la música, de aportar luz a cualquier asunto que lee o ve, transportándolo al papel pautado y a los instrumentos, buscando el camino de las notas, que son las que penetran en el fondo de su ser, reflejadas unas veces desde el mundo tonal y, otras formas de búsqueda, desde el sistema atonal, con todas sus variantes, pero siempre desentrañando el mundo y llevándolo a la música.

Por otra parte, hemos visto, por su trayectoria y por distintos testimonios que he presentado, cómo adora a la juventud. Yo, personalmente, he tenido la oportunidad de observarle dar alguna clase magistral en el Conservatorio Superior de Música de Alicante y ha sido una experiencia preciosa ver con qué respeto, cariño

y consideración trata a los jóvenes, cómo se los ha ganado hasta el punto de terminar la clase con un gran aplauso por unanimidad incontinenti.

Recordemos su obra *Fin de Milenio*, donde al presentar el “futuro”, con los jóvenes, todo se llena de alegría y bienestar, desaparecen las tristezas, estamos en paz y es que, verdaderamente, él piensa eso y por esa razón le gusta rodearse de juventud.

En definitiva, D. Manuel tiene el don de caminar por la vida cada día con un alma de niño, lo que le hace vivir de una forma nueva.

Demuestra una gran fuerza ante la vida y ante la muerte. No renuncia a la vida, sino que la goza y no quiere, bajo ningún concepto, adelantar la muerte, aunque sabe que es parte de la vida y la acepta, como buen católico. Piensa que hay que apasionarse por lo que vale la pena: vivir intensa y honestamente.

10. Justicia

Siempre ha sido defensor de causas justas, aunque le supusiera algún disgusto. En una ocasión, cuando estaba destinado en Ceuta, tuvo un encontrón con un superior cuando al ver que estaba dirigiendo, en un ensayo, a la banda, murmuró que los músicos no servían para nada. D. Manuel le replicó, a favor de la música, y le costó un arresto. Siempre le ha gustado favorecer o dar la razón a quien corresponde, aunque haya ido en contra de sus intereses.

En una conversación mantenida con el compositor me estuvo hablando de lo importante que es la justicia, por encima de todo, “porque sin ella las relaciones humanas no se podrán desarrollar armónicamente, en un ambiente de igualdad, estabilidad, rectitud y respeto, es una virtud que siempre persigo porque la considero perfecta.”¹⁶⁹

También posee unos dones dignos de destacar, como: inteligencia, sensibilidad artística, vocación por el estudio, voluntad de triunfo, reciedumbre, orgullo de cuna...,

¹⁶⁹ Conversación con Manuel Berná García el día 22 de Agosto de 2008, en su 93 aniversario. Villa Sol (Torrevieja).

A. Inteligencia natural.

Desde pequeño ha demostrado una inteligencia innata, que le ha movido a estudiar y a hacer aquello más conveniente para sus intereses y vocaciones, aún yendo en contra, a veces de la voluntad de su madre.

Cuando la inteligencia se une a la constancia es cuando se consiguen mayores y mejores frutos y esto es lo que ha demostrado siempre Berná, sumándole, también, el don de la facilidad de palabra; tiene gran poder cuando habla, sabe ganarse a la gente y aún cuando tiene que llamar la atención a un músico, por ejemplo, durante un ensayo de orquesta, por algo que ha interpretado mal, después del ensayo todo vuelve a la normalidad.

Hay en su palabra, como en su música, algo así como “fuego ardiente” prendido en sus huesos y que nunca se apaga. Consigue inflamar pero, ciertamente que para “inflamar” hay que estar ardiendo, como lo está él cuando de música se trata.

Parece que hace honor, este hombre Leo, a su signo de fuego, parece que cuando se cayó en medio de la hoguera, siendo pequeño, quedaron sus huesos con un ardor que no se acaba y que lo expande hacia todo su cuerpo porque tiene fuego en la mirada y fuego en el corazón.

B. Sensibilidad artística.

Su cerebro cuando aprehende algo bello, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, ha sabido conmover a todo su ser, hasta llegar al punto de la emoción, manifestándose tanto al contemplar la obra bella como al plasmarla en el papel pautado.

La música de Berná es una fusión de pensamientos, sentimientos y acciones que actúan en lo intelectual, en lo afectivo y en lo volitivo. La semilla musical que recibió de manos de su padre la ha sabido plantar, crecer y desarrollar a lo largo de su vida. Pero, evidentemente, esta semilla cayó en un ser que supo trabajarse, roturarse, abonarse y regarse para dar los frutos esperados. Era una semilla con poder para germinar, crecer y fructificar, dejándonos más de 200 composiciones, entre las que se encuentran las 22 obras sinfónicas, objeto de mi estudio.

Por supuesto que esa sensibilidad artística se traspasa, también, a toda su persona, por lo que se muestra muy sensible, muy humano, no sólo al arte sino también a los hechos cotidianos que le ha tocado vivir, con grandes calamidades y catástrofes. Una de las cosas que más le afecta es tener que sobrevivir a tantos y tantos amigos y, últimamente a su esposa, recientemente fallecida, como ya he comentado; en el momento de su entierro dijo espontáneamente: “Pronto nos reuniremos en el cielo”.

C. Voluntad

Le ha gustado “llegar a sus metas” con éxito, y la mayoría de las veces no ha parado hasta conseguirlo. Él piensa que los sueños son para hacerse realidad, por consiguiente él mismo busca las oportunidades, no espera a que le lleguen solas. Y le gusta soñar despierto, por lo que tiene la ventaja de seleccionar sus sueños, que siempre son asequibles y nunca exentos de trabajo constante y de dedicación.

Tiene un envidiable espíritu, inasequible al desaliento, por lo que ha sido capaz de levantarse una y otra vez en aras de obtener el propósito pretendido, con dedicación e ilusión.

D. Reciedumbre

Esa voluntad de triunfo la ha coordinado con buena dosis de “reciedumbre” porque siempre ha aceptado con una sonrisa los reveses de la vida, que todo el mundo tiene alguna vez. Pronto tuvo que ejercitarse en este sentido, puesto que bien joven perdió a dos hermanitas.

Sucesivamente, ha tenido que encajar algunos reveses y empezar de nuevo, desde disgustos profesionales a disgustos familiares.

E. Orgullo de cuna.

Presume de haber nacido en Albaterra; tanto es así que ha acuñado el vocablo “albatereando”, que es lo que dice que ha ido haciendo él por el mundo entero: pasear el nombre de Albaterra, con su pasodoble y, por ende, el de Alicante. Igualmente, ha demostrado mucho amor a su Patria, de ahí su faceta militar. Siente

orgullo de ser español¹⁷⁰, pero su amor a la patria no se manifiesta de forma suicida y temeraria, sino con un gran respeto a la vida.

De todos los destinos que ha tenido, el que ha conservado en su corazón ha sido el primero, el de su Albaterra, y luego ha ido trasegando, entre los Ejércitos de Tierra y Marina:

- Albaterra, 1915
- Alicante, 1930
- Cádiz, 1931
- Segovia, 1934
- Cádiz, 1936
- Toledo, 1938
- Alicante, 1940
- Elcano, 1940 (Todo el mundo, por mar)
- Alicante, 1946
- Sevilla, 1946
- Cartagena, 1947 (En este destino se casa y tiene el primer hijo)
- Burgos, 1955 (Nace su segunda hija, en el 57)
- Ceuta, 1957
- Alicante, 1960
- Valladolid, 1961
- Madrid, 1967, retirándose en 1975, con el grado de Comandante (desde 1971)
- Albaterra, 1976, vuelve a fijar su residencia definitiva, con viajes diarios, por toda la Vega Baja y esporádicos, por toda España.

Por supuesto que aparte de estos valores y dones acumula otras cualidades, como por ejemplo:

- Tiene un carácter afable, abierto y hospitalario.
- Posee un instinto de preservar la composición más allá de él mismo, etc.

¹⁷⁰ Yo diría que ha ido “albaterrando”, pero también “españoleando” que, por cierto, es el título de un pasodoble suyo.

3. Obra

3.1. Introducción a su obra sinfónica en general

No toda formación orquestal se debe considerar sinfónica o filarmónica, ni toda agrupación bandística lo es, sino que hacen falta una serie de requisitos, tales como:

Número de músicos ejecutantes superior a 70 miembros, en orquesta y a 100 en banda (aproximadamente).

Que tenga instrumentistas de cuerda en su formación.

Si el número de integrantes es inferior al mencionado, entonces tendremos una orquesta de cámara, o una banda, simplemente.

Son muchos los que piensan que una banda se considera sinfónica a partir de 100 músicos, aunque no tenga cuerda, pero Manuel Berná, y otros tantos, afirman que una banda sinfónica debe incluir en su plantilla al menos violoncellos y contrabajos, los más graves de la familia de la cuerda. Además de los instrumentos tradicionales, como son en el viento-madera: la flauta, el clarinete, requinto, saxofón, oboes y fagotes; y en el viento-metal: trompeta, trombón, trompa, fliscorno, bombardino y tuba. Los instrumentos de la familia de percusión son: timbal, caja, bombo, gong, platillos, marimba, celesta, tam-tam, etc. Y, la pequeña percusión: crócalos, caja china, castañuelas, chinchines y triángulo, entre otros.

La orquesta sinfónica está formada por más instrumentos de cuerda. Hay un gran número de violines (divididos, a su vez, en I y II), arpa, violas, violoncellos y contrabajos. Los instrumentos de viento-madera son la flauta (que suelen haber 3 flautas y un flautín), oboes, clarinetes, clarinetes bajos, fagotes, y contrafagotes que no suelen pasar de 2 ó tres, dependiendo de la obra. En ocasiones excepcionales la orquesta puede contar con los saxofones, si la obra lo requiere, instrumentos que, por norma, no están en la plantilla de la orquesta. El piano también puede participar de las dos agrupaciones, aunque actúan normalmente como solistas, o en conciertos, al igual que la guitarra y la voz humana.

Los instrumentos de viento-metal también se encuentran en la orquesta, al igual que los de percusión, incluso puede haber de pequeña percusión, si hace falta.

Normalmente los clarinetes sustituyen a los violines, en la banda, es decir, los clarinetes representan el papel de los violines en la banda sinfónica. Hay muchas transcripciones de obras de orquesta sinfónica para banda sinfónica, menos en el caso contrario.

Lo mismo sucede con las obras, que no todas son sinfónicas: Hay determinadas composiciones que, por su género, nunca podrán ser sinfónicas: un villancico, un pasodoble, por ejemplo, aunque lo interpreten y/o canten 500 músicos, nunca será un género sinfónico.

La obra sinfónica es uno de los máximos objetivos a los que puede llegar a realizar un compositor ya que, muchas veces conlleva complejidad instrumental, larga duración, diferentes tiempos y su difícil construcción para relacionar los motivos, temas y movimientos.

El sueño dorado de cualquier director o compositor es dirigir o componer una obra para orquesta completa y una gran masa coral.

Manuel Berná ha conseguido un lenguaje que le caracteriza, no se ha conformado con las formas clásicas, sino que ha evolucionado y ha puesto los avances del siglo XX a su servicio, utilizando en una misma obra, si le convenía, por ejemplo un fragmento del más puro estilo clásico con otro dodecafónico; unos instrumentos modernos, con otros -sonando simultáneamente-, antiguos, recogidos de la tradición folklórica, pequeña y gran percusión, al mismo tiempo... y es que, por su profesión de Director de la Banda del Buque Juan Sebastián Elcano durante 5 largos años, ha tenido la oportunidad de recorrer el mundo, bebiendo de las fuentes europeas y empapándose de todos los avances compositivos. Ha sido -y es-, un hombre con mucho tesón, muy constante y con avidez por aprender todo lo relacionado con la música, primero en la dirección de bandas y orquestas y, luego, en la composición, que avanza a pasos agigantados, adquiriendo muy pronto un estilo propio.

En sus obras está reflejada su personalidad, su manera de ser y de recrear el universo; se siente albañense, alicantino, español, europeo y del mundo y, como tal actúa, habiendo hecho una especie de progresión ascendente, por el orden citado, diciendo siempre que cuando se jubilara volvería a sus raíces, haciendo, pues, una

inversión, por el mismo orden pero hacia atrás, encontrándose, ahora, en su querida Albaterra (tierra blanca, su cuna). Por cierto, a la hora de componer, también utiliza el recurso del movimiento retrógrado directo.

Su primera obra la compuso para plantilla de banda, cosa normal, ya que era en lo que se estaba moviendo, y fue un pasodoble titulado: *Albaterra prospera*, en el año 1931, o sea, tenía 16 años¹⁷¹. Está sin estrenar y cuando le pregunté, con la partitura en la mano, el porqué no se había estrenado la obra contestó el compositor que porque se trata de una composición hecha con la osadía de la juventud, que su pasodoble definitivo para Albaterra es el que compuso diez años después y el que ahora es, también, himno de su localidad, titulado simplemente *Albaterra*¹⁷².

Son muchas las obras en las que aprovecha su folklore autóctono, y el de toda la Vega Baja, no sólo las sinfónicas, objeto de mi estudio, sino también en muchas otras, como su *Salve de auroros*, para canto y órgano; *La Armengola*, para banda y coro; *Albatereando*, pasodoble-marcha, etc.

Su obra *Bocetos sinfónicos* tiene una plantilla muy curiosa, porque está escrita para dos quintetos de viento y tres trompas solistas. Verdaderamente es una combinación muy creativa, en la que intervienen cuatro trompas, las tres solistas más la de uno de los quintetos y también actúa, como novedad, la intervención de una trompa alpina.

Se considera admirador de Ruperto Chapí, compositor con el que guarda muchas relaciones, a pesar de ser de distinta época. Ambos son alicantinos (Chapí de Villena), se casaron con una vecina de su pueblo natal, fueron directores de bandas militares y civiles, tocaron en teatros de Madrid para poder mantenerse, han compuesto música dramática, estudiado en Madrid, protegido a la música y a los músicos (Chapí creó la Sociedad General de Autores y Berná contribuyó a la consolidación de la formación de bandas para fomentar la música y ha impartido

¹⁷¹ La compuso estando en Cádiz, al asistir a un recital de poesía por José María Pemán. Le impresionó tanto ver el amor que tenía a su tierra: “la tacita de plata”, que el compositor, con lo que sabía, también quiso hacer una obra a la suya: Albaterra.

¹⁷² Es un hombre enamorado de su tierra, acuñando el término “albaterear”, que es el de dar a conocer su localidad siempre que ha podido, sobre todo a través de su pasodoble *Albaterra*, que lo ha dirigido en todo el mundo.

clases altruistamente, como ya he mencionado), ambos se sienten alicantinos y españoles.

Además de sus profesores de armonía y composición se ha interesado por músicas folklóricas, que siempre le han llamado la atención, admira mucho a Bela Bartók, Strawinsky, Silvestre Revueltas, Mussorsky, Gerardo Gombáu y otros, compositores que ha estudiado, y escuchado grabaciones detenidamente, y de los que ha hecho transcripciones para banda, interpretándolas en el buque Juan Sebastián Elcano.

3.2. Catálogo de su opera omnia

En estos momentos tiene más de 200 composiciones¹⁷³, la mayoría registradas en la S.G.A.E. A continuación voy a relacionarlas por orden cronológico, hasta enero de 2010, señalando con negrita (**aaa**), las que son sinfónicas y con negrita más subrayado (**aaa**), las que además de ser sinfónicas están inspiradas en la Vega Baja. También voy a indicar las obras que han sido premiadas:

- 1931

* *Albatera prospera*, pasodoble.

- 1935

* *Himno gimnástica segoviana*, Marcha para banda, Letra: A. Barrios.

* *Valenciana y cañí*, Pasodoble coreable. Letra: Juan Soler Moreno.

- 1939

* *Abencerrajes*. Marcha mora.

* *Ay, reja*, Flamenca. Letra de Celestino Lucas.

* *El Buen Maestro*, Marcha lenta.

* *Navidad*, Villancico. Sin letra.

* *Misa a Santiago apóstol*, para Coro mixto y orquesta, perdida.

* *Himno a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad "Nuestra Señora de Montserrat"*. Letra de Basilio Fuentes.

¹⁷³ En mi libro titulado *Manuel Berná vida y obra*, hay relacionadas 190 obras, por orden alfabético, cifra superada, desde el año 2002, fecha de la publicación hasta la actualidad. *Vid.* PERTUSA, M^a Teresa y GINER, M^a Consuelo; Albatera, Excmo. Ayto. de Albatera, Aldograf.

* *Mujeres*. Pasodoble. Letra: M. Berná.

- 1940

* *A un pájaro muerto*. Poema, para arpa, flauta y voz.

* *El Caracol*. Pasodoble torero.

* *El gran Pedrés*. Pasodoble torero.

* *Litri*, pasodoble torero. Letra: Quintín Dobarganes.

* *Mari Dole*, polca para trompeta y banda.

* *Temblando estaba de frío*, Villancico para 4 voces mixtas. Letra: Lope de Vega. Encargo del certamen provincial de Villancicos de Orihuela.

- 1941

* *Albatera*. Pasodoble-Himno. Letra: Carlos Nieto. Himno de Albatera, por acuerdo del Pleno del Ayuntamiento desde 1983.

* *Alegrías gaditanas*. Folklórica.

* *Himno canción al Buque escuela*, para banda, Letra de E. Santos.

- 1942

* *El buen mogollón*, Corrido mexicano, para banda. Letra de Quintín Dobarganes.

* *Cabo Verde*, Fox.

* *Galas en la noche*, Vals.

* *Viña C*, Pasodoble. Letra: Quintín Dobarganes.

- 1944

* *Comandante mallorquín*. Marcha, inspirada en el bolero Balear.

* *Ensueños de amor*. Para banda.

* *Isla de Santa Isabel*, Bolero.

* *Minueto Mayo*, Piano, más tarde lo instrumentó para banda. Incluido en la *Primera Sinfonía "Primaveral"*.

* *Prestigio español*, Pasodoble.

* *Serranía de Ronda*, Pasodoble. Letra: Celestino Lucas.

- 1945

* *Muchamiel*. Pasodoble.

* *Vals Concertino*, para piano.

- 1947

* *Antigones*. Pasodoble militar.

* *Beni Ben*. Marcha mora.

* *Españoleando*. Pasodoble.

- 1948

* *Benejúzar*. Pasodoble de concierto.

* *Manuel Cascales*, pasodoble torero. Letra: Pedro Fuentes.

- 1949

* *Himno a San Antonio Abad*. Banda.

* *La calle en fiestas*, Pasodoble.

* *Lo has de saber*. Fox lento. Letra: Ceferino Lucas.

- 1950

* *Allegro brillante final*. Rondó para piano.

* *Allegro giocoso*. Piano.

* *Andante moderato*. Piano.

* *General Fuentes*. Marcha.

- 1951

* *Sinfonía primaveral*, en Mi b. Mayor.

- 1953

* *Azogue*. Drama lírico en 2 actos y 6 cuadros (en verso y prosa). Letra de Helio de Juan.

* *Canto a una rosa*. Canto y piano. Letra: Juan Helio (es una de las arias de *Azogue*, que está en el repertorio de muchas sopranos).

- 1954

* *Alicante, linda capital*. Bolero. Letra: Francisco Grau.

* *Cabo Roig*. Habanera-Barcarola. Letra: Juan Aparicio.

* *Cuando yo te digo*. Bolero. Letra: Francisco Grau.

* *Vive, ríe y canta*, Ranchera. Letra: Francisco Grau.

- 1957

* *El Miserere*. Poema sinfónico coral, para gran orquesta y coros mixtos.

- 1958

- * *Gestas legionarias*. Para banda.
- * *Malagueñas y verdiales*. Pasodoble.
- * *Romanza romántica*. Violoncello y piano.
- * *Rondó Capricho*. Piano. En 1982 orquestó con el título de Impromptu.

- 1960

- * *Al mundo*. Música ligera. Letra compartida con Ángel Murillo.
- * *Ave María*. Piano.
- * *Ay, Praviana*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *Bola de cristal*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *Dulce Alicante*. Bolero. Letra y Música compartida con Antonio Moya.
- * *El tren*. Música ligera. Letra: José Pagán.
- * *Empieza el festival*. Música ligera. Letra: José Pagán.
- * *En Benidorm te esperaré*. Música ligera. Letra: Felisa Merchán.
- * *En busca de la verdad*. Música ligera. Letra: José Pagán.
- * *La ciudad*. Música ligera. Letra: Carmelo Velasco.
- * *Las chicas del consulado*. Letra compartida con Antonio Moya.
- * *Mi barquita*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *No te burles, no*. Letra compartida con Antonio Moya.
- * *Para histórica de los Tam*. Letra compartida con el militar A. Moya.
- * *Quiquín*. Fox-Swing. Letra: M. Berná.
- * *Y no puedo olvidarte*. Bolero. Letra: Antonio Moya.

- 1961

- * *Ardiente arena*. Música ligera. Letra compartida con Carmelo Velasco.
- * *Así canto yo*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *Azúcar morena*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *Concordia*. Música ligera. Letra: C. Velasco.
- * *De nueve a doce*. Música ligera. Letra: C. Velasco.
- * *Galop Esteve*. Música ligera. Letra y música compartida con C. Velasco.
- * *Garbosa y flamenca*. Música ligera. Letra compartida con C. Velasco.
- * *Olvidarte*. Letra compartida con Antonio Moya.
- * *Siseta en Gerona*. Canción-Marcha. Letra: Antonio Moya.

- * *Tarde de primavera*. Canción-Marcha. Letra: Antonio Moya.
- * *Tierra*. Marcha. Compartida con Antonio Moya.
- * *Tres de Mayo*. Pasodoble militar. Compartida con Antonio Moya.

- 1962

- * *De la tierruca*. Música ligera. Letra: C. Velasco.
- * *El bolero*. Bolero. Letra: Antonio Moya.
- * *En el molino*. Canción montañesa. Letra: M. Berná.
- * *Y no puedo olvidarte*. Bolero. Letra: Antonio Moya.
- * *Yo soy la Mary Reyes*. Pasodoble cuplé. Letra: Antonio Moya.

- 1963

- * *¡Ay!, ¡qué guapas son!* Pasacalles-tuna. Letra y Música de M. Berná.
- * *El toro de Vega*. Pasodoble.
- * *Luna portuguesa*. Para banda. Letra y música compartida con E. Herraiz.
- * *Madre Algeciras*. Banda. Letra y música compartida con E. Herraiz
- * *Mi cascabelito*. Fox-Swing. Letra de M. Berná.
- * *Raquel*. Bolero. Letra de Felisa Merchán.
- * *Sabor a café*. Bolero. Letra: Felisa Merchán.

- 1964

- * *Apuntes de viaje*. Suite de Concierto.
- * *La playa*. Habanera a 4 voces mixtas. Letra: Enrique Bariego.
- * *Nostalgias*. Para canto y piano. Letra de M^a Teresa Pertusa.

- 1965

- * *Pequeña suite*. Poema sinfónico. Grupo de metales.
- * *Himno a San Antonio Abad*. Premio de Cartagena.

- 1968

- * *Capitán Bardají*. Marcha.
- * *La casa de Otelo*. Música ligera.
- * *La cautiva*. Zambra. Letra y música de M. Berná.

- 1969

- * *El buen Tony*. Mambo-Blue.

- 1970

- * *Caperucita roja*. Música ligera. Letra: Felisa Merchán.
- * *Caribe*. Música ligera. Letra: Felisa Merchán.
- * *Cerca de mí*. Música ligera. Letra: Felisa Merchán.
- * *Eso también pasará*. Swing. Letra: Felisa Merchán.
- * *Fuimos*. Música ligera. Letra de Felisa Merchán.
- * *Marcha Paracaidista*. Banda. Letra: Luis López Anglada.
- * *Tu ventana*. Show. Letra: Felisa Merchán.
- * *Una alondra soñó*. Fox lento. Letra: Felisa Merchán.

- 1971

- * *Como un árbol*. Música ligera. Letra: Felisa Merchán.
- * *Mironianas*. Poema fantasía para banda.
- * *Navegando en Elcano*. Marcha.
- * *Tu pasado*. Fox lento. Letra: Felisa Merchán.

- 1972

- * *Himno de la ciudad de Valladolid*. Letra: Luis López Anglada.
- * *Ojito al ballet*. Música ligera.

- 1973

- * *El niño barquillero*. Cuento musicado. Letra: P. Morcillo.
- * *El osito pelusón*. Cuento musicado. Letra: P. Morcillo.
- * *Himno para el cuerpo de Sanidad Militar*. Banda. Letra: Luis López Anglada.
- * *La lechera*. Cuento grabado. Letra: P. Morcillo.
- * *La ratita deportista*. Cuento grabado. Letra: P. Morcillo.
- * *Suite sinfónica*. Para orquesta o Gran Banda. Premio internacional de composición “Maestro Serrano”. Ayuntamiento de Valencia.

- 1974

- * *Alegre juventud*. Canción, Fox-Marcha. Letra: Felisa Merchán.
- * *El relevo*. Marcha militar.
- * *Imágenes*. Suite para orquesta. Premio Nacional de composición “Maestro Villa”.
- * *Los gastadores*. Marcha militar.

- 1976

* *Aquel instante*. Habanera para coro mixto. Letra: Ricardo Fernández Latorre. Premio en el Certamen Nacional de Habaneras. Torrevieja.

* *Premio Ejército*. Marcha militar. Letra: Alonso Alcalde. Obra premiada por el Ejército español.

- 1978

* **Tres preludios alicantinos**. Gran Banda. Premio Nacional de Composición del Excmo. Ayuntamiento de Alicante.

- 1980

* *Cristo del Amor*, marcha procesional.

* *Santísimo Cristo del Amor*. Marcha. Premio Nacional del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

* *Serralba*. Pasodoble.

- 1982

* *Albatera, club de fútbol*. Pasodoble. Letra: José Vicente Serna.

* *Cuarteto para metal*.

* **Impromptu**. Para piano y orquesta o banda.

* *Marcha-Himno a Juan Pablo II*. Banda.

* *El pequeño fenómeno*. Para trompeta y piano. Estrenada en Orihuela, en la Semana cultural de Santa Cecilia.

- 1983

* *Cuarteto para clarinetes*.

- 1984

* *Daniel l' orxater*. Pasodoble.

* *La Armengola*. Canción-Himno, para piano y canto. Después para banda y coro. Letra de Joaquín Mas Nieves.

* *Sexteto para saxofones*. Música de cámara.

- 1985

* *Divertimento*. Cuarteto de metal.

- 1986

* *Estructure en Zarda*. Para violín y piano.

- * *Serenata capricho*. Piano.
- * *Villa-Sol*. Habanera. Letra: Ana Ballesta.
- 1987
 - * *La oración en el huerto*. Marcha lenta.
 - * *Réquiem*. Orquesta coro y órgano.
- 1989
 - * *A Miguel Hernández*. Poema sinfónico.
- 1990
 - * *Canto a Almoradí*. Letra: M^a Teresa Pertusa.
 - * *Sonata breve*. Sexteto de viento.
- 1991
 - * *Concierto clásico*. Para trompa y banda sinfónica.
 - * *Himno oficial de los Ingenieros industriales de Alicante*. Letra: M^a Teresa Pertusa Rodríguez.
- 1992
 - * *Bodas de Plata*. Pasodoble dedicado al Padre Manresa.
 - * *Falla País Valencià*. Himno-Marcha. Letra: Amparo Lorente.
 - * *Venid, ha nacido en Belén*. Villancico a 4 voces mixtas. Letra: Salvador García Aguilar. Encargo del Ayuntamiento de Rojales.
- 1993
 - * *Bagatelas*. Capricho para dos bombardinos.
 - * *Éxodo y Renacer*. Zarzuela. Letra: Jesús Aguilar.
 - * *Federación 1968 - 1993*. Rapsodia-Fantasia. Encargo de la Federación de Bandas al compositor, con motivo de su 25 Aniversario.
- 1994
 - * *La Santa Cena*. Marcha pasionaria.
 - * *La Virgen de la Esperanza*. Marcha.
 - * *Tres piezas breves*. Pequeña suite. Quinteto de viento metal.
- 1995
 - * *Divertimento-Polka*. Dos trompetas y banda.
 - * *Niño Divino*. Coro a 4 voces mixtas. Letra: M^a Teresa Pertusa.

* *Sátira en primavera*. Drama lírico, sin estrenar.

- 1996

* *Cuarteto para trombones*.

* *Dr. Arcas*. Pasodoble.

* *Hermandad legionaria*. Marcha-canción. Letra: Luis López Anglada.

* *La Dos*. Marcha-canción. Letra: Ricardo Fernández de Torre.

- 1997

* *Himno oficial de la Villa de San Isidro*. Letra: M^a Teresa Pertusa.

* *Lucentum*. Poema sinfónico. Letra: M^a Teresa Pertusa. Encargo de la Conselleria de Cultura, Educació y Ciència.

* *Salve de auroros*. Letra: Antonio Ortuño.

* *Spanish motiv*. Obertura para dos bombardinos y gran banda.

- 1998

* *Amigo Ángel*. Pasodoble.

* *Canto a Guardamar*. Letra: M^a Teresa Pertusa.

* *Eras de la sal*. Habanera para cuatro voces mixtas. Letra: José Berná Quinto.

* *Moros Aljau*. Marcha.

* *Periodista Hipólito*. Pasodoble-Marcha.

* *Santo Sepulcro*. Marcha lenta de procesión.

- 1999

* *El pequeño fenómeno*, arreglo. Divertimento para trompeta en si b. y piano.

* *En la tierra como en el cielo*. Interludio sacro, para coro y orquesta. Letra basada en el Padre Nuestro.

* *Fin de Milenio*. Obertura. Encargo de la Federación regional de Bandas.

* *Manolo Piné*. Pasodoble.

* *Nochebuena*. Villancico para 4 voces blancas, órgano o armonio. Letra: Ventura Cartagena. Encargo del Ayuntamiento de Rojales, para su certamen de villancicos.

* *Oda a San Pascual*. Letra de Manuel Berná.

- 2001

* *Caballeros del Rey Fernando*. Marcha cristiana.

- * *Emmanuel*. Villancico para voces blancas. Letra: M. Berná.
- * **Homenaje a Ginés Pérez**. Suite Sinfónico-Coral. Letra: M^a Teresa Pertusa Rodríguez y de la Liturgia Eclesiástica.
- * **Río abajo**. Poema auroro. Encargo de la Excma. Diputación de Alicante para obra obligada en el Certamen de Bandas, primera categoría, del año 2002.

- 2002

- * *Albatereando*. Pasodoble-Marcha. Letra: M^a Pilar Puente Rego.
- * Canciones infantiles: I. *Gusano de seda*. II. *Chupín*. Letra: M^a P. Puente.
- * *Divertimento para dobles cañas*. Octeto.
- * *El bosque encantado*. Poema-fantasia, para piano.
- * *Reflejos*. Poema coral. Letra: M^a Teresa Pertusa.

- 2003

- * *Eclessiam*. Para banda sinfónica y coro.

- 2004

- * Intentos. Quinteto de viento.

- 2005

- * **Tres grandes amores**. Para gran orquesta o banda sinfónica.
- * *Lina*. Marcha tuareg (moros azules).
- * *Nocturno*, para trompa y piano.

- 2006

- * *Bocetos sinfónicos*. Para quinteto de madera, quinteto de metal y tres trompas solistas obligadas.
- * *Trío de ases*. Humorescas para tres trompas.

- 2008

- * *Himno a Toreno*, Enero. Letra de Pilar Puente Rego
- * *Entre la vida y la muerte*, Octubre. Revisado el 17-1-09
- * *Nocturno*, para trompa y piano, estrenado por su discípulo Enrique Rodilla, en el Club Información, de Alicante.

- 2009

- * **Fantasia elegíaca**, para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica

3.3. Clasificación

3.3.1. Boleros y otras piezas de música ligera: 56 obras

Dionisio Preciado, hablando de la canción ligera, dice: “La canción moderna apenas resiste un examen serio musical, a pesar de que se presenta en sociedad con ínfulas de gran señora, cosa que no ocurre con la canción folklórica. Generalmente, es una melodía destinada al gran público, con ritmoailable. El ritmo suele ser monótono de cabo a rabo (como conviene al baile). Su melodía, (asequible a todos los públicos) se caracteriza por la ausencia de dificultades de interpretación. En algunos casos, la melodía se convierte en un recitativo dramático. Todo ello hace de la canción moderna algo agradable y de fácil recuerdo, que brotará sin dificultades en los momentos de esparcimiento. Es un sedante y alivio del espíritu, que va sustituyendo hoy a la canción tradicional.”¹⁷⁴ Lo bien cierto es que, por distintas circunstancias en la trayectoria de su vida, Berná tiene composiciones de música ligera, las cuales me costó un tiempo averiguar, pues él las obviaba, hasta que, investigando en la propia Sociedad General de Autores, me enteré de estas obritas. Le pedía permiso para considerarlas, también, en mi estudio, razonándole que se puede hacer música buena en todos los géneros: “Un compositor bueno, sólo crea «buenas obras», en cualquier estilo”¹⁷⁵. Al final accedió y aquí está la relación:

Año / Letra	Título
1939 C. Lucas	<i>Ay, reja</i> , música flamenca.
1942 Quintín Dobarganes	<i>El buen mogollón</i> , corrido mejicano.
1942	<i>Cabo Verde</i> , fox-rumba.
1944	<i>Isla de Santa Isabel</i> , bolero.
1949 C. Lucas	<i>Lo has de saber</i> , fox.
1954 F. Grau	<i>Alicante, linda capital</i> , bolero.

¹⁷⁴ PRECIADO, Dionisio: *Folklore español: música, danza y ballet*, Madrid, Stvdivm ediciones, 1969, págs. 65-6.

¹⁷⁵ Frase recogida en mi libro como coautora *Op.cit.*, pág. 105.

1954 F. Grau	<i>Cuando yo te digo.</i>
1954 F. Grau	<i>Vive, ríe, canta, ranchera.</i>
1960 Ángel Murillo	<i>Al mundo.</i>
1960 C. Velasco	<i>Ay, praviana.</i>
1960 C. Velasco	<i>Bola de cristal.</i>
1960 A. Moya	<i>Dulce Alicante, bolero.</i>
1960 J. Pagán	<i>El tren.</i>
1960 J. Pagán	<i>Empieza el festival.</i>
1960 F. Merchán	<i>En Benidorm te esperaré.</i>
1960 J. Pagán	<i>En busca de la verdad.</i>
1960 C. Velasco	<i>La ciudad.</i>
1960 A. Moya	<i>Las chicas del consulado.</i>
1960 C. Velasco	<i>Mi barquita.</i>
1960 A. Moya	<i>No te burles, no.</i>
1960 A. Moya	<i>Nostalgias.</i>
1960 A. Moya	<i>Para histórica de los Tam.</i>
1960 M. Berná	<i>Quiquín, fox-swing.</i>
1960 A. Moya	<i>Y no puedo olvidarte, bolero.</i>
1960 A. Moya	<i>Yo no lo sé, yo no lo sé.</i>
1961 C. Velasco	<i>Ardiente arena.</i>
1961 C. Velasco	<i>Así canto yo.</i>
1961 C. Velasco	<i>Azúcar morena.</i>
1961 C. Velasco	<i>Concordia.</i>
1961 C. Velasco	<i>De nueve a doce.</i>
1961 C. Velasco	<i>Galop Esteve.</i>

1961 C. Velasco	<i>Garbosa y flamenca.</i>
1961 A. Moya	<i>Olvidarte.</i>
1961 A. Moya	<i>Siseta en Gerona, canción-marcha.</i>
1961 A. Moya	<i>Tarde de primavera, canción-marcha.</i>
1962 C. Velasco	<i>De la tierruca.</i>
1962 A. Moya	<i>El bolero.</i>
1962 A. Moya	<i>Y no puedo olvidarte, bolero.</i>
1963 M. Berná	<i>¡Ay, qué guapas son!, pasacalles-tuna.</i>
1963 M. Berná	<i>Mi cascabelito, fox-swing.</i>
1963 F. Merchán	<i>Raquel, bolero.</i>
1963 F. Merchán	<i>Sabor a café, bolero.</i>
1968	<i>La casa de Oteló.</i>
1968 M. Berná	<i>La cautiva, zambra.</i>
1969	<i>El buen Tony, mambo-blue.</i>
1970 F. Merchán	<i>Caperucita Roja.</i>
1970 F. Merchán	<i>Caribe.</i>
1970 F. Merchán	<i>Cerca de mí.</i>
1970 F. Merchán	<i>Eso también pasará, slow.</i>
1970 F. Merchán	<i>Fuimos.</i>
1970 F. Merchán	<i>Tu ventana, slow.</i>
1970 F. Merchán	<i>Una alondra soñó, fox lento.</i>
1971 F. Merchán	<i>Como un árbol.</i>
1971 F. Merchán	<i>Tu pasado, fox lento.</i>
1972	<i>Ojito de ballet, fox.</i>
1974 F. Merchán	<i>Alegre juventud, canción fox-marcha.</i>

3.3.2. Música de Cámara: 48 obras.

Tiene, Berná, una buena muestra de música de cámara, algunas de las cuales fueron compuestas durante su periodo de Director del Conservatorio Profesional de Orihuela, para interpretar en las Semanas culturales que se celebraban todos los años. Domingo del Campo dice: “El sentido originario de la música de cámara se define por su carácter «doméstico» en términos amplios, como contraposición a la escrita con destino a la iglesia o al teatro... Desde ese primer momento la música de cámara renunció al éxtasis colectivo de las grandes manifestaciones orquestales por recluirse en un ámbito «privado» en busca de un diálogo íntimo, capaz de elucidar ideas y sensaciones dentro de un clima de austeridad contenida, pero a la vez de refinamiento y lucidez”¹⁷⁶. Una de sus composiciones, *Bocetos sinfónicos*, estuve dudando si ponerla en este grupo; pero, a petición del compositor, la introduje, finalmente, entre las obras sinfónicas, por el carácter de la pieza, a pesar de la poca cantidad de instrumentos que tiene y su formación tan atípica: dos quintetos y tres trompas solistas.

Año / Letra	Título
1938	<i>Rondó capricho</i> , piano.
1939 B. Fuentes	<i>A un pájaro muerto</i> , par arpa y flauta, posteriormente para piano y flauta.
1940	<i>Mari Dole</i> , polca para trompeta y pequeña banda.
1941	<i>Alegrías gaditanas</i> , pequeña banda.
1942	<i>Galas en la noche</i> , vals.
1944	<i>Minueto Mayo</i> , más tarde lo instrumentó para banda.
1944	<i>Ensueños de amor</i> , para pequeña banda.
1945	<i>Vals concertino</i> , para piano.
1950	<i>Allegro brillante final</i> , Rondó para piano.

¹⁷⁶ DEL CAMPO, Domingo: “Origen del dúo instrumental”, en *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, Tomo 1, Dirección musical: José Luis Pérez de Arteaga, Salvat de Ediciones, 1983, pág. 113.

1950	<i>Rondó</i> , para piano.
1950	<i>Allegro giocoso</i> , piano.
1950	<i>Andante moderato</i> , piano.
1953 Juan Helio	<i>Canto a una rosa</i> , canto y piano.
1958	<i>Romanza romántica</i> , para violoncello y piano.
1960	<i>Ave María</i> , preludeo.
1961 A. Moya	<i>Tierra</i> , Marcha.
1962 M. Berná	<i>En el molino</i> , canción montañesa.
1964 M ^a T. Pertusa	<i>Nostalgia</i> , canto y piano.
1965	<i>Pequeña suite</i> , grupo de metales.
1972	<i>Tres piezas breves</i> .
1973 P. Morcillo	<i>El niño barquillero</i> , cuento musicado.
1973 P. Morcillo	<i>El osito pelusón</i> , cuento musicado.
1973 P. Morcillo	<i>La lechera</i> , cuento grabado.
1973 P. Morcillo	<i>La ratita deportista</i> .
1982	<i>Cuarteto para metal</i> .
1982	<i>El pequeño fenómeno</i> , divertimento para trompeta y piano.
1983	<i>Divertimento</i> , polka.
1983	<i>Cuarteto para clarinetes</i> .
1984 J. Mas Nieves	<i>La Armengola</i> , canción-himno, para piano y canto. Después instrumentó para banda y coro.
1984	<i>Sexteto para saxofones</i> .
1985	<i>Divertimento</i> , cuarteto de metal.
1986	<i>Estructure en Zarda</i> , para violín y piano.
1986	<i>Serenata capricho</i> , piano.

1990	<i>Sonata breve, sexteto de viento.</i>
1993	<i>Bagatelas, capricho para dos bombardinos.</i>
1994	<i>Tres piezas breves, pequeña suite para quinteto de metal.</i>
1996	<i>Cuarteto para trombones.</i>
1997 Ant. Ortuño	<i>Salve de auroros, para canto y órgano.</i>
1999 M. Berná	<i>Oda a San Pascual, para canto y órgano.</i>
2002 P. Puente	<i>Canciones infantiles: I. Gusano de seda II. Chupín.</i>
2002	<i>Divertimento para dobles cañas, octeto.</i>
2002	<i>El bosque encantado, poema fantasía para piano.</i>
2002	<i>Reflejos, para cuarteto de cuerdas, inspirado en un poema del mismo título de M^a Teresa Pertusa.</i>
2004	<i>Intentos, para quinteto de viento.</i>
2006	<i>Humorescas, para 3 trompas.</i>
2008 P. Puente	<i>Himno a Toreno, para canto y piano.</i>
2008	<i>Nocturno, para trompa y piano.</i>
2008	<i>Ente la vida y la muerte.</i>

3.3.3. Marchas e himnos: 43 obras

Por su vida militar se ha visto obligado a tocar y a dirigir muchas marchas e himnos, pero también a componerlos. Están todos muy bien estructurados y muchos de los premios y distinciones que ha obtenido han sido con estas composiciones. Como vemos en la relación, han estado presentes a lo largo de su vida:

Año/Letra	Título
1934 A. Barrios	<i>Himno gimnástica segoviana.</i>
1939	<i>Abencerrajes, marcha mora.</i>
1939	<i>El buen maestro, marcha procesional.</i>
1939 B. Fuentes	<i>Himno a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad "Ntra. Sra. de Montserrate".</i>

1941 E. Santos	<i>Himno canción al Buque escuela, para banda.</i>
1944	<i>Comandante mallorquín, marcha militar.</i>
1947	<i>Beni Ben, marcha mora.</i>
1949	<i>Himno a San Antonio Abad, para banda.</i>
1944	<i>Comandante mallorquín.</i>
1950	<i>General Fuentes, marcha.</i>
1958	<i>Gestas legionarias.</i>
1961 A. Moya	<i>Siseta en Gerona, canción-marcha.</i>
1961 A. Moya	<i>Tarde de primavera, canción-marcha.</i>
1961 A. Moya	<i>Tierra, marcha.</i>
1965	<i>Himno a S. Antonio Abad.</i>
1968	<i>Capitán Bardají, marcha.</i>
1970 L. L. Anglada	<i>Marcha paracaidista.</i>
1971	<i>Navegando en Elcano.</i>
1972 L. L. Anglada	<i>Himno de la ciudad de Valladolid.</i>
1973 L.L. Anglada	<i>Himno para el cuerpo de Sanidad Militar.</i>
1974	<i>El relevo, marcha militar.</i>
1974	<i>Los gastadores, marcha militar.</i>
1976 A. Alcalde	<i>Premio Ejército, marcha militar.</i>
1980	<i>Cristo, marcha procesional.</i>
1980	<i>Santísimo Cristo del Amor, marcha.</i>
1982	<i>Marcha-Himno a Juan Pablo II.</i>
1982	<i>Albatera, Club de futbol.</i>
1984 J. Mas Nieves	<i>La Armengola, himno para coro y banda.</i>
1987	<i>La oración en el huerto, marcha lenta.</i>

1990 M ^a T. Pertusa	<i>Canto a Almoradí</i> , himno-canción.
1991 M ^a T. Pertusa	<i>Himno oficial de los ingenieros industriales de Alicante</i> .
1992 A. Lorente	<i>Falla País valencià</i> , himno-marcha.
1994	<i>La santa cena</i> , marcha pasionaria.
1994	<i>La Virgen de la Esperanza</i> .
1996 L. L. Anglada	<i>Hermandad legionaria</i> .
1996 R. F. Latorre	<i>La Dos</i> , Canción-marcha.
1997 M ^a T. Pertusa	<i>Himno oficial de la Villa de San Isidro</i> .
1998 M ^a T. Pertusa	<i>Canto a Guardamar</i> .
1998	<i>Moros Aljau</i> , marcha.
1998	<i>Santo Sepulcro</i> .
2001	<i>Caballeros del Rey Fernando</i> , marcha cristiana.
2005	<i>Lina</i> , marcha tuareg.
2008	<i>Himno a Toreno</i> , para canto y piano.

3.3.4. Pasodobles: 32 obras.

Como vemos en este cuadro, tiene pasodobles de todos los tipos: militares, himnos, toreros, de concierto y hasta un pasodoble cuplé:

Año/Letra Título

1931	<i>Albatera prospera</i> .
1935 Juan Soler	<i>Valenciana y cañí</i> .
1939 M. Berná	<i>Mujeres</i> .
1940	<i>El caracol</i> , P. torero.
1940	<i>El gran Pedrés</i> , P. torero.
1940 Q. Dobarganes	<i>Litri</i> , P. torero.
1941 J. Carlos Nieto	<i>Albatera</i> , P.-himno.

1942 Q. Dobarganes	<i>Viña C.</i>
1944	<i>Prestigio español.</i>
1944 C. Lucas	<i>Serranía de Ronda.</i>
1945	<i>Muchamiel.</i>
1947	<i>Antigones, P. militar.</i>
1947	<i>Españoleando.</i>
1948	<i>Benejúzar, P. de concierto.</i>
1948 P. Fuentes	<i>Manuel Cascales, P. torero.</i>
1949	<i>La calle en fiestas.</i>
1950	<i>General Fuentes, P. militar.</i>
1956	<i>Enjundia, P. concierto.</i>
1958	<i>Malagueñas y verdiales.</i>
1960 A. Moya	<i>Yo soy la Mary Reyes, P. cuplé.</i>
1961 A. Moya	<i>Tres de Mayo, P. militar.</i>
1963	<i>El toro de Vega.</i>
1963 E. Herraiz	<i>Luna portuguesa.</i>
1963 E. Herraiz	<i>Madre Algeciras.</i>
1980	<i>Serralba.</i>
1984	<i>Daniel l'orxater.</i>
1992	<i>Bodas de plata.</i>
1996	<i>Dr. Arcas.</i>
1998	<i>Amigo Ángel, P. de concierto.</i>
1998	<i>Periodista Hipólito, P. marcha.</i>
1999	<i>Manolo Piné.</i>
2002	<i>Albatereando, P. marcha.</i>

3.3.5. Composiciones sinfónicas: 24 obras

A pesar de que hay relacionadas 24 obras, sólo he analizado 22 porque una de ellas, La Misa, se ha perdido la partitura completamente y otra, la 2ª sinfonía, sólo está hecho el guión, falta la instrumentación, que dejó aparcada por una de sus travesías largas y luego siguió por otros derroteros.

Año/Letra	Título
1939	<i>Misa a Santiago Apóstol</i> , para coro mixto y orquesta (perdida).
1951	<i>Sinfonía primaveral</i> , en Mi b Mayor.
1953	<i>Sinfonía en Re</i> (inacabada, falta la instrumentación)
1957 G.A. Bécquer	<i>El Miserere</i> , poema sinfónico.
1964	<i>Apuntes de viaje</i> , suite de concierto.
1972	<i>Mironianas</i> , poema fantasía, para banda.
1973	<i>Suite sinfónica</i> , para orquesta.
1974	<i>Imágenes</i> .
1978	<i>Tres preludios alicantinos</i> .
1982	<i>Impromptu</i> , para piano y orquesta.
1987	<i>Réquiem</i> , orquesta (o grupo instrumental), coro y órgano.
1988	<i>A Miguel Hernández</i> , poema sinfónico basado en la obra <i>El torero más valiente</i> , de Miguel Hernández.
1991	<i>Concierto clásico</i> , para trompa y banda sinfónica.
1993	<i>Federación 1968-1993</i> .
1997 Mª T. Pertusa	<i>Lucentum</i> , poema sinfónico para orquesta y narrador.
1997	<i>Spanish motiv</i> , obertura: 2 bombardinos y gran banda.
1999	<i>En la tierra como en el cielo</i> , interludio sacro, coro y orquesta.
1999	<i>Fin de Milenio</i> , obertura.
2001 Mª T. Pertusa	<i>Homenaje a Ginés Pérez</i> , suite sinfónico coral.

2001	<i>Río abajo</i> , poema auroro.
2003	<i>Ecclesiam</i> .
2005	<i>Tres grandes amores</i> , gran orquesta.
2006	<i>Bocetos sinfónicos</i> , quinteto de madera, quinteto de metal y tres trompas solistas.
2009 M. Hernández	<i>Fantasia elegíaca</i> , para solistas, coro mixto y orquesta.

3.3.6. Villancicos: 6 obras

Villancicos sólo tiene seis y por encargo, es decir, porque se lo han solicitado para cantar en algún certamen o para ponerlo como obra obligada.

Año / Letra	Título
1939	<i>Navidad</i> , para órgano.
1940 L. de Vega	<i>Temblando estaba de frío</i> , para 4 voces mixtas.
1992 S. G ^a Aguilar	<i>Venid, ha nacido en Belén</i> , 4 voces mixtas.
1995 M ^a T. Pertusa	<i>Niño divino</i> , 4 voces mixtas.
1999 V. Cartagena	<i>Nochebuena</i> , 4 voces blancas, órgano o armonio.
2001 M. Berná	<i>Emmanuel</i> , voces blancas.

3.3.7. Habaneras: 5 obras.

D. Manuel ha estado vinculado con las habaneras porque veranea toda su vida en Torrevieja. Son cinco las que tiene. Incluso, una de ellas, *Aquel instante*, ganó el Festival Internacional que celebra todos los años Torrevieja:

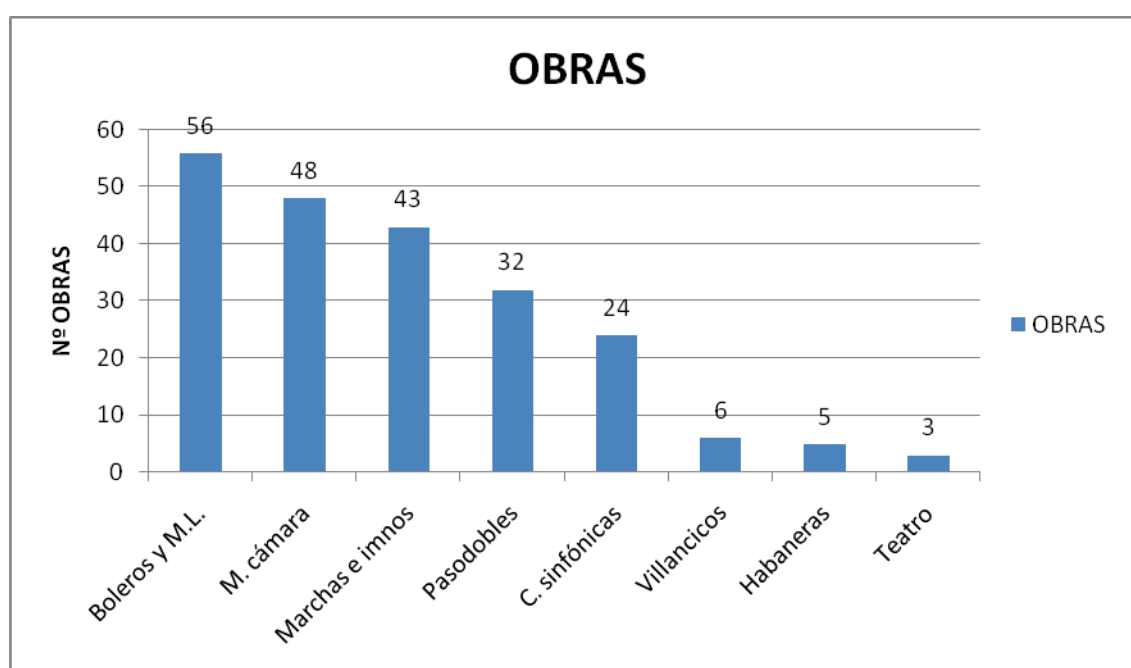
Año / Letra	Título
1954 J. Aparicio	<i>Cabo Roig</i> , habanera barcarola.
1964 E. Bariego	<i>La playa</i> , para 4 voces mixtas.
1976 R. F. Latorre	<i>Aquel instante</i> , coro mixto.
1986 A. Ballesta	<i>Villa Sol</i> .
1998 José Berná	<i>Eras de la sal</i> , 4 voces mixtas.

3.3.8. Teatro lírico: 3 obras.

Ya hemos visto, en su vida, lo vinculado que se siente, Berná, a Ruperto Chapí y, como él, tiene obras de teatro lírico, aunque muchas menos, claro está, porque las épocas y las circunstancias han sido distintas para cada uno de ellos. De las tres obras relacionadas, la última aún no se ha estrenado.

Año / Letra	Título
1953 H. de Juan	<i>Azogue</i> , Drama lírico en 2 actos y 6 cuadros, en verso y prosa.
1993 J. Aguilar	<i>Éxodo y Renacer</i> , Drama lírico en 3 actos.
1995 J. Aguilar	<i>Sátira en primavera</i> , sin estrenar.

3.4. Comparación de sus obras.



DISTRIBUCIÓN DE OBRAS POR DÉCADAS.

	-40	41-50	51-60	61-70	71-80	81-90	91-00	01-10	TOTAL
Boleros	1	4	20	27	4	-	-	-	56
M Cámara	3	9	3	4	5	10	5	9	48
Marchas himnos	4	6	1	6	8	5	10	3	43
Pasodobles	6	11	3	4	1	1	5	1	32
Comp. Sinfónicas	1	-	3	1	4	3	6	6	24
Villancicos	1	1	-	-	-	-	3	1	6
Habaneras		-	1	1	1	1	1	-	5
Teatro		-	1	-	-	-	2	-	3
TOTAL	16	31	32	43	23	20	32	20	217

En música ligera vemos cómo va aumentando su producción hasta alcanzar la máxima en la década de los años 60; en la de los 70 aún compone algo, pero a partir de los 80 cesa por completo.

En música de cámara, está equilibrada la tabla, alcanzando la mayor producción en las décadas de los 80 y en la de los 2000.

Con respecto a las marchas e himnos, también han estado presentes a lo largo de su actividad compositiva, siendo la de mayor producción la de los 90.

Los pasodobles también han estado representados, siendo la década de los 40 la más prolífica y en la de los 70 hay un parón.

Las composiciones sinfónicas llaman mucho la atención, pues se ve que en las dos últimas décadas ha compuesto la mitad de ellas.

Compone, también, una pequeña cantidad de villancicos, habaneras y teatro lírico, por compromisos o encargos.

4. Análisis de las obras sinfónicas

4.1. *Sinfonía primaveral, 1951.*

4.1.1. Ficha técnica

TÍTULO: SINFONÍA PRIMAVERAL, en <i>mi bemol mayor</i> .
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1951.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1952. La versión para banda sinfónica fue estrenada y dirigida por el autor en el parque del Retiro de Madrid, por la Banda Municipal de Madrid, y después con la Orquesta Sinfónica de Valladolid ¹⁷⁷ .
TIPO DE COMPOSICIÓN: Orquestal.
AUTOR DE LA LETRA: No hay.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Interés personal para expansión del compositor y recreación con la utilización de las formas clásicas.
DESCRIPCIÓN: “Esta sinfonía de forma cíclica, es toda ella un canto a la Primavera. Como <i>leit motiv</i> lleva en sus tiempos, a modo de introducción, un coral o himno en forma fugada. Su primer tiempo, con frescos temas y magistrales desarrollos, es todavía el comenzar de una incierta primavera. No así el segundo movimiento que, después de su introducción, con el Himno, aparece el primer tema “Canto a la Primavera” y, como segundo, una pequeña danza pastoril. Este es «un día de campo». Su Minuetto, remembranzas, nostalgia por esa juventud del romanticismo. En cuanto al cuarto movimiento, es una recopilación de la Sinfonía. Sus nuevos temas, presentados también como anteriormente, por separado y conjuntamente, sonando a la vez. Hay un dúo de flautas, figurando el trinar de los pájaros, invocando la triunfante primavera”. Notas del autor
ARGUMENTO: Está dedicada al buen tiempo, al descanso, a la estación de la deliciosa primavera, con sus campos y flores -como el azahar-, que huelen tan bien y tienen tan preciosos colores.

¹⁷⁷ Antes de tocarla con la Orquesta Sinfónica de Valladolid, la estrenó con la Orquesta de Alemania del Norte, Badem Badem, en aquella ciudad obtuvo un resonante éxito.

OTROS: El día del estreno recibió elogios y alabanzas referidos a esta página sinfónica. En esta época ya había dejado Elcano; allí era tercer oficial y sin posibilidad de ascender, puesto que la banda tenía sólo 25 músicos (la banda no daba para poder ascender a Oficial Mayor). Dejó la Marina y se pasó al Ejército de Tierra. En Madrid ingresó en una Academia para prepararse en composición. Fue durante el año 1945-46.

Al mismo tiempo que la sinfonía, estaba haciendo el pasodoble *Muchamiel*, por el compromiso con la Banda Municipal de esta localidad.

Esta primera sinfonía nació, pues en 1945, pero fue terminada en Cartagena.

El Tercer movimiento está inspirado a partir del su *Minueto Mayo*, para piano, del año 1944. Este Minué ya se tocó en Elcano por la banda.

Empezó a componer otra obra con el propósito de que fuera una segunda sinfonía, pero está inacabada y sin orquestar, por lo que no puede ser objeto de este estudio.

4.1.2. Explicación de la obra

En esta sinfonía vemos cómo la imaginación es, a la vez, creadora y reveladora de la naturaleza. Tal y como indica su título: “Primaveral”, es un canto a la primavera, a la alegría de vivir, a las flores y al campo, exaltando los sentidos. Beardsley y Hospers indican cómo desde el Romanticismo “la fantasía es un «modo de memoria», que opera asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es la «facultad unificadora» que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la cualidad resultante.”¹⁷⁸

El primer movimiento el Tema A expresa la primavera, alegre, *cantabile*.

El segundo tiempo es una excursión a la campiña: el primer tema, presentado por el metal, es alegre, campestre y, el segundo, por el oboe solo, es pastoril, sacado de los dulzaineros de las fiestas de Segovia¹⁷⁹.

¹⁷⁸ DEARDSLEY, Monroe C., HOSPERS, John; *Estética, historia y fundamentos*, Madrid, Ed. Cátedra, colección teorema, 1990, pág. 66.

¹⁷⁹ La dulzaina equivale a la chirimía árabe, esta segunda más basta, porque tiene las cañas sin pulir y, por consiguiente el sonido sale más estridente y penetrante.

El tercero es el típico Minué, una danza que se baila en el campo, con su trío y las repeticiones normales.

El último movimiento transcurre en el campo, también, con imitaciones de la naturaleza, como el pajarito, con la flauta.

Es una sinfonía cíclica. Es interesante reseñar la importancia del *leit motiv*, que va a estar presente en toda la obra y lo utiliza como nexo de unión de un tema a otro. Los temas también son recurrentes, sobre todo en el cuarto movimiento, donde superpone los temas principales de todos los movimientos de una manera muy inteligente y creativa. En esta sinfonía cíclica utiliza, pues, un *leit motiv* que se repite en cada uno de los movimientos, excepto en el tercero. Está sujeta a la forma clásica estructurada para la Sinfonía.

Se trata de una obra tonal y contrapuntística. El primer movimiento empieza en *mi b mayor*; el tema B está en la Dominante (*si b*); termina en *mi b mayor*. El segundo empieza en *mi b mayor*, juega con los grados tonales: V - IV - I. En la página 37 de la obra, va hacia la primera quinta inferior, *la b*, pero sigue con la nota pedal *mi b*, manteniéndola. Pasa por una pequeña modulación a *fa mayor*. El tercer movimiento está en *mi b*, pasa por *si b*, (dominante); el trío cambia de tono, a *la b mayor* y termina en *mi b mayor*. El cuarto movimiento empieza en *mi b*, el segundo tema está en *do m* (su relativo menor, ver página 55). En la página 58 vuelve el tema A en el tono principal, *mi b mayor* (Reexposición).

Como esta sinfonía es un homenaje a la primavera todos los temas son *cantables*, el más brusco -o mejor, más rítmico, es el subrayado en color anaranjado del 4º movimiento-. El más idílico es el 2º, dedicado a la fiesta de la primavera.

Los temas más importantes son, también, recurrentes sobre todo en el último movimiento que, además de incorporar nuevos, hace una recapitulación, recordando, a modo de resumen, las partes más interesantes.

Desde un punto de vista estético, resulta muy bella la perfecta conjunción de los temas que realiza, superponiendo dos y tres al mismo tiempo, haciendo que resulten agradables al oído.

Utiliza mucho los contrastes en dinámica y en ritmo, no así en el compás, que mantiene durante cada movimiento el mismo¹⁸⁰.

Domina a la perfección la armonía y el contrapunto.

Con respecto a la utilización del *leit motiv*, es interesante la aportación que hizo Felipe Pedrell en su *Diccionario* y que recojo ahora ya que Berná tiene muy en cuenta a lo largo de sus estudios:

“Palabra alemana introducida por Wagner en la estética de la composición. Significa motivo-guía o motivo-conductor, tema melodioso armonioso de un drama musical en el cual se encarnan los sentimientos de los personajes, las ideas, los hechos, los momentos dramáticos, etc., que aparecen con gran frecuencia en el curso de una composición y no siempre bajo una misma forma sino cambiándola conforme a las intenciones expresivas ideadas por el compositor. Los *leit motiv* constituyen una de las bases del sistema de composición de Wagner. Son sustancialmente una simbología fónica llevada a la complicación máxima del artificio.”¹⁸¹

No es ésta la única obra en la que utiliza, Berná, el *leit motiv*, ya que le gusta mucho resaltar siempre el motivo principal, que lo convierte en motivo guía, no permitiendo que se pierda, a lo largo de la composición. Por ejemplo: Una obra muy bonita, que a mí es de las que más me gustan, en la que utiliza este recurso estético es el poema sinfónico *A Miguel Hernández*, presentada en este estudio como la número 10. *Lucentum* tiene un *leit motiv* inspirado en un canto popular de Muchamiel, de cuya banda de música es director honorario; corresponde a la número 14, en este estudio. Y otra obra, de mucha enjundia, que está muy bien elaborada, con la utilización del *leit motiv*, es su *Homenaje a Ginés Pérez*, Suite sinfónico-coral, estudiada aquí como la número 18.

¹⁸⁰ En obras posteriores utiliza el compás como recurso de contraste, también, saltando en una misma obra de un compás a otro.

¹⁸¹ PEDRELL, F.; *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Imprenta Víctor Berdós, 1894, Pág. 255. Este libro de Pedrell D. Manuel lo heredó de su padre y lo tiene como un gran tesoro, diciéndome que, en sus viajes por todo el mundo, lo ha leído de cabo a rabo y que es una de los mejores objetos que ha recibido de su progenitor, escribiendo en la primera página: “Propiedad de mi padre, Francisco Berná Martínez, Heredero: Manuel Berná” y también, escribe con su puño y letra: “Este diccionario es uno de los más valorados del Mundo de la Música”.

Llama la atención el uso del término Minué, en el tercer movimiento, preferido en el Clasicismo, mientras que, a partir de Beethoven se utiliza el de Scherzo.

Merece la pena recoger la aportación que hizo el musicólogo Pedrell sobre el Minué:

“Danza del siglo pasado, llamada noble o cortesana porque no fue jamás popular, en el sentido rigurosamente folklórico de esta palabra. El objeto principal de esta danza consistía en desplegar todas las gracias y todas las actitudes del cuerpo para expresar un saludo tal como lo ordenaban los códigos galantes del siglo aludido.

Según el abate Brossart el minueto es originario del Poitu, atribuyendo su invención o introducción en la orquesta a Lulli.

El antiguo movimiento de esta danza (compás ternario *moderato* o *allegro*) reposado y casi lento, fue transformándose poco a poco, no sólo en su movimiento sino en la esencia de la composición, desde el momento en que Haydn, creando el minueto sinfónico modelo, lo introdujo en sus composiciones instrumentales. En el *minuetto* de este autor, lo que podríamos llamar exposición está escrita a cuatro partes armónicas: los restantes fragmentos están compuestos a tres partes y de aquí el nombre de *Trío* dado a los últimos temas del *minuetto*, porque en las composiciones para cuarteto escritas en esta forma solía suprimirse un instrumento quedando solo, en realidad, tres. El nombre de *Trío* se dio después a la parte de las composiciones bailables que modulan a la cuarta superior o a la quinta inferior del tono principal, aunque no sean tres instrumentos únicos los que ejecutan la parte llamada *Trío*.

Haydn y Mozart introdujeron el *minuetto* como episodio del cuarteto, convirtiéndolo en un verdadero *intermezzo* o *tempo di mezzo* entre el *andante* y el final. Beethoven aceleró su movimiento transformándolo en *Scherzo*, composición episódico-sinfónica, como el *minuetto*, pero de movimiento vivísimo y más elaborada contrapuntísticamente hablando.

Mendelssohn, Bizet y otros autores han compuesto *minuetos* de tipos y movimientos muy distintos. Recuérdense el de la sinfonía en *do menor*, op. 11, del primero y el de la *suite* titulada *La Arlesienne*, del segundo.

Haydn, en una palabra, creó el *minuetto* sinfónico modelo, y Beethoven el *scherzo* típico, composiciones originarias de aquella antigua y sozona danza del siglo pasado, una de las menos alegres entre todas.”¹⁸²

4.1.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Primer tiempo: *Allegro jocosso*, Negra = 126

Pág. 1: Comienza con la introducción (señalado en el Anexo en color rojo), en *Lento*, de cuatro compases, que anticipa el tema A, por aumentación, presentada por el viento metal: trompetas y trombones. Esta introducción es muy importante, porque se convierte en el *leit motiv* de la obra, pues lo vamos a encontrar en todos los movimientos de la Sinfonía.

En el c. 5 empieza la Exposición, con la idea A (amarillo), que es alegre, por los violines, con la velocidad de *Allegro jocosso*.

Pág. 2: Continúa el tema A durante siete compases más en la cuerda, reforzándose, a partir del c. 8, en el viento madera: clarinetes, flautas y flautines. Sigue con imitaciones.

Pág. 3: Termina la idea A en la doble barra, después del c. 6. Comienza, ahora, un pequeño puente para preparar el segundo, aprovechando algo del A. Este puente es importante porque se desarrolla y se repite en el cuarto tiempo (verde).

Pág. 4: Sigue de la página anterior.

Pág. 5: En el c. 3 comienza el tema B (violeta), en la cuerda: violines, imitando el resto de la cuerda en algún aspecto: ritmo, melodía, por movimiento directo e indirecto y, los violoncellos y contrabajos en *pizzicato*.

Pág. 6: Terminan su presentación los violines, en el c.3 y en el último tiempo de este compás lo coge el viento, con imitaciones, y después, los violines II y las violas. Antes de finalizar la página entran las flautas con la misma idea B.

Pág. 7: Continúa igual, hasta el nº 3 de ensayo, con la doble barra, donde comienza el desarrollo, a partir del final del tema B y la incorporación de uno nuevo

¹⁸² *Ibidem*, Págs. 286-7.

libre, en el c. 3, por los violines I (rojo), imitado luego por los metales: trombones, trompas y trompetas.

Pág. 8: Continúa con el tema libre, en los violines, acompañados por casi toda la orquesta. Hace lo mismo por disminución.

Págs. 9-10: Sigue hasta la doble barra de la página 10, donde las flautas comienzan la idea A, reforzadas por las trompas y con imitaciones de las demás voces.

Pág. 11: Continúa hasta la doble barra. La trompa hace una pedal.

Págs. 12-13: Sigue el tema. Puente en progresión hasta la doble línea divisoria del primer compás de la página 13. Aprovecha la cabeza de la 2ª idea, con imitaciones.

Págs. 14-15: Trabaja sobre el mismo tema hasta la doble barra de la página 15, al final del cuarto compás, en que comienza la reexposición del tema A.

Pág. 16: Continúa.

Págs. 17- 18: Puente.

Págs. 19 y ss: Tiene la particularidad de conjugar el Tema A en las voces agudas con el B, en los bajos.

Pág. 24: En el *Lento*, tocan en *tutti*, la primera idea y en el *Allegro vivo* suenan notas breves de la segunda, que sirven de acompañamiento.

Pág. 25: Entra el tema principal, para terminar, con fuerza, en un *tutti* del metal y de la cuerda, exceptuando al arpa.

Segundo Tiempo: *Andante Moderato*.

Pág. 26: La Introducción es el *leit motiv* de la obra, igual que en el primer movimiento y lo encontraremos más veces en su transcurso. Está señalado, al igual que en primer tiempo (rojo). Se repite el *leit motiv* en compás de 2/4.

Pág. 27: Sigue la introducción del compás binario, durante los tres primeros compases. En una doble barra indica *Allegro Animato*, en *sf*, con un regulador >. Entra el primer tema de este movimiento (lila), presentado por la trompa y continuado por los fagotes y clarinetes en *mf*, respondidos por la cuerda, seguido por la contestación en sextas.

Pág. 28: Progresión de la idea de cuatro compases para cogerlo el violín, de nuevo, a solo, con imitaciones de la cuerda.

Pág. 29: Entra el *tutti* de la orquesta. Le ayudan, al violín, las flautas, hasta la doble barra, en que llevarán el tema los violoncellos.

Pág. 30: Terminan los cellos en el primer compás y lo cogen los violines y las flautas. Empieza el puente, con unas llamadas del metal, que está preparando el segundo tema.

Pág. 31: Sigue el puente hasta la doble barra, presentando el oboe la segunda idea (azul), a solo, en *mf*; es pastoril.

Pág. 32: Entra la banda en *tutti*, con imitación en las cuerdas, en la parte grave.

Pág. 33: Se repite en *Lento*, por la cuerda, como eco, con distinto juego armónico en el cuarteto de cuerda, con sordina.

Págs. 34-35: Le sigue el corno solo completamente, con el tema de la introducción (rojo), durante tres compases. Viene ahora la reexposición del primero, de este segundo movimiento, imitativo, interpretado por los violines y los flautines, continuado en la página 35.

Pág. 36: Juegan los dos temas presentados hasta ahora, iniciando las trompas la idea de color lila y simultaneando la de azul, a partir del c. 3 por los clarinetes y oboes. En los dos últimos tiempos de este c. 3 se incorporan con el de los violoncellos, fagotes y clarinete bajo. En el último compás se inicia un pequeño puente, con células del primer tema, o sea, el lila.

Pág. 37: Sigue el puente hasta el *Mosso*, en el punto de ensayo nº 6. Entra el segundo tema, pastoril, flautas y flautines con el tamboril. Al final hace un fugato con el lila. Viene, ahora la idea de la danza.

Pág. 38: Termina en el primer compás y tras doble barra se repite, en octavas y quintas imitativas, la danza.

Pág. 39: Concluye este segundo tiempo con el primer tema. El metal acompaña con el del *leit motiv*.

Tercer tiempo: Minuetto: *Moderato*

Pág. 40: Empieza directamente con el tema (verde), con los violines I y II, y con las flautas y flautines, reforzando las trompetas el ritmo, en los primeros compases.

Pág. 41: Repite el tema durante cuatro compases más, con variantes en el acompañamiento. Después de la doble barra, vuelven flautas y flautines con un acompañamiento precioso de la cuerda.

Pág. 42: Termina el tema en la doble barra. Nace el segundo (azul), presentado por los violines y los flautines.

Págs. 43-44: Continúa el segundo, con variaciones armónicas hasta la doble barra. Lo cogen otros timbres: flautas, cellos y clarinetes.

Págs. 45-46: Hay una pequeña Coda. Repite el primero (verde). Motivos sobre la cola del tema, jugando armónicamente con escalas.

Pág. 47: Coda. Repite las dos ideas íntegras.

Entra el Trío en esta misma página, con uno nuevo (marrón), muy delicado, por los violines solos.

Pág. 48: Comienza un nuevo tema (amarillo). Es el segundo del Trío, muy cantabile, por flautas y violines.

Págs. 49-50: La segunda idea es interpretada por el *tutti*.

Se repite íntegramente el Minué, hasta el Fin, en la página 47.

Cuarto tiempo: *Allegro, ma non troppo*

Pág. 51: Empieza el corno inglés solo, con el lema (rojo), o *leit motiv*, acompañado por las violas. Aprovecha el puente del primer movimiento. A continuación la flauta imita a un pajarito.

Pág. 52: Encontramos reminiscencias del lema, de nuevo; en el c. 4 hay una anticipación del señalado en color anaranjado, entrando definitivamente, en el c. 5 de esta página, en el último tiempo, con los tresillos, el primer tema, con los violines (anaranjado), los demás instrumentos acompañan.

Pág. 53: Continúa, en el c. 3 las maderas van con el mismo. Le nace un contrapunto en imitación sobre el tema, en el resto de la cuerda. El violín II en movimiento contrario.

Pág. 54: Lo siguen los trompetas. Es como un pequeño desarrollo. En la última nota de la página, las flautas y los clarinetes recuerdan el tema vagamente con corcheas y silencios, para presentarlo con más fuerza en la página siguiente.

Pág. 55: Llevan el tema clarinetes y flautas solos.

Pág. 56: Presentan el 2º (lila) hasta la doble barra, los violines, reforzados en la madera por las flautas y los oboes. Las trompas tocan, durante estos seis compases, notas pedales. En el punto de ensayo nº 3 vuelve el *leit motiv* en la cuerda (contrabajos y cellos, en octavas) y el metal (tuba, y trombones). Continúa, en la última parte del c. 8 el tema 2º (violeta). Y como fondo el *leit motiv*.

Pág. 57: Va jugando con las dos ideas presentadas y el *leit motiv*, simultáneamente, a modo de recuerdo, que adquiere mucha fuerza y quedan como fragmentos acompañantes.

Pág. 58: Sigue hasta la doble barra. A continuación entra un puente, hasta que llega el *tutti* en el último compás de la página. Pedal en la cuerda y en los clarinetes. Encontramos, ahora, el primer tema del primer movimiento, jugando con el primero de este tiempo.

Pág. 59: Se mueve con todos los temas, con imitaciones de los que ha utilizado hasta ahora, a modo de resumen, conservando el actual. Sigue el mismo juego con distinto timbre. Entra la idea del oboe, del segundo movimiento, la dancita.

Pág. 60: En el desarrollo temático empieza con el tema A (amarillo), del primer movimiento, simultaneado con el de la dancita (azul) del segundo. Termina recordando el primero del cuarto movimiento, el de los tresillos (anaranjado).

Pág. 61: Reexposición del tema primero de este tiempo (anaranjado).

Pág. 62: 2º tema, en la madera: flauta, con variaciones y resoluciones con tresillos.

Pág. 63: Repite, ahora lo hace el oboe solo, floreado, con acompañamiento de cuerda.

Pág. 64: Clarinetes con arpeggios, y la cuerda.

Pág. 65: Pasa a los graves, acompañados por unos tresillos (que recuerdan a un bolero), a modo de pedal. Sube a los agudos toda la madera, hasta el clarinete bajo, aumentando la progresión, con arpeggios. Ayuda la cuerda.

Pág. 66: Termina el tema en la cuerda; el acompañamiento, sobre el señalado en color anaranjado, va en la madera, hasta la doble barra.

Pág. 67: Continúa el mismo, combinado por varios timbres, es decir que no lo acaba un instrumento y luego lo presenta otro, sino que se reparte el hilo melódico entre distintos timbres. Destacan los arpeggios del arpa. Tema en progresión y cambiando de timbre en lo agudo y en lo grave. En el centro aparece el *leit motiv*, en el metal.

Pág. 68: Recuerda el tema A (azul), del segundo movimiento, modificado y con valores por disminución, el de la dancita. El bajo acompaña con reminiscencias del mismo, hasta llegar al *tutti*, para darle preparación al de color anaranjado, ascendiendo por timbres y familias.

Pág. 69: Ha subido por eco y se quedan tres acordes para dar entrada definitivamente al tema.

Pág. 70: Ayudan los violines y entra con el segundo, en movimiento contrapuntístico. La flauta y el oboe conjugan primera idea y segunda sin que se molesten.

Pág. 71: Desarrollo del primero, en distintos timbres, hasta la doble barra de la página siguiente.

Pág. 72: Termina el anaranjado. Los violines presentan el tema segundo de este movimiento, con un juego rítmico del resto de la cuerda.

Pág. 73: Sigue en el violín. Imitación de la flauta y el oboe, y se juntan; los dos trompas dan, en eco, una sonoridad preciosa, con la primera idea, simultaneando las dos.

Pág. 74: Sigue hasta la doble barra. En el punto de ensayo nº 9 viene un puente sobre la idea, a partir de la cola. Entra el central, en canon. Los trompas recuerdan la primera (lila) del segundo tiempo. Encontramos, pues, cuatro temas en esta página, tan solo ocho compases: el primero y el segundo de este movimiento, el del *leit motiv* y el primero del segundo tiempo.

Págs. 75-76: Hay un diseño de las tres ideas, la del *leit motiv*, la anaranjada, y la de la segunda, como variantes de acompañamiento, cambiando de timbres. O sea, podemos hablar de juegos rítmicos a partir de células temáticas.

Pág. 77: Se encuentran fragmentos representativos de todos los temas en progresiones, recordando, unos y otros. Hay un juego rítmico imitativo entre todos los timbres de la orquesta, destacando el de tresillos, presentado en el primer tema de este movimiento.

Pág. 78: Siguen los temas fragmentados. Los trompas hacen el *leit motiv*.

Pág. 79: En el quinto compás termina la presentación del anaranjado. Tras la doble barra aparece el tema del *leit motiv* en blancas, o sea con valores por aumentación, en el viento y en los violines y violas.

Pág. 80: Termina con el del *leit motiv*, tal y como empezó, pero con valores aumentados, como venía haciéndolo en la página anterior. En el *Pesante* comienza la Coda final, con grandes acordes, para concluir la obra.

4.1.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Primer movimiento: *Allegro jocos*

Pág. 1: En compás de 4/4, la introducción ocupa los seis primeros compases, en *f*, a partir del c. 4 responde la parte aguda en *p*, pidiendo *crescendo* y *accelerando*, para terminar en *ff* con la primera nota del tiempo, interviniendo el timbal, en la percusión, con una blanca y el resto de la misma con notas breves e indicando *Seco*. Cambia, ahora, la dinámica, encontrando *Allegro jocos*, Negra=126, en compás de 2/4 -que se va a mantener hasta el final del movimiento, a excepción de tres compases, en la página 24, que vuelve al cuaternario-, y en potencia *p*, salvo los violines, que presentan el tema A en *mf*. La percusión vuelve a callar y ya no intervendrá hasta la página 4.

Pág. 2: Todas las voces que interpretan lo hacen en *mf*. En el c. 8 de la página pasa la intensidad general a *f*. En el último compás entran los trombones y la tuba en *mf*.

Pág. 3: Continúa de la página anterior hasta la doble línea divisoria. Aparece el arpa por primera vez, tocando en sentido melódico. Los timbales acompañan en *p*, hasta la barra, descansando algunos compases. Luego, en el punto de ensayo 1, la cuerda suena en *mf*, reforzada por la tuba, en *p*. En el compás siguiente entran las maderas y algún metal en *mf*.

Pág. 4: La potencia predominante es *p* y *mf*, con muchos *legati*, *staccati* y *marcati*. Al final del último compás de esta página pide *mf*, menos en la cuerda, que indica *f*. Los timbales ejecutan en los dos últimos compases, dos corcheas.

Pág. 5: Muchos contrastes en las potencias de esta página, desde *ff* hasta *p*. En el segundo compás pide *rallentando*, con golpes a *Seco*, en la percusión, señalando que el timbal vaya cambiando el *mi b* a *fa*, entrando, en el cuarto compás, *A tempo*, con el punto de ensayo nº 2 y con la indicación *Un poco meno mosso*. Los violines I tocan el tema mientras el resto de la cuerda tañe en *pizzicato* y la percusión vuelve a callar hasta la página 8.

Pág. 6: Toda la página está en *mf*, con *legati* y *staccati*; los violines llevan el tema y los violoncellos y contrabajos acompañan en *pizzicati*. Con algunos reguladores puntuales en las progresiones ascendentes de semicorcheas en el segundo tiempo del compás binario.

Pág. 7: Encontramos, al finalizar el c. 2, el punto de ensayo 3, con intensidad en *p* y en *pp*. Luego viene un *poco a poco crescendo mucho*, partiendo de un *mf*, y terminando la página en *f*. La cuerda toca en *pizzicato*, excepto los violines I y II, que presentan el nuevo tema.

Pág. 8: Hay simultaneidad de potencias, predominando el *ff*. La cuerda deja de tañer en *pizzicato*. En las semicorcheas hay reguladores que se abren del *p* al *f* y desde este *f* se vuelve a abrir, durante tres compases, conduciendo a un *ff*, en el penúltimo compás de esta página. La percusión interviene, de nuevo, después de haber estado sin tocar desde la página 5, en los c. 5 al 9, con notas blancas como pedales, durante cinco compases.

Pág. 9: Toda la página está en *ff*, excepto en el segundo tiempo del último compás que baja a *mf* y a *p* el clarinete, en defecto del corno. Percusión y arpa callan.

Pág. 10: Empieza en *p*, en el c. 2 cambia a *ff* y en el c. 7 a *pp*. Pequeñas intervenciones del arpa, en el primer y segundo compás, con un *glissando*, y de la percusión, al comienzo de la página y en los c. 5-6, con una síncopa, la misma que realiza el timbal. Al finalizar el c. 8 indica el punto de ensayo nº 4, con doble barra y

comenzando, el Tema A en *mf*, imitado, luego, por otros instrumentos en la misma potencia.

Pág. 11: Empieza en *f*. En el c. 2 unas voces van en *f*, contrastando con la tuba, que lo hace en *mf*. En el c. 6 de la página pide un *crescendo*, durante cuatro compases, indicando al final del mismo el punto de ensayo nº 5, en la doble barra, pidiendo, ahora, un cambio de agógica: *Molto Meno Mosso*. Llama la atención la intervención de la percusión, durante un compás, y con valores muy breves, en el c. 8.

Pág. 12: Contrasta el cambio, en los clarinetes y fagotes, de potencia tan brusco que va desde el *p* en el c. 6), hasta el *ff*, en el último tiempo del siguiente y luego pasa a *mf*, en el c. 8. En los dos últimos compases de esta página indica *accelerando*, con un regulador <, partiendo del *mf*. En el penúltimo encontramos *Pizzicato* en los violoncellos. En los dos últimos compases interviene el arpa en *mf*, tañendo una corchea en la primera parte de cada tiempo y un silencio en la segunda. Destacan las pequeñas intervenciones de la percusión, en los c. 7-8 y en 10-11.

Pág. 13: En el primer compás simultánea el *p*, *pp*, de la cuerda, con el *f*, del viento. La percusión interviene, únicamente, en el primer tiempo del primer compás, al igual que el arpa. A continuación indica, con doble barra, el punto de ensayo nº 6, pidiendo, en potencia *p* y *pp*, *A tempo*. En el penúltimo compás pasa a *mf*, en el viento y se inicia un *crescendo* en el último tiempo, al final de la página, por las flautas.

Pág. 14: En el c. 2 pide *mf* en oboes, flautas y flautines y a continuación añade *crescendo mucho*, indicando en el c. 6 *f*, y en el 7 *ff*, que se va a prolongar hasta la página siguiente. La percusión, incluido el timbal, interviene con notas breves, en los c. 6-7, en *f*. En el c. 6 actúa el *tutti*, de la orquesta, menos el arpa, que se mantiene en silencio.

Pág. 15: El c. 1 empieza con *f* y con *ff*, para pasar, en el c. 3 a *pp*. La cuerda tañe en *pizzicato*. El arpa, en los c. 3 y 4 toca en *pp* y en *staccato*. Finaliza el c. 4 con doble barra e inicia el siguiente en *ff* yendo a *mf*, cuatro compases después, en el viento metal. El timbal cambia a *mi b* el *fa* y después de la doble barra, el *si b* y *mi b*.

Pág. 16: Toda la página, caso raro, está presentada con la intensidad en *f*. Los valores que utiliza son negras, corcheas, semicorcheas y fusas, con muchos ligados y algunos picados. La caja ejecuta dos corcheas en el c. 2, en *f*, igual que los demás instrumentos. El timbal toca en los dos primeros compases. El flautín y el arpa callan durante el transcurso de toda la página.

Pág. 17: Simultanea la potencia *p* de la cuerda, con *f* en la madera. En el c. 5 los fagotes entran en *p*, y tres compases después, tanto la cuerda como la madera tocan en *f*. Continúan los mismos valores que en la página anterior. Recordemos que no ha abandonado el compás binario simple: 2/4. Las auténticas protagonistas son las cuerdas, menos el arpa. Hay muchos instrumentos de viento que no actúan, además de la percusión.

Pág. 18: Se observan las intensidades de *mf*, *ff*, y *f*, con unos reguladores que se abren desde *f* <, en los grupos de tres semicorcheas. La cuerda tañe en *staccato*, pidiendo *Divissi* en algunos momentos. Interviene el *tutti* de la orquesta, menos el arpa. Los timbales y el resto de la percusión tocan notas pedales, con corcheas y semicorcheas.

Pág. 19: El primer compás se inicia con un *rallentando*, con intensidad *mf* en las flautas y flautines y con un regulador, en el viento metal >. Una doble barra indica el punto de ensayo nº 7, *A Tempo*, cambiando, ahora, la agogia a *Un Poco Meno Mosso*. La flauta, con 8^a¹⁸³; tocando la cuerda en *p* y la madera en *p* y en *mf*. En el c. 5 encontramos un regulador, en el grupo de fusas, que se abre: <. Todo el viento metal, más el arpa y la percusión no intervienen en esta página, consiguiendo el *Meno mosso*, señalado anteriormente, a través del número de instrumentos que ejecutan, a pesar de las semicorcheas y fusas.

Pág. 20: Entran los fagotes y las violas, en *mf*, acompañados por los violoncellos y los contrabajos en *p*. En el segundo tiempo de este primer compás aparecen los violines en *mf*. En el c. 6, segundo tiempo, se incorporan las trompas, en *p*, y los clarinetes, también en *p*. La percusión calla, igual que en la página

¹⁸³ Recomienda que toque con 8^a para que no resulte a unísono con el oboe.

anterior. Es una estampa más tranquila que, por ejemplo la 18, en la que suena el *tutti* de la orquesta.

Pág. 21: El primer compás se inicia con el punto de ensayo nº 8, con sonoridades muy suaves: *pp*, en la cuerda, con picado y *Divissi*; *p*, en los fagotes. En el c. 2 se incorporan clarinetes 1º y 2º, en intensidad *mf* y en el c. 4, los bajos, en *mf*, también. En el c. 5 entran los contrabajos en *p*. En el c. 6 pasa la potencia general a *mf*, pidiendo *crescendo... mucho* a todos los instrumentos que intervienen.

Pág. 22: Toda la página está en *ff*, menos la percusión, en *f*. Los timbales cambian de *mi b mayor* a *fa mayor*, tocando en los compases 5 al 7, el resto de la percusión va del c. 4 al 7 y en el c. 8 se incorpora la caja china, que resulta muy efectista. Interviene el *tutti* de la orquesta, excepto el arpa.

Pág. 23: Encontramos *mf* y según vamos avanzando nos conduce a *p*; en los c. 7 al 10, el arpa hace unos *glissandi*. En las segundas partes del compás hay un regulador: <, en los grupos de semicorcheas y fusas. La cuerda es la parte más nutrida en cuanto a conversación, junto con el viento metal, en los cuatro primeros compases, y después con la madera.

Pág. 24: Los tres primeros compases se inician en *pp*. Después de la primera doble barra de la página interviene casi toda la orquesta, en *Lento deciso*, cambiando, de nuevo al compás de 4/4, en *ff* y *fff*; Se escucha el tema del *leit motiv*. Durante cuatro compases, en el último pide *rallentando* y tras la segunda doble línea, vuelve a tomar el ritmo binario de 2/4, con la velocidad de *Allegro vivo*, *A tempo*. Pasa, ahora, el tema a la cuerda: cellos, viola, violín II y violín I, en forma canónica, reforzando a los violoncellos con los fagotes y clarinetes bajos sonando al mismo tiempo y los violines con los oboes y las flautas. Se inicia en este *Allegro* un *crescendo* y *accelerando*, tocando el arpa en el primer tiempo, que ya venía del compás anterior.

Pág. 25: Inicia el primer compás en *mf* y sigue *crescendo* y *accelerando mucho*, hasta el final, que acaba en *ff*, sonando el *tutti* de la orquesta, menos el arpa. Lo más original de esta página es que simultanea los dos temas principales, el A y el B.

2º Tiempo: *Andante moderato*

Pág. 26: Se inicia en compás de 4/4, con la velocidad *Lento Maestoso*, en *f*; se trata de la Introducción de cuatro compases, presentada por las trompetas, con el tema del *leit motiv*. La última nota es una blanca, con la indicación *Ten*. Después de doble barra, y cambio de compás a 2/4 tenemos una nueva presentación del *leit motiv* por los violoncellos y los contrabajos, en *p*, que continúa en la página siguiente. Acompaña la madera, también en *p*. Todo el metal, más arpa, timbales, violines y demás percusión, permanecen en silencio.

Pág. 27: Termina el *leit motiv* y tras la doble barra comienza un *Allegro Animato*, con un *sforzando*, introduciendo las trompas el tema, en *mf*, acompañados por trémolos como notas pedales, y continuado por los clarinetes y fagotes, también en *mf*, con la indicación *Meno mosso*.

Pág. 28: En los cuatro primeros compases pide, en *mf*, *diminuendo* y *rallentando*, terminando con la indicación *Ten*. Tras una doble línea divisoria, vemos la solicitud de *Andante Moderato*, añadiendo *Muy expresivo*. La cuerda es la protagonista, en *pp*, acompañada, exclusivamente por los fagotes, también en *pp*. En el último compás se incorporan los timbales, con la intensidad en *p*, y con un pequeño regulador, que se abre <.

Pág. 29: Empieza la página en *mf*, cambiando, dos compases después, a *p* con un *crescendo* y *accelerando*, para en el compás siguiente, pedir *rallentando*, con un regulador que se cierra, -recuérdese que partía de un *p*-. A continuación viene la doble barra, con el punto de ensayo nº 1 y la indicación *A tempo*, entrando la cuerda en *pizzicato* y con la potencia en *p*. En el último compás de esta página se incorporan los fagotes y los clarinetes bajos, también en *p*, cogiendo el tema los violoncellos, en *mf*.

Pág. 30: En el segundo compás entramos con la graduación *f*. Es un pasaje muy ligado, contrastando la rapidez de ritmo de la cuerda y madera: negras, corcheas, tresillos de corcheas, con el movimiento del viento metal, contrabajo y batería, que lo hacen con notas largas: negras, blancas con puntillos. Los dos últimos compases de esta página: c. 6 y 7, que coinciden con la indicación del punto de

ensayo nº 2, hacen como ecos del tema del *leit motiv*, muchos más claros en la siguiente.

Pág. 31: La cuerda (violines I y II y violas) recuerda la cabeza del *leit motiv*. En los primeros cuatro compases predomina una intensidad en *p*, y en *pp*, hasta el *ten.*, del cuarto compás; el timbal cambia, mientras tanto, el *mi b* a *fa*. Una doble barra indica que va a variar la velocidad a *Poco piu mosso*, con la indicación de *f*, con un regulador que se cierra durante dos compases y conduce a *pp* (*f*>*pp*), excepto el oboe que entra con el tema pastoril, en *mf* y se prolonga en las páginas 32 y 33.

Pág. 32: Contrasta la potencia empleada ya que, después de los dos primeros compases y tras una doble barra, en el punto de ensayo nº 3, la encontramos, durante cuatro compases, en *ff*, por el *tutti* de la orquesta, incluida el arpa, con unos arpeggios, acompañando la pandereta el bombo y el tamboril y luego pasa a *pp*, callando, ahora, el viento metal, el arpa, los violines, el timbal y resto de la percusión.

Pág. 33: Viene de la página anterior en *pp* destacando el papel del viento madera con las trompas y los violoncellos. Al timbal le pide que cambie de *fa* a *mi b*. En el tercer compás entra a solo la flauta, con el mismo tema, en el c. 4 anuncia *poco rallentando* y en el c. 5, *a tempo*, tras doble barra, y *Meno Mosso*, cogiendo los violines el tema, en *p* y con sordina. En el último entran los contrabajos en *pizzicato*, con intensidad en *p*, ayudados por los clarinetes bajos y los fagotes, en *pp*.

Pág. 34: La trompa a solo interpreta el tema del *leit motiv*; se preparan los timbales en *si b* y en *mi b*. En el c. 4 el timbal solo prepara con un trino la entrada de un *tutti*, tras la doble barra, en *ff*, indicando en la partitura *1º Tempo*, repitiendo el tema principal de este movimiento los violines I y II, en la cuerda y las flautas, flautines y oboes en la madera. El arpa acompaña con unos seisillos arpegiados de semicorcheas, al igual que los clarinetes. En la percusión pone una nota de “caja viva”¹⁸⁴.

Pág. 35: Continúa el *tutti* de la orquesta en *f*. En el c. 2 callan los timbales y el arpa. En el c. 5 cambia la potencia a *pp*, finalizando con un regulador que se abre y

¹⁸⁴ O sea, tocar con los bordones; si éstos están aflojados suena a tamboril, que lo había pedido en la página 32 de la partitura, o sea en el punto de ensayo nº 3. Ahora quiere que vuelva a sonar normal la caja, es decir, más seca.

tras la doble barra la indicación *Poco Piu Mosso*, con el punto de ensayo nº 4, iniciándose en *pp* y con un regulador que se abre, para pasar en la página siguiente a *ff*, destacando el contraste de potencia tan grande que existe en tan solo un compás.

Pág. 36: Todos los instrumentos que intervienen comienzan en *ff*, pero en el c. 3 mientras la cuerda va en *pp* el viento lo hace en *mf*, ambos temas superpuestos. Termina el c. 6 con una doble barra, indicando el punto de ensayo nº 5, con la indicación *Meno* entrando ahora la cuerda en *p*; los violines y la viola, con sordina y aprovechando el tema de color lila.

Pág. 37: Sigue la cuerda con el mismo tema, acompañada por los fagotes con notas pedales. En el c. 3 pide *Poco rall.* Y en el compás siguiente, tras la doble barra, *A tempo*, con el punto de ensayo nº 6 donde entra el flautín y la flauta con el tema segundo, azul, en *p*, ritmado por el tamboril, exclusivamente.

Pág. 38: Esta página está basada, principalmente en el tema señalado con color azul. El primer compás es en *pp*, pero inmediatamente y tras la doble barra divisoria, indicando el punto de ensayo nº 7, coge la potencia en *ff* hasta el final. Destaca el acompañamiento con notas a contratiempo del viento metal, del arpa sin vibrar y de la pandereta.

Pág. 39: En la última página de este movimiento rememora el tema principal, el lila, que lo simultanea con el tema del *leit motiv*, subrayado en color rojo. Se inicia ésta con el punto de ensayo nº 8, en *ff* y con la indicación *Pesante y Staccato*. Los dos últimos compases son con un gran acorde en redonda y con calderón en *pp*, seguido de una corchea que ocupa la primera parte del tiempo del último compás, tras un breve regulador que se abre hacia el *f*. Las demás están en silencio, con los que concluye este movimiento.

Tercer movimiento:

Minuetto, Moderato

Pág. 40: Comienza este tiempo con la indicación *Moderato*, en compás de 3/4 y con la potencia en *f*. En el penúltimo compás hay un regulador que se cierra hacia el *pp* y ya se va a mantener durante toda la página siguiente.

Pág. 41: Contrastes de intensidades, ya que empieza el *tutti* en *f* y al finalizar el cuarto compás, tras doble barra, pasa a *pp*, callando el metal, el timbal y demás

instrumentos de percusión, por lo que se refuerza el pianísimo. En el c. 7 hay un regulador que, partiendo de ese *pp* que se inicia en el c. 5, se cierra, o sea *pp* >. Hay contrastes, también, en la utilización de notas picadas y ligadas.

Pág. 42: Viene de la página anterior. La última nota del c. 3 es *mf* y tras una doble barra, señala que desde ahí se va a repetir más adelante, pide la potencia *p* en todos los instrumentos que actúan, menos los violines, los clarinetes y el corno, que siguen en *mf*. Violas, violoncellos y contrabajos tañen en *pizzicato*. Nuevos contrastes en cuanto al ritmo, ya que simultanea unas voces en corcheas, con otras en negras y otras en blancas con puntillo, éstas últimas hacen de notas pedales, llevadas a cabo por los fagotes y las trompas primeras, aportando un soporte armónico muy consistente. El triángulo también realiza las blancas con puntillo.

Pág. 43: Combina la intensidad *p* con la de *pp*, con alguna indicación de *sf*. Tras el c. 2 hay una doble barra, terminando el juego de blancas con puntillo que venía de la página anterior y pasa a los violines II y a las violas; a los violines I les indica *saltatto* (saltillo); el triángulo pierde protagonismo. Las demás voces siguen contrastando las corcheas con las negras.

Pág. 44: Durante toda la página predomina la potencia en piano, encontrando las indicaciones de *p* y *pp*, en el c. 6 la cuerda pasa a *mf*, contrastando con las demás voces, que lo hacen en *pp* y en *p*, tal y como lo venían haciendo. Violines, violas y cellos lo hacen en *pizzicato*; el arpa pasa de tocar negras, en los dos primeros compases, a *glissando*, a partir del c. 3 y en el c. 7 pide *vibrando*. En el c. 6 las blancas con puntillo las van a interpretar los clarinetes bajos y el triángulo. También las violas, en *divisi*, cuatro compases. Durante cinco los flautines y los violines I tocarán en corcheas, ligadas de dos en dos, contrastando con el ritmo de la flauta y demás instrumentos de madera de la orquesta. Los dos últimos compases de esta página empiezan otra unidad.

Pág. 45: Viene de la página anterior, sin cambio de indicación de intensidad, señalada en *p* y en *pp*, los dos últimos compases de la página 44. Al finalizar el c. 5, mediante una doble barra va a cambiar a *mf*, y a *f*. El arpa toca en *glissando* y con blancas con puntillos durante cuatro compases, luego siguen blancas y negras. Tras la doble barra pasa a interpretar semicorcheas y corcheas en picado. Los timbales

han callado en la primera parte y tras la doble línea divisoria pasan a tocar negras picadas, al igual que las violas, en *divisi*; los violoncellos y los contrabajos, también en *divisi*.

Pág. 46: Esta página es muy nutrida porque está tocando el *tutti* en toda ella. Es de destacar que sólo en el primer compás simultanea las intensidades de *pp*, *mf* y *f*, exigiendo mucha pericia de los intérpretes. En el cuarto compás hay un regulador que se abre hacia el *ff*. En el c. 5 pide *saltatto* a las violas y violoncellos. A partir del c. 7 se inicia un *crescendo*, que se va a prolongar durante la página siguiente, como ahora veremos. El arpa combina las semicorcheas y corcheas picadas con los arpeggios del c. 6 y ss., cogiéndolas, a continuación las violas, los cellos y los contrabajos¹⁸⁵, reforzando este ritmo con el corno y la trompeta.

Pág. 47: Sigue el *crescendo*, tocando todos menos el arpa y tras el c. 4 indica una doble barra de repetición, que remite a la página 42 de este minué.

Trío

Pág. 47: Comienza en la misma página, tras doble barra, entrando con el tema en *p* los violines I y II. A las violas les pide Arco y los cellos y contrabajos tañen en *pizzicato*. Los clarinetes y fagotes le hacen el contrapunto con notas más largas, en *pp*. Los demás instrumentos callan.

Pág. 48: Siguen los mismos instrumentos durante cuatro compases, terminando en *pp* y pide, con puntos de repetición, la vuelta a la página 47, o sea, donde comienza el trío. La segunda vez, en el c. 5 de la página 48, van a coger un nuevo tema los flautines, flautas y oboes, en *p*, los dos primeros y en *pp*, los oboes, en la madera y el mismo tema por los violines I y II, en *p*, en la cuerda. En el c. 6, y último de esta página, entran otros instrumentos débilmente: fagotes, en *p*, clarinetes, en *pp*, violas, violoncellos y contrabajos, en *p*.

Pág. 49: Viene de la página anterior, con los mismos instrumentos que cantaban el tema y con la potencia en piano. En el c. 6 y último ya entra en *tutti*, - excepto la tuba y el timbal- con un *crescendo*. Los violines I y II llevan el tema,

¹⁸⁵ Téngase en cuenta que donde antes las arpas interpretaban las semicorcheas, primer tiempo del compás y las corcheas, segundo y tercer tiempo, ahora la cuerda lo va a llevar al revés: corcheas en el primer y segundo tiempo del compás y semicorcheas, en el tercer tiempo.

reforzado en la madera por los clarinetes, oboes y flautas. Los fagotes acompañan a las violas, con el mismo ritmo y las trompas a los cellos y contrabajos. En el c. 6 de esta página se produce un nuevo *tutti*, excepto en la tubas y en los timbales y demás timbres de percusión; entrando, los nuevos instrumentos que se han incorporado, con blanca con puntillo. El arpa en *glissando*.

Pág. 50: Ahora sí que tocan todos, en el primer compás, incluidas las tubas, timbales y platillos, con potencia en *mf*. El c. 2 pide *p* y *pp*. La cuerda en *pizzicato*. Al finalizar el c. 3 remite, mediante puntos de repetición, al último compás de la página 48. La segunda vez termina en *mf* y manda ir al signo, o sea, al principio del Minué, en la página 40, hasta el Fin -como 2ª vez-, que se encuentra en la página 47.

Cuarto movimiento: *Allegro, ma non troppo*, Negra = 104

Pág. 51: La Introducción es muy lenta, con la indicación *Largo affettuoso*, Negra = 40; el *leit motiv* lo recuerda el corno, en *p* -y las violas en *pp*, en su defecto- Compás binario simple: 2/4. Los violines I, con sordina, recuerdan un tema del puente del primer movimiento, en *pp*. En el c. 4 entra el flautín solo, con la petición *piu mosso*, en *p*.

Pág. 52: Se van incorporando, al solo del flautín, iniciado en la página anterior, progresivamente los cellos, en *pizzicato*, las flautas, contrabajo, arpa, trompas, trompetas y la madera. En los c. 4-5, hay un regulador, con una anticipación de la cabeza del tema anaranjado, de tresillos, y *poco rallentando*. Al finalizar el c. 5 se produce un corte o buota, resultando muy efectivo, indicando *A tempo, Allegro ma non troppo*, negra = 104 entrando los violines con el tema en *p*, contrapunteado por las trompetas y los fagotes.

Pág. 53: Destaca el papel de los violines y la madera, que llevan el tema en *mf*, actuando únicamente las trompas, en el metal, en *p*. Los demás instrumentos callan. Al finalizar el c. 3 se señala el punto de ensayo nº 1, tras doble línea divisoria. Se produce un juego armónico entre las distintas voces que lo tocan y su contraste con notas a contratiempo de corcheas con respecto a las voces principales. Con los tresillos también se produce un juego contrapuntístico muy interesante en el que unos marcan el tema y los otros instrumentos lo hacen a contratiempo.

Pág. 54: Se incorporan las trompetas en el c. 3 en *mf*, y tras doble barra se indica el punto de ensayo nº 2, con los términos *Poco Menos*, *Molto marcato*, incorporándose trombones, tuba y percusión: triángulo, caja y batería. A partir del c. 5 sube la intensidad a *f*, y *ff*. En el c. 9 encontramos *Poco rallentando*, concluyendo el último compás con doble barra y advirtiendo: *Meno Mosso*. La cuerda desde el c. 10 tañe en *pizzicato*.

Pág. 55: Al principio de la página indica *Meno Mosso, e molto espressivo*. Las flautas y los clarinetes I llevan el tema segundo de este movimiento, siendo contrapunteadas por la cuerda, en *pizzicato*, y potencia en *p*, durante cuatro compases, luego pedirá *arco* a los violoncellos y contrabajos y en el c. 8 volverá a pedir *arco*, esta vez a los violines y a las violas, subiendo, esta última vez, a *mf*, en el último tiempo del compás, al igual que lo hace el tema en la madera, pasando a llevar el mismo tema los violines. Mientras tanto, en el c. 5 se han incorporado las trompas, en *pp*, con notas pedales durante tres compases, interpretando luego negras y corcheas; en el c. 8 entran fagotes y clarinetes a cantar con el mismo ritmo en los tres timbres, primero en *p* y en el siguiente compás en *mf*, tras un regulador < que conducirá al *mf* de los c. 8 (última parte del compás en el violín I) y 9. Los demás instrumentos no intervienen, solicitando al timbal que vaya cambiando a *re* y *sol*.

Pág. 56: Pasan a presentar el nuevo tema las flautas, oboes y violines I. Notas pedales de las trompas. Toda la página está en *mf*, excepto los timbres que se incorporan en el c. 8, en *p*, al mismo tiempo que la continuación del tema por los violines II y clarinetes. Es importante el hecho de que estén sonando al mismo tiempo dos temas: el del *leit motiv* y el segundo, pero en la siguiente superpone tres temas.

Pág. 57: Esta página está en *mf*, pasando mediante un *crescendo* a *f*, y después a *ff*. Desde un punto de vista estético resulta de gran belleza el haber sabido conjugar los tres temas que aparecen en este movimiento a la vez: el primero, anaranjado, el del *leit motiv*, y el segundo, violeta, con gran naturalidad. El metal: trombones y trompetas hacen notas pedales durante tres compases. Los dos últimos van a ser los que lleven las notas pedales los timbales, los violoncellos, los fagotes y los clarinetes.

Pág. 58: En los cuatro primeros compases superpone el tema de los tresillos con el del *leit motiv*, a partir del c. 2 con potencia en *ff*. Tras una doble línea divisoria encontramos el punto de ensayo nº 4. Empieza ahora una nueva intensidad, en *p*, enlazando el tema de los tresillos con el del primer movimiento. Con la indicación de *crescendo* a partir del c. 6. En el c. 9, el último de esta página, entra el *tutti*, excepto el arpa, además en *ff*.

Pág. 59: Comienza *p*, para solicitar, a partir del c. 3, un *crescendo* y, en el c. 5 llegamos a *ff*. Las trompetas y los trombones tocan a solo la cabeza del tema anaranjado (el de los tresillos), simultaneado con el marcado en amarillo del primer movimiento, durante los seis primeros compases. Luego lo va a hacer coincidir con un tema del segundo movimiento, el señalado en color azul y con el primero (vuelve a conjugar tres temas, esta vez de movimientos distintos). En los dos últimos compases, además de simultanear los tres temas mencionados, encontramos al mismo tiempo gran contraste de intensidades, también, solicitando *p*, en la cuerda; *pp*, en la percusión; *p*, fagotes y trompas; y *mf*, en clarinetes, oboes, flautas y flautines, resaltando perfectamente las voces que quiere destacar.

Pág. 60: Viene de la página anterior, siguiendo con el mismo juego de temas. Empieza con la potencia en *mf*, en el transcurso de tres compases. En el c. 4 indica *Poco diminuendo*, que va a mantener durante tres más. A continuación, en una doble línea divisoria, cambia de dinámica a *Molto Moderato*, iniciando ahora el primer tema en las trompas y parte de la madera, incorporándose después, en *ff*, el *tutti*, excepto el arpa, con el mismo; la cuerda, incluso, en *Divisi*.

Pág. 61: Viene de la página anterior y toda ella se basa en el primer tema de este movimiento. Empieza en *p*. En el c. 2 hay un regulador que conduce, en el siguiente, a un *ff*, tras una doble línea divisoria con la indicación *Como 1º Tempo*. En el c. 12 superpone las potencias de *f* y *ff*. En la última parte del tiempo, del c. 13, entra el *tutti*.

Pág. 62: En los dos primeros compases tocan el *tutti*, entrando ahora las trompetas a solo, con el mismo tema, o sea, el primero de este movimiento. Al finalizar el c. 6, tras una doble línea divisoria, indica *Meno Mosso*. Flautas y clarinetes, en la madera llevan el tema segundo de este movimiento (violeta), con

variaciones, introduciendo, ahora, tresillos, en *mf*. La cuerda acompaña en *pizzicato*, en corcheas y sus correspondientes pausas, y con potencia en *p*.

Pág. 63: El primer compás, en *p*; el segundo en *mf*, entrando en la última parte de éste el tema segundo, con otro carácter. A la cuerda le pide *Arco*. Al terminar el c. 2 encontramos una doble línea divisoria, con el punto de ensayo nº 5; la cuerda vuelve a tañer en *pizzicato*. Los violines I y II sólo tocan en defecto del arpa, que lo hará *staccato* y sin vibrar. En el c. 8 la cuerda pasa a potencia *mf*, mientras que los fagotes graves lo harán en *pp* y los cornos ingleses ejecutarán en *p*, todos con notas picadas.

Pág. 64: Se desarrolla a partir del segundo tema de este tiempo, interpretado en la madera por las flautas y los oboes en canon y en la cuerda por los violines I y II, con una octava de diferencia. En el primer compás pide la intensidad *pp*. A continuación, tras la doble línea divisoria, el punto de ensayo nº 6, también en *pp*, pero pronto va a pedir un *crescendo* y *crescendo mucho*, hasta el final de la página. Los clarinetes I acompañan con arpeggios en seisillos de semicorcheas, mientras que los demás clarinetes, junto con las trompas, en el metal, y las violas, en la cuerda, hacen notas pedales. El arpa también realiza unos seisillos en semicorcheas, y en el último compás un *glissando*, en *ff*, coincidiendo con *el* regulador <. Es notorio el acompañamiento que hacen los violoncellos y los contrabajos, conjuntamente con los fagotes, que consiste en una progresión descendente en valores de negras. En los dos últimos compases ya está tocando el *tutti* de la orquesta.

Pág. 65: Indica al comienzo *Steso tempo*. Es una página muy rítmica, destacando la pedal que realizan sobre el tresillo de semicorcheas, efectuado en todo su transcurso por las violas, en la cuerda; los clarinetes I y II y los fagotes I y II, en la madera. Así como la página anterior pide un *crescendo*, en esta empieza el *diminuendo*, y con un regulador que se extiende a lo largo de tres compases > hacia el *p*, y el *pp*, desembocando, en la última parte del c. 4 con el segundo tema de este movimiento por los violines I y II, pidiendo *Brioso en 4ª cuerda*, con la potencia en *mf*, mientras que los demás instrumentos que están tocando lo hacen en *p*. y en *pp*. El arpa termina su *glissando* en la primera nota de esta página y ya no vuelve a tocar, al igual que la percusión, las flautas, oboes y violines, que terminan el tema

presentado en la página anterior y estos últimos lo vuelven a coger en el c. 4, de la forma comentada.

Pág. 66: En los dos primeros compases los violines terminan de presentar el tema que llevaba en *mf*, combinándolo en la madera con la nota pedal de los tresillos, que recuerdan al primer tema. En el c. 3 pasan a interpretarlo el oboe y la flauta, con una octava de diferencia y en la última parte del c. 6 también lo va a ejecutar el flautín, mientras que la cuerda va a realizar un acompañamiento muy original, ya que la primera parte de cada tiempo indica *arco*, mientras que la segunda lo hará en *pizzicato* (del c. 3 al c. 6). Al terminar este compás hay una doble barra divisoria con el punto de ensayo nº 7 y entonces entra el *tutti*, predominando la intensidad *f*. En el c. 7 la cuerda también rememora el segundo tema, mientras que la percusión y las trompetas van a recordar el ritmo tan marcado de tresillos, que revitalizan al primero. El arpa vuelve a entrar, en el *tutti* mencionado en *f*, con arpeggios de semicorcheas y fusas; en el c. 8, en la segunda parte, hace un *glissando* y luego pasa, en el c. 9, a la potencia en *p*, junto con los demás instrumentos que intervienen, excepto el oboe, que había cambiado a *mf*.

Pág. 67: La primera parte del c. 1 es *p*, luego pasa a *f*, presentando el tema segundo combinado con el ritmo *marcato* del primero. El arpa combina los arpeggios ascendentes y descendentes en *f* y en *ff*, de fusas, con los *glissandi*, en *p*. La cuerda va a simultanear, otra vez, partes en *pizzicato* y otras con *arco*. En el c. 5 le interesa remarcar el tema del *leit motiv*, que lo interpreta el metal en *f*, mientras que los instrumentos que acompañan lo harán en *mf*. Es una página bastante nutrida, aunque en los dos últimos compases ya están tocando en *tutti* y el último tiempo del compás será *ff*. La caja y la batería ejecutarán notas largas y redobles. Al timbal, que hace notas largas en los c. 2 y 3, le pide que se prepare cambiando a *fa* y *si b*, callando el resto de la página. Demuestra un gran dominio de la armonía, combinando los temas y repartiéndolo entre los distintos timbres de la orquesta.

Pág. 68: Al principio de la página tenemos un nuevo cambio agógico *Moderato = Allegretto*. La primera nota del c. 1 termina el *leit motiv* que había iniciado en la anterior e inmediatamente varía de atmósfera al presentar el tema del segundo movimiento en valores por disminución, por el flautín y el clarinete I a

solo, con la potencia en *p*, y contrapunteado por la cuerda: violoncellos y contrabajos, solamente, con reminiscencias del tema primero de este movimiento, en *p*, también. En el c. 7 se han incorporado los fagotes, en *p* y los clarinetes II, en *pp*. En el c. 9 los fagotes pasan a dinámica en *pp*; se incorporan los violines I y II y las violas, en *p*, además de las trompas y trompetas, en *p*. Vuelve a combinar fragmentos en *pizzicato* con otros en *arco*. En la segunda parte del c. 11 encontramos, de nuevo, el *tutti* de la orquesta, excepto el arpa, solicitando a toda la plantilla un *ff*.

Pág. 69: Durante dos compases toca el *tutti*, menos el arpa. Los c. 3-4 son muy tranquilos, escuchando a los timbales, que interpretan la cabeza del tema de tresillos, en *p*, igual que los contrabajos (defecto del timbal). Las trompetas y las trompas vienen ejecutando notas pedales, al igual que los oboes, iniciándose en la última parte del c. 4 el tema de tresillos por la flauta y el oboe a solo, en *mf*. Al finalizar este compás hay una doble línea divisoria, con la indicación *Como Primo tempo* y entran a acompañar los instrumentos de cuerda en *p* con notas picadas.

Pág. 70: Combina los dos temas presentados en este movimiento. Todos los instrumentos van en *mf*, excepto la madera que lo hace en *f*, sólo hablan en esta página la familia de la cuerda, en el metal exclusivamente las trompas y los instrumentos de viento madera; los demás permanecen en silencio. Los violines II, las violas y los violoncellos tocan muy ligado, al igual que los fagotes. Desde un punto de vista estético tiene mucha importancia el que se hayan conjugado los dos temas sin que se molesten.

Pág. 71: Está basado en el desarrollo del primer tema, con algunos recordatorios del segundo. Al finalizar el c. 4 hay una doble barra, que corresponde al punto de ensayo nº 8, con la indicación *Poco Meno*, iniciándose en *mf* con la cabeza del primer tema. Los demás timbres van entrando de forma imitativa. Los fagotes y los clarinetes lo hacen en *f*, en la segunda parte del c. 5 y en el siguiente se incorpora el resto de la madera, también en *f*. En el c. 7 entra el metal que faltaba y lo vuelve a hacer en *mf*.

Pág. 72: Los primeros cinco compases se presentan en intensidad fuerte: *f*, y *ff*. En el c. 4 pide *Poco rall.* Y, en el c. 6, tras doble línea divisoria y con la indicación

Meno Messo, encontramos *a tempo*, cambiando la potencia, radicalmente, a *p*. La primera parte está basada en el primer tema de este movimiento y, tras la doble barra divisoria, será la cuerda -incluida el arpa- la protagonista, con el segundo, interpretado por los violines I. Los violines II, las violas, los cellos y los contrabajos acompañan en *pizzicato*. Las demás familias instrumentales permanecen en silencio en esta segunda parte de la página, o sea del c. 6 al 9 inclusive.

Pág. 73: Empieza con el mismo protagonismo que terminan la página anterior los timbres de la familia de cuerda, y en *pizzicato* los violines II y las violas. En el c. 3 se incorporan los clarinetes y los fagotes, con notas largas y potencia *pp*. En el c. 4, última parte, entra el resto de la madera, en *mf*; el c. 5 deshace el *pizzicato* la cuerda, pidiendo, ahora, *Arco*, en *mf*, los demás instrumentos acompañan con la misma intensidad, excepto la percusión, que lo hará en *p*. En el c. 5 los clarinetes y fagotes pasan a la intensidad en *mf*, también con notas pedales, pero ahora serán corcheas y sus pausas, hasta el final.

Pág. 74: Viene de la página anterior. El c. 3 pide a la percusión *p*. El último tiempo del c. 4 está en *mf*. Al finalizar éste hay una doble línea divisoria, con el punto de ensayo nº 9, comenzando, ahora, el tema del *leit motiv*, en *mf*, e incorporándose en el c. 7 el primer tema del segundo movimiento en *mf*. En el c. 6 los violines I tocan en *pizzicato*, produciéndose un *crescendo* en el viento madera y las trompas del metal. El arpa va de los c. 6 al 8 en armónicos, con la potencia *p*. Los timbres o celesta interpretan el mismo ritmo que el arpa, también en *p*, mientras los demás instrumentos que están sonando lo hacen en *mf*. Antes de la doble barra divisoria se incorpora, otra vez, el segundo tema de este movimiento, en el último tiempo del c. 4, superponiéndose al tema primero y al del *leit motiv*, que entrará inmediatamente.

Pág. 75: Sigue el *crescendo* iniciado en la página anterior, el c. 1 tiene *mf*; el segundo *f*; el tercero *f*, con un regulador que se abre, < durante tres compases. En el c. 7 entran las trompas solas en *ff*, incorporándose en el siguiente otros instrumentos en *f*, y los fagotes en *ff*. En el último compás de esta página tocan en *tutti* con potencia fuerte: *f* y *ff*. En esta página no sólo se mezclan tres temas: el primero y segundo de este movimiento y el del *leit motiv*, sino que hay motivos de

semicorcheas, que se repiten rítmicamente varias veces seguidas y, otras, en progresión. Otros reguladores, más pequeños que el anterior, se encuentran esporádicamente en esta página: *mf* <, < *ff* >, *f* >, *f* < *ff*.

Pág. 76: Se inicia el c. 1 con una negra en el primer tiempo y luego pausa en el segundo tiempo en casi toda la orquesta, ya que los contrabajos y los violoncellos lo hacen con una blanca, en el tiempo fuerte, que va a permanecer, como nota pedal durante los tres primeros compases. Al finalizar este primer compás, una doble barra divisoria indica cambio agógico: *Casi Allegretto*. En el c. 2 se incorporan los oboes y las trompas, en *p*, acompañados exclusivamente por la nota pedal, de la cuerda, mencionada. En el c. 3 se produce un *crescendo*. En el c. 6 hay un *tutti* casi total, exceptuando al arpa. En el c. 7 se produce unos nuevos solos del clarinete y del flautín. En el c. 8 hay un nuevo *crescendo*. Las trompetas tocarán con sordina y en *p*, que quitarán en el c. 11. En este último compás de la página se produce otro *tutti*, con potencia en *f*, todos los timbres y una doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 10. A la percusión le pide *Seco*.

Pág. 77: Al inicio de la página vuelve a indicar el punto 10 de ensayo. Es muy rítmica, basándose en el motivo del primer tema de este movimiento, con un regulador en los dos primeros compases: >, que conduce en las violas, cellos y contrabajos a *p*; en los violines a *mf*; percusión, tuba, fagot y clarinete bajo a *p*; y el resto de la madera pide la potencia en *mp*. En el c. 3 los violines I y II comienzan un tema que recuerda al segundo del segundo movimiento (azul), mientras que el resto de la cuerda acompaña con el motivo rítmico que he mencionado. En el c. 5, los clarinetes bajos y las trompas I a solo, mediante un fragmento recuerdan a motivos del tema primero del primer movimiento en *mf*, tocadas después a solo, también, por las trompetas y los trombones, en *p*, como si fueran un eco. Los compases 9 y 10 indican *diminuendo mucho*, y con dinámica en *p*.

Pág. 78: En el c. 1 se inicia, a solo, por el clarinete y la flauta, otro breve recordatorio del tema primero del primer movimiento, durante cinco compases, en *p*. En el c. 3 entra la cuerda: violas y cellos I en *pp*, y en la segunda parte del compás, los cellos II y los bajos, también en *pp*, con la cabeza del primer tema de este tiempo, durante tres compases. En el c. 5 se escucha a solo *leit motiv*, por las trompas, en *mf*, pidiendo *crescendo* y *accelerando*. La caja entra en el c. 8 con un

regulador que va desde $p < f$, en el compás siguiente, sumándose al *tutti* de toda la orquesta menos el arpa, que lo hace en *ff*. Al finalizar el c. 9 hay una doble línea divisoria que avisa de un nuevo cambio agógico: *Vivo* con el tema rítmico primero de este movimiento, o sea, el señalado en color anaranjado y que seguirá durante cinco compases más de la página siguiente.

Pág. 79: Termina el tema en el c. 5 y comienza un solo del timbal, de dos compases, o de los contrabajos, en su defecto, anunciando que va a entrar una parte nueva, corroborado, además, por la doble línea divisoria que hay al finalizar el c. 6. Se inicia, en *Lento* (a 4) y *ff*, un *tutti* que está basado en el tema del *leit motiv*, en valores por aumentación y se prolonga sobre los tres primeros compases de la página siguiente. La batería y la campana, en la percusión, las trompas y trompetas, en el metal y el arpa, en la cuerda, recuerdan ligeramente al primer tema, por la cabeza, rítmica, de los tresillos.

Pág. 80: Termina el tema del *leit motiv* al finalizar el c.3, con un regulador que se abre (recordemos que venía tocando con potencia en *ff*, desde la página anterior). En realidad termina aquí el cuarto movimiento, pero ahora podríamos hablar de una pequeña Coda final, de siete compases, desde la doble línea divisoria y con la indicación *Pesante*, en *ff*, también; recuerda al tema del *leit motiv* y casi todos sonando al unísono. En el penúltimo compás hay un cambio brusco de potencia, en *pp*, con una blanca con calderón y un regulador, < que va hacia *ff* y *fff*¹⁸⁶. Concluye con una negra, en el primer tiempo y silencio en el segundo.

¹⁸⁶ En tan solo un compás va del *pp* al *ff* y *fff*. Requiere mucho dominio técnico de los instrumentos, para poder interpretarlo.

4.2. El Miserere, 1957.

4.2.1. Ficha técnica

TÍTULO: EL MISERERE
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1957.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1957, en Ceuta, con la Orquesta Sinfónica y Coros, en presencia del Capitán General Galera Paniagua, dirigida por el propio autor.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema sinfónico-coral, para gran orquesta y coros mixtos.
AUTOR DE LA LETRA: Bécquer – Berná – Salmo nº 50.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Inspirada en la leyenda del mismo título, contenida en <i>Rimas y Leyendas</i> , de Gustavo Adolfo Bécquer.
DESCRIPCIÓN: Obra descriptiva, sigue la línea de la leyenda. En ella ya empieza a utilizar el tema de la <i>Salve</i> de su pueblo, fúnebre, y de los <i>Auroros</i> ; es una leyenda tétrica, muy fuerte, muy dura.
ARGUMENTO: La obra de Bécquer está basada en el <i>Salmo 50</i> de David ¹⁸⁷ , que expresa el arrepentimiento del pecador y súplica de perdón a Dios. Al final de la obra el romero dice: ...“voy a dejaros una obra inmortal del arte, un Miserere que borre mis culpas a los ojos de Dios, eternice mi memoria y eternice con ella la de esta abadía.” ¹⁸⁸ Desde que la Iglesia lo introdujo en su liturgia han sido muchas las versiones musicales que se han realizado de este patético salmo de 21 versículos. La letra la ha escogido en latín, el Maestro Berná, al igual que las referencias que hace Bécquer del mismo.

¹⁸⁷ *Miserere*: 1 Del maestro de coro. Salmo de David. 2. Cuando el profeta Natán le visitó después que aquél se había unido a Betsabé. 3 Tenme piedad, oh Dios, según tu amor./por tu inmensa ternura borra mi delito,/lávame a fondo de mi culpa, y de mi pecado purifícame./ 5 Pues mi delito yo lo reconozco,/mi pecado sin cesar está en mí;/ 6 contra ti, contra ti solo he pecado,/lo malo a tus ojos cometí etc. *Vid. Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Broker, 1975, pág. 760.

¹⁸⁸ BÉCQUER, Gustavo Adolfo; “El Miserere”, leyenda religiosa, en *Leyendas*, Edición de José María García. Madrid, Ed. Bruño, Anaquel, 1991, pag. 119.

OTROS: - Para escribir *El Miserere*, con coros, el compositor quiso ir a la misma Abadía que estuvo Bécquer. Se encuentra en Zaragoza en un monte muy gélido, el Moncayo, que tiene el pico más alto del sistema Ibérico (2315 m), entre las cuencas hidrográficas del Duero y del Ebro: se trata de la Abadía de Fitero.

- Bécquer tocaba la guitarra. Sobrevive en él la pasión romántica por lo mágico, lo exótico, lo teórico, la soledad, el mundo fantástico de las ideas. Tenía mucho público conservador y femenino, “que esperaba de sus lecturas una evasión, la ensoñación sin compromiso con el mundo real, la idealización; pero también, y sobre todo, lecturas morales y religiosas. Bécquer atiende esta demanda. íntegramente con su romanticismo tardío y su tradicionalismo político, religioso y literario.”¹⁸⁹

- El tema del miserere está sacado de los “Auroros” que tienen como tradición cantarlos unos grupos en las esquinas de cada calle de Albaterra o en la puerta de aquellos que hayan fallecido y los encargan sus familiares para que se canten en la casa del difunto. Estos cantos vienen heredados, en Albaterra, del S. XVI. Aquí está tratada, esta profunda melodía, de una manera instrumental y finaliza con un canon perfecto a la 5ª en los dos coros, en el grave y en el agudo.

4.2.2. Explicación de la obra

El Miserere es el *salmo cincuenta*, que empieza con esa palabra que quiere decir “apiádate”. Se suele cantar en la cuaresma y en las tinieblas de Semana Santa.

La partitura sigue el hilo argumental de la leyenda de Bécquer titulada *El Miserere*, lectura que le impresionó tanto, al tratarse el protagonista de un músico, que Manuel Berná decidió ir personalmente a la Abadía de Fitero y al Monte Moncayo para verlo e inspirarse él en su *Miserere*, imitando al protagonista de la leyenda.

El romero de la historia marcha un jueves santo a la cueva de la montaña para comprobar la leyenda de la abadía quemada, con todos sus monjes, por el que tenía que haber sido el heredero de esas tierras, ya que su padre lo desheredó. El peregrino

¹⁸⁹ *Ibid.*, *Op.cit.*, pág. 107.

pasa un miedo terrible y con visiones sobre lo que ocurrió, arrepintiéndose, a su vez, de todas sus culpas pasadas. Hasta que cae sin conocimiento al suelo y ya no oye nada más. Vuelve a la abadía con la intención de quedarse hasta componer *El Miserere*.

El músico de la historia sólo pudo componer hasta donde había oído en la montaña, quedando inconcluso, murió desfallecido, pero D. Manuel sí que ha hecho su propuesta del *Miserere de la montaña*, a partir de los temas auroros que escuchó desde pequeño en su pueblo y con los cuales Berná pasó auténtico terror, pero se le quedaron grabados para siempre.

Con el nacimiento de la sinfonía programática (Berlioz) y el poema sinfónico (Liszt), el elemento extramusical sale al encuentro de la música, ampliando su marco como motivos de inspiración.

Indudablemente Berná utiliza este recurso como medio creativo en muchas de sus obras, de todos los géneros, aportando un contenido anímico a la música. Ulrichs dice: “La calidad musical de una obra no depende, lógicamente, del programa o contenido extramusical (ni siquiera en la ópera y el lied), sino únicamente de la música, su contenido anímico y su forma artística.”¹⁹⁰ Berná es un gran descriptor, sabiendo expresar con el sonido cualquier texto, en prosa o en verso, y eso es lo que ha hecho con *El Miserere* de Bécquer.

Es muy importante en esta obra la correcta interpretación de los matices, que están muy cuidados y pensados para resaltar en cada momento lo que interesa al hilo argumental.

También interesa mucho la tímbrica empleada, buscando siempre el color necesario para la descripción, el empaste entre los instrumentos, sabiendo conjugarlos en cada momento.

¹⁹⁰ ULRICH, Michels: *Atlas de música*, Madrid, Alianza editorial, T. II, 1992, pág. 497.

Utiliza la voz humana como si fuera un instrumento más, cantando con la boca cerrada. El coro empieza a valerse de letra al final de la página 18 (y tiene 37), o sea hacia la mitad de la obra.¹⁹¹

Es importante, para la estética de la obra, la percusión, utilizando, incluso, muchos instrumentos de pequeña y grande, como la caja china, muy efectista, el campanólogo, la celesta, el vibráfono, la caja, los platillos, además del clásico timbal, imprescindible para los cambios rítmicos y de intensidades.

También utiliza el arpa, muy efectista, y el órgano, que realizan la ambientación y, a veces, incluso, el tema, aunque con figuraciones distintas.

Los tonos no son constantes, no obstante, empieza en *fa menor*, muy modulante, politonal y polimodal, con grandes cambios. Finaliza en *sol menor*.

En cuanto a los acordes, en los finales de frase, fortísimos, hay 6ª aumentada, 5ª disminuida, y algunas notas añadidas, por lo que en vez de ser de 4 notas, es de 7. Algunos son amplios y profundos en lo grave, que señalan el terror del peregrino.

Las notas añadidas tienen que depender de grandes acordes, y hay que usar mucho la enarmonía. Las sextas añadidas, utilizadas en cuatro naciones, que usan siete combinaciones distintas y sirven de paso para ir donde quieras:

Do-mi-sol-si-re sostenido, > enarmoniza con *mi b*. Si se pone esta opción, por exigencias de lo que venga después, puede haber alguien que encuentre choque entre el *mi natural* y este *mi b*.

En el c. 301 de esta obra encontramos *mi b.-sol-si b.-mi natural-do*. En el coro se produce un choque: unos cantan el *mi b* y otros el *mi natural*, característico en la composiciones de Berná.

4.2.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Poema sinfónico-coral

Andantino, Negra = 104

Pág. 1: Después de dos compases de Introducción, con notas largas como pedales, interpretadas por los Contrabajos, Violoncellos y los Fagotes, comienza la

¹⁹¹ En este sentido, hace con la voz un comportamiento wagneriano, ya que Wagner trataba la voz humana como un instrumento más, no en sentido melódico sino en sentido instrumental.

obra con dos temas simultáneos: el metal (azul), que toca la 2ª idea, que representa a los monjes y la madera interpreta la 3ª (amarillo), como glosa, que describe el aire montañés. La principal vendrá después. El bajo acompaña con notas pedales y el arpa con *glissandi*. Mientras que los violines I, II y violas, actúan en *pizzicati*.

Pág. 2: Continúan igual durante dos compases, repitiéndose los cuatro últimos (c. 3-6). La celesta va a insistir en la cabeza del tema durante tres consecutivos, mientras que el arpa lleva el juego de ambientación (cielo). En el c. 8 va a entrar la presentación del personaje principal, por consiguiente el primero (verde), llevado a cabo por el trombón.

Pág. 3: Los c. 11 al 13 siguen con la idea principal, mientras el viento madera interpreta unas notas en sentido ascendente, simbolizando el cielo. Al mismo tiempo, acompaña el tema 3º la celesta y el vibráfono y a partir del c. 13 lo retoman los violines y la viola, como pedal. En el c. 15 coge la melodía de los monjes (señalado en color azul) el trombón y la tuba, que más tarde será cantado por el coro, reforzado por los violonchelos y los contrabajos, en los graves, y por algunos instrumentos de viento madera.

Pág. 4: Se simultanean los temas 2º y 3º, utilizados como acompañamiento. Se repite el tercero en el c. 19, por los violoncellos y los contrabajos, al mismo tiempo que por el clarinete bajo y el fagot. Llegamos al punto de ensayo nº 1, en el c. 21, con escalas ascendentes y descendentes y con muchos *glissandi*, que representan las ráfagas de viento montañés, que se oyen en la cueva.

Pág. 5: Destaca la idea principal (verde), c. 22-25, por aumentación, con redondas, interpretado por el trombón a solo, en *mf*, simultaneando el motivo de ambientación (amarillo), con las maderas: clarinetes bajos, fagotes y corno inglés, y con la cuerda: violas.

Pág. 6: En el c. 28 la celesta viene, desde la página anterior interpretando unas notas pedales en corcheas (ecos de la cueva), mientras que el arpa ejecuta los seisillos y los timbales otras notas pedales en negras: *fa-do*, en *decrescendo*, también desde la hoja precedente. La tormenta la lleva la percusión, con algún platillazo seco, que es el que asusta. Ayudado por la caja, que va haciendo la ambientación de tormenta y viento seco. A partir del c. 30, el peregrino coge miedo por la tormenta,

representado en la madera: flauta, flautín y clarinete, con unas escalas descendentes y ascendentes, en fusas. Encontramos la cabeza del tema de los monjes, por las trompas, en los c. 32-33.

El timbal va a continuar con las notas *fa-do*, pero ahora con tresillos de negras, puesto que ha cambiado el compás. Los platillazos siguen; la caja hace un redoble de menor a mayor. Es una página de terror, por la situación en que se encuentra el temporal. Entran las segundas sopranos, con la boca cerrada, sin gritar, actuando como si fueran instrumentos, ayudando, pues, a crear la ambientación de terror y efectos raros en la fría montaña.

Pág. 7: Se escucha el viento, con seisillos en sentido contrario. Mientras la madera va descendiendo, la cuerda lo hace en sentido ascendente. Los timbales siguen con las notas pedales *fa-do*, en tresillos. Los trombones interpretan el tema del peregrino, con tresillos de negras en los c. 35-38, terminando en este último compás con una blanca, y que va a repetir en la página siguiente. Siguen las 1^{as}. sopranos. Se incorporan los tenores, con boca cerrada, también, ayudando a crear los efectos de la tormenta.

Pág. 8: Los trombones vuelven a interpretar el tema del peregrino, resolviendo hacia arriba, en vez de hacia abajo. Se escucha, al mismo tiempo, la ventisca terrorífica, por la madera. En esta página el peregrino está contando su relato, pasando mucho miedo por el temporal y por la vida que ha llevado.

Pág. 9: En los c. 47-50 los violines, en octavas, interpretan fusas y seisillos de semicorcheas, terminando la frase de terror el *tutti*.

Pág. 10: Empieza esta página el timbal a solo, con notas pedales, que mantienen cierto suspense. En el tercer compás se van incorporando los distintos instrumentos de cuerda con notas pedales. En el último (c. 64), los violines I y II, vuelven a presentar el ambiente montañés, con las progresiones ascendentes en semifusas, terminando en el segundo tiempo con un trino, acompañados por el flautín, la flauta y el clarinete, que cogen, en este segundo tiempo del compás, las semifusas, en progresión ascendente, al igual que en el primer tiempo lo han hecho los violines.

Pág. 11: Esta página presenta una descripción de la estampa de dónde se encuentra el peregrino, por casi toda la orquesta. Los trombones interpretan una idea secundaria, para ambientar la montaña, resultando de mucho efecto, con todo el acompañamiento que llevan los demás instrumentos. Los violines I y II tocan trinos y las progresiones ascendentes de fusas y semifusas. El órgano y el arpa van en *glissandi*. En el c. 68 coge el relevo de las fusas la madera. Siguen los platillazos secos, que representan los relámpagos.

Pág. 12: Destaca el papel del metal que, a manera de himno, hace una alabanza a la monumentalidad de la vista: el Moncayo. El peregrino no está en la abadía, sino dentro de la montaña, en una cueva. En el c. 78 tenemos las fusas, en progresión ascendente, de ambientación, llevadas a cabo por flautines, flautas y clarinetes, en la madera y por los violines I y II, en la cuerda. También acompañan las arpas.

Pág. 13: Sigue el himno hasta el c. 83. Comienza esta página con pedales en las cuerdas, acompañadas armónicamente por la madera. Están resaltando la grandeza de la montaña. En el c. 88 el clarinete hace una progresión ascendente de 9ª y luego desciende; está describiendo el aire y el viento, que en la hoja siguiente se irá pronunciando cada vez más.

Pág. 14: La cuerda sigue con las pedales. En el c. 92 se escucha un motivo del tema del romero, por los trombones, la cabeza, con tresillos de corcheas, ayudado por los fagotes y el clarinete bajo. Desde el principio de la página, en el c. 89 y ss. está describiendo las visiones de lagartos y bichos raros. Los trombones también lo siguen. Los clarinetes continúan con las progresiones ascendentes y descendentes de fusas y semicorcheas en seisillos.

Se produce un redoble de la caja china, de mucho efecto estético.

Pág. 15: Destaca la intervención de la flauta, en defecto del arpa, celesta o campanólogo, que desciende por 3ª y 4ª y queda como una pedalita en el aire (una especie de pedal). Acompañan los timbales o los vibráfonos, en defecto, con el mismo juego, en sentido armónico. Los violines I y II complementan, con sordina, un motivo ascendente que se repite durante los doce compases que duran los saltos de 3ª y 4ª, mencionados, hacen un juego contrapunteado, que representan sueños o delirios: el peregrino oye música extraña, campanas lejanas y está desconcertado. En

el c. 108 resurge el Monasterio. Los violines quitan la sordina. Los violoncellos y los contrabajos inician el tema 3º de la primera página, pero ahora no como glosa, sino como tema.

Pág. 16: Sigue la idea 3ª, que ha empezado en los dos últimos compases de la hoja anterior, de forma anacrúsica. En el c. 112 empieza a hablar el peregrino, oyéndose el tema principal, en anacrusa, por la tuba; se incorporan, en el compás siguiente los violines I y los II, en la cuerda y las flautas, en la madera. Mientras tanto la percusión, sobre todo las campanas, hace unos pedales que enlazan con los vientos de la montaña. Es una página muy nutrida, donde interviene toda la orquesta.

Pág. 17: Se escuchan los aires de la montaña, por las diferentes familias instrumentales, durante cuatro compases: violines, órgano, clarinetes y fagotes. En el *Lento Grave*, escuchamos una introducción de cuatro compases, con progresiones descendentes, para dar entrada al coro. Hay una ambientación grave para presentar el verdadero *Miserere*, su canto. Las sopranos con la boca cerrada llevan la melodía, en *fa menor*, preparando el tema del miserere.

Pág. 18: Hay una preparación misteriosa a cargo del metal grave, produciendo pavor. Unos *pizzicati* en *ff* preparan el *Miserere*, con mucha fuerza porque es de terror, que comienza en el compás 140, con la voz de los bajos (anaranjado) a solo y cantando en latín: “¡*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*”, cantando con “voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor”¹⁹², acompañados exclusivamente por los violines, que llevan la misma melodía que los cantantes y por el pedal del timbal en *pp*.

La melodía del *Miserere* está inspirada en la *Salve fúnebre* de Albaterra, perteneciente a los auroros.

Pág. 19: El c. 141 continúa igual y en el compás siguiente se incorporan las demás voces, acompañadas por el clarinete en *si b.*, que ejecuta la misma melodía, para reforzar a las voces. La trompa lleva el sello del personaje central de la historia. Se escucha el órgano, como un eco. El arpa establece el equilibrio con las voces blancas, con arpeggios.

¹⁹² *Ibid.*, *Op.cit.*, pág. 115.

Encontramos acordes aumentados y disminuidos, como “el rumor distante del trueno que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando”¹⁹³, preparado por un regulador *pianísimo*, de todo el coro.

En el último compás de la hoja anterior y en esta es cuando interviene el coro cantando, por primera vez, acompañados por el arpa, con *glissandi*, “era el monótono ruido de la cascada que caía sobre rocas...”¹⁹⁴. Después del último acorde de esta página, muy tétrico, acompañado solo por el arpa, se produce un corte o buota, produciendo gran suspense.

Pág. 20: Hay una repetición. Toda la orquesta entra con un canon a la 5ª Justa, acompañado por el aire huracanado, representado por el arpa y en el viento por flautas, flautines y clarinetes en *si b*. En el c. 157 encontramos esta segunda parte del tema del *Miserere*, de forma imitativa, a la 5ª Justa, acompañado en el grave con la primera parte del tema, en *pizzicato*, por los violoncellos y los contrabajos; y en el viento por las tubas, también en *pizzicato*. El viento madera repite, en el agudo, la 2ª parte del tema: clarinete bajo y fagot, resultando una página muy bella, por haber sabido conjugar simultáneamente las dos partes del *Miserere*.

Pág. 21: La orquesta va ambientando la situación con la idea del *Miserere*; aparece el tema del canon por disminución, a doble fuerza. En el c. 161, los violoncellos, los contrabajos y la tuba imitan por disminución el canon a la 5ª, con respuesta también por disminución, en *pizzicati*, como acompañantes, no como tema.

En toda la página suena la idea del *Miserere*. El arpa en los tres primeros compases suena en *glissandi* y luego va a tocar acompañando en sentido armónico, el tema, al igual que los vibráfonos y la celesta. Mientras tanto, flautas, flautines y clarinetes en *si b*, llevan las progresiones ascendentes, de ambientación del lugar, representando el viento que hace en ese lugar tan inhóspito. El órgano también acompaña con *glissandi*.

¹⁹³ *Ibidem, Loc.cit.*

¹⁹⁴ *Ibid. Loc.cit.*

Se repite el tema en canon por el metal fuerte, con toda su fuerza. Por disminución hacen la misma idea los violoncellos y la tuba.

Pág. 22: Seguimos con el tema del *Miserere* (anaranjado) hasta el c. 165. El metal hace unas llamadas espantosas. Representa el miedo que tiene el narrador; él mismo está horrorizado de su propio ser. El coro, por movimiento contrario va a toda fuerza, expresando los horrores de la historieta.

En el c. 166 nos encontramos con la indicación *Piu Mosso e Deciso*. Canta solo el coro de hombres. Es un episodio de terror, con alaridos, ayudados por toda la orquesta, incluidos los timbales que tocan una nota pedal repetida por disminución, con semicorcheas y fusas, parecido al juego que interpretan los violoncellos, aunque no exactamente igual. Los contrabajos van en unísono con los cellos. Y las violas hacen una configuración rítmica parecida a la de los trombones. Se trata del fragmento: “*In iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.*”¹⁹⁵ Flautas y flautines, en la madera, continúan representando el viento.

Pág. 23: El coro ambienta un recuerdo de terror (pasado). Lo ayudan las cuerdas y todo el viento. Progresivamente va bajando la historia de tono, aunque persisten algunas ráfagas de viento, hasta llegar a la página siguiente, que saldrán a relucir otros temas.

Es muy interesante la intervención canónica que realiza la cuerda, desde el c. 170, en anacrusa, y en el c. 174 hacen, las violas, la progresión imitativa del final (última frase del canto coral), reforzadas por los trombones, repetida en el compás siguiente, el c. 175 por los violines y consolidados por las trompas. Mientras tanto la madera sigue, con progresiones, ambientando el lugar donde se encuentra el peregrino.

Pág. 24: Se termina el tema anaranjado, presentado una vez más por la lira, en el c. 176, y los violines siguen con el tema como pedal, por disminución. La idea del romero (color verde), lo presentan ahora los trombones, y la tuba le hace como un eco; reforzado, también, en la cuerda por los violoncellos y los contrabajos. Al

¹⁹⁵ *Ibidem*, Bécquer dice, en su relato: “Al resonar este versículo... se levantó un alarido tremendo, que parecía un grito de dolor arrancado a la Humanidad entera por la conciencia de sus maldades...” *Op.cit.*, pág. 117.

finalizar el c. 181 hay un corte para entrar en una parte muy importante del relato de Bécquer, el “*gaudium et laetitiam...*”¹⁹⁶.

En el *Lento Maestoso* intervienen ahora las voces del coro. La coral dio comienzo del *Miserere* y ahora lo termina con un tema libre (rosa); el relato del coro, a manera de coral, va acompañado solamente por las cuerdas y por el órgano, con notas pedales para pedir la paz.

En el c. 186 las trompas inician la idea, que se repetirá y desarrollará más tarde.

Pág. 25: En el c. 187 el arpa presenta unas progresiones ascendentes y arpeggios para, en el compás siguiente, dar entrada a la idea del peregrino, por los violines y las violas.

Los instrumentos de madera clarinete bajo y fagot siguen el tema en pedal (amarillo); los coros por aumentación, respetando mucho la armonía, en el canon a 8 voces, como contratema del peregrino (lila).

Surge este nuevo tema que el coro canta a *tutti* de voces, acompañado por el del peregrino mencionado, ahora no como tema principal. La melodía del coro a 4 voces está desarrollado, después, por toda la orquesta. La entrada de la coral es imitativa (forma canónica), con cuatro entradas, hasta que, en la página siguiente, entra toda la banda en *tutti*, llevando partes del peregrino; intervienen los dos coros, con el primer tema; la coral hace un contratema, indicando en la partitura: varones 1ºs y 2ºs, que imitan a la 5ª. Y las mujeres hacen un tema libre acompañante, contrarrestando al primero. Luego los varones llevan una idea libre en canon imitativo, con figuras sencillas y dobles. Las mujeres dicen lo mismo, pero por aumentación. Si los segundos tenores entran a la 5ª, en el siguiente compás van las voces femeninas, también, correspondidas a la 5ª.

¹⁹⁶ *Ibidem, Op.cit.*, pág. 118. Según cuenta Bécquer, en su leyenda, ese fue el último versículo escuchado por el romero músico en la montaña y sólo fue capaz de componer, una vez en la Abadía hasta aquí: “Escribió los primeros versículos y los siguientes, y hasta la mitad del Salmo, pero al llegar al último que había oído en la montaña, le fue imposible proseguir..., y se murió, en fin, sin poder terminar el *Miserere*”, en la pág. 120.

Desde un punto de vista técnico, esta página, junto con la siguiente es de las más elaboradas. Tiene mucho trabajo, donde demuestra un dominio perfecto de la armonía y, sobre todo, del contrapunto.

Pág. 26: Sigue igual que la anterior, cambia la tímbrica. Actúa el *tutti* de la gran banda y coro. El metal ayuda al coro y las flautas a los violines. La percusión juega un papel importante, resonando los redobles de platillos.

En el c. 198, los violines llevan semicorcheas y tresillos de corcheas; antes tocaban tresillos de negras, ahora con corcheas al ascender, *crescendo*, ayudados por los flautines. Los violines llevan la idea del peregrino (verde) en figuras disminuidas. Mientras tanto las violas y la percusión (celesta y vibráfono), en el bajo, acompañan con tresillos de negras, al igual que el arpa, y las trompas. Estos tresillos representan la voz del peregrino como fondo acompañante, tanto graves como agudos, porque sigue con el tema, produciéndose una amalgama rítmica de tresillos de corcheas con los de negras. Los violoncellos y contrabajos refuerzan al coro.

Pág. 27: En el c. 203, el metal imita al coro, por disminución, acompañados por el resto de la banda con redondas, excepto en los agudos, que tocarán tresillos de semicorcheas las flautas, flautines y clarinetes; y en la cuerda por los violines, violas y la celesta.

En el c. 204 el metal calla, después del corte; se produce la repetición del tercer tema, por la flauta sola, acompañada por el arpa, delicadamente, y con el órgano con pedales, los violines en *pizzicato*, hasta el c. 207. Luego se reexponen la primera parte, en cuanto a temas musicales. El tercero se queda como acompañante y el segundo tema lo hacen los instrumentos graves en imitación canónica.

Pág. 28: Del c. 213 al 215 sigue la idea 2ª, la de los monjes, que se encuentran en el monasterio. Cobra protagonismo la tercera, interpretada por el corno a solo (misterioso), acompañado por la cuerda en *pizzicato*, e instrumentos flojos, como el fagot, para no comerse el timbre del corno. Y va a ser este instrumento, el fagot, el que interrumpa al tema 3º con el del peregrino.

En el c. 223 entra el cuarto, el del *Miserere* (es importante resaltar que en una misma página ha presentado motivos de los cuatro temas principales, en un espacio

de once compases), interpretado por los violoncellos, por partes, con silencios, que lo continuará en la hoja siguiente. Este tema causa gran expectación por el hecho de tener a toda la banda en silencio para escuchar a los violoncellos.

Pág. 29: Continúan los cellos solos, reexponiendo el tema del *Miserere*, durante tres compases más (c. 224-226) y contesta la madera (clarinete bajo y fagot) y la cuerda (violoncellos y contrabajos) en los dos compases siguientes, permaneciendo el resto de la banda en silencio. A partir del c. 229 empieza a sonar la banda, el arpa en sentido ambiental, con arpeggios y en *glissando*. Va bajando, acompañado cromáticamente.

Pág. 30: Después de interpretar los dos compases primeros, mediante signos de repetición remite a la página 29, de nuevo, debiendo ir a los c. 227 a 233, para saltar la segunda vez al c. 235. Vamos a escuchar el *Miserere* en canon, la segunda parte del tema por la banda, con unas llamadas misteriosas del metal, que insisten. Repetición íntegra, destacando como novedad las advertencias de terror, que también se observan en la cuerda, con saltos de 4ª, e incluso en los timbales.

Pág. 31: Los trombones se encargan de recordar la personalidad del peregrino. El metal sigue el tema del *Miserere*, en canon a la 5ª. Toda la orquesta está tocando en *tutti*.

La cuerda recuerda al romero. Se va estrechando, con semicorcheas, terminando en una gran pedal, en la página siguiente, en el *Lento Assai*. El arpa ejecuta unos *glissandi* y unos acordes, para ambientar el lugar. Los violines II tocan al unísono con los I, durante seis compases (c. 240-245) y en el 246 interpretan su octava baja. Las violas van al unísono con los violines II, desde el c. 246 al siguiente, en esta hoja, y continuarán en la pág. 32.

Los últimos compases van apagándose imitativamente.

Pág. 32: Se producen unas llamadas de terror, al comienzo de la página, el peregrino ve fantasmas por todas partes. En el gran acorde del c. 250 termina el tema del romero, con gran pavor.

En el *Lento Assai*, c. 251, se produce un juego muy interesante entre dos temas: el del *Miserere*, interpretado por los cellos y los contrabajos, ayudados por el

fagot y el de la contestación, por el trompa y el corno, que representan al romero, el cual está ya desvaneciéndose.

En el c. 256 vuelve a aparecer el tema del *Miserere*, interpretado por el oboe solo y acompañado por el timbal y algunas notas largas en la madera y en la cuerda, con sordina. El timbal lleva notas pedales, primero con redondas y luego con negras precedidas de pausas.

Pág. 33: En los c. 260-267 únicamente suenan los violines I y II, las violas y los cellos, interpretando el tema del *Miserere*, en forma canónica, con imitación a la 5ª (a la parte, rigurosa). Está exponiendo la parte del romero con sordina, callando el resto de la banda.

En el c. 268 hay como un recuerdo del lugar donde nos encontramos (tema amarillo) el tema azul, en compás de 6/4, (también, igual que al comienzo). Los clarinetes recuerdan la tercera idea.

Pág. 34: En el c. 270 vemos dos temas, el de ambientación del lugar (amarillo), presentado por el oboe y el de los monjes (azul), en las cuerdas con el clarinete bajo y el fagot, que están anunciando que el romero está muy grave, conduciendo a la tercera idea, por toda la banda.

En el compás 280, *Lento Maestoso*, entra el coro de hombres con el tema del peregrino (verde), en valores aumentados, ayudados por las trompas y las trompetas, también en valores aumentados. Desde un punto de vista estético son muy adecuados estos valores porque representa que el romero, músico, está agonizando, ya no tiene fuerzas para continuar. De fondo se oye el aire, con las progresiones ascendentes de la madera y los *glissandi*, de la cuerda, el arpa y el órgano.

Pág. 35: En el c. 281 se incorporan las voces de mujer imitando, por 2ª ascendente, a las de los hombres, que venían de la página precedente, también con valores aumentados y reforzados además de por el metal, por muchos de la madera. En el c. 285 las sopranos mantienen una pedal de tres notas, (cabeza del tema) durante cuatro compases. Sigue el coro hasta el ritmo de compasillo, en el c. 289, que sube con un *crescendo*, y se va apagando, hasta entrar toda la banda.

En el c. 289, en el *Lento, muy marcado*, entra el tercer tema en la percusión, llevado por el arpa también, como acompañante.

Pág. 36: En el c. 291 la coral es la que lleva, ahora, el tema 3º, acompañado por las flautas, y en el c. 292 entra la primera idea, el peregrino desfallece, con los bajos del coro, acompañados, al mismo tiempo, por este tercero, de ambientación de la montaña, por las sopranos. Se produce un canon de los dos, con fragmentos de los temas; el coro y toda la banda van por imitación. El órgano descansa en los cuatro últimos compases.

En el c. 296 se vuelve a escuchar el tema de ambientación por las flautas y flautines, acompañado por el arpa, que se prolongará hasta el primer compás de la hoja siguiente.

Pág. 37: Siguen oyéndose dos temas: el del *Miserere* (anaranjado), y el principal, del romero, que termina en el coro y toda la banda con un acorde de redonda, con calderón, seguida de negra y pausa¹⁹⁷.

4.2.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.

Pág. 1: Empieza la obra en *fa m.*, y en compás de 6/4, en *pp*. Y con la indicación: *Andantino*, Negra = 104. En el tercer compás cambia la intensidad a *p* (que en la repetición se hará en *mf*). Representa el panorama de la abadía (amarillo), y el canto de los monjes (azul), destacando la intervención de la celesta y los bajos, que llevan notas pedales para ambientar la montaña.

Pág. 2: En el c. 12 (aunque en la partitura figure el c. 8, pues cuatro se repiten) se presenta al protagonista de la obra, por el trombón, acompañado de notas pedales muy largas, con potencia en *p*. en los agudos, mientras que los timbales interpretan unos reguladores que van del $f > p$ y de $p < f$.

Al final de la frase un redoble de caja y un platillazo seco, es el tema del romero, ayudado por el arpa (c. 9).

Pág. 3: En esta página vamos a encontrar los tres temas: el principal, que viene de la página anterior (verde) simultaneado con el tema 3º (amarillo), acompañados por seisillos, notas con sordina, en la madera y mordentes, trinos con reguladores en

¹⁹⁷ El *Miserere de la montaña*, que compone el romero, músico, de la leyenda de Bécquer no lo puede acabar. D. Manuel Berná, en su propuesta de *Miserere*, sí que relata todos los versículos del *Salmo 50*, en latín.

sforzando: < *sfr* >. En el c. 13 pide *p* y *pp*, en *crescendo*. Y en el c. 15 entra el tema de los monjes (azul) en *ff*. Otra vez, al tercer compás, se produce el redoble de la caja y golpe seco del platillo, ayudado por el arpa.

Pág. 4: Las intensidades que predominan en esta página son *p* y *pp*, con los temas 2º y 3º. En el punto de ensayo nº 1, *Poco Piu*, con los *glissandi*, encontramos reguladores que se abren y se cierran *p* < *sfr* > y la indicación *mucho affrettando*. Está describiendo los efectos del viento montañés.

Pág. 5: En el c. 22 indica *A Tempo*, añadiendo *Molto espressivo e Legato*, con potencias en *pp* en la percusión y el resto de instrumentación en *p*, pero con reguladores que van hacia *f* y se vuelven a cerrar. Volvemos a encontrar *glissandi* y seisillos, que ambientan el aire montañés, con intensidades más subidas, incluso en la percusión. Se producen efectos ruidosos y con ecos.

Pág. 6: El c. 28 lleva un regulador > e inmediatamente, en el siguiente, encontramos cambio de ritmo a binario simple: 2/4 y de velocidad: *Allegro brioso*, Negra = 120, en *pp*. El c. 30 simultanea *p* y *pp*, algunos instrumentos con sordina y con un regulador que conduce hacia < *f* y *ff*, *glissandi* y de fondo, los monjes, en *p*, que siguen en su recogimiento espiritual, a pesar de la tormenta.

La percusión juega un papel muy importante, porque es la que representa a la tormenta. Desde un punto de vista estético esas indicaciones de *seco*, en los platillos son los relámpagos.

Pág. 7: Los seisillos de la madera están en *f*, mientras que los de la cuerda en *mf*. Encontramos pequeños reguladores. El timbal sigue con su pedal. A partir del c. 35 pide *crescendo mucho*. El arpa interpreta seisillos y *glissandi*.

Pág. 8: Seguimos en 2/4. La cuerda acompaña el tema del peregrino en *pizzicati*, encontramos *crescendi*, reguladores, vientos sin sordina, *glissandi*, y predomina la dinámica en *ff*.

Pág. 9: Pequeños reguladores, en el primer compás (c. 46), con notas blancas, en pedales. El c. 47 está interpretado por la cuerda, en *mf*. Con uno (<) que se abre, en el compás siguiente a *ff*. El c. 50 tiene *p*, y el c. 51 vuelve a pedir un *ff*, con el *tutti*. El c. 53 señala, de nuevo la potencia *p*, simultaneada en la percusión con *pp*, con otro regulador que se abre hacia el *crescendo* y *ff*, en el c. 54.

Pág. 10: Del c. 55 al 63 tenemos pedales con notas blancas, en *pp*, del timbal, en *crescendo*. Se incorpora la cuerda a la pedal, en canon, con trémolo, que va graduando la intensidad, progresivamente, desde *p*, *crescendo*, *sfz.*, *mf*, *f*, *ff*, con *glissandi*, por el arpa y el órgano.

Pág. 11: En esta página encontramos grandes contrastes de matices, porque está representando el lugar tenebroso donde se encuentra el peregrino. Empieza el c. 1 con la indicación *fp*, pequeños reguladores que conducen, en el siguiente a *ff*, se vuelven a repetir estos dos compases, con las mismas señas y, a continuación, reguladores que se abren, luego pide aún más fuerza.

Pág. 12: Hay intensidades en *mf*, *ff*, reguladores y *glissandi*. En el punto de ensayo nº 3 (c. 75) entra el *ff*. Sigue el compás de 2/4, muy apropiado para lo que está representando esta página: un himno al Moncayo.

Pág. 13: Predominan pedales y notas largas, con potencia en *f*, que remarca la belleza del lugar donde se encuentra el peregrino, pues no está en la abadía, sino en el monte. En el compás 84 hay una indicación de *Poco Menos*, en *pp* y la percusión en *ppp*. La cuerda acompaña en *pizzicato*, con intensidad *p*. En el c. 88 se simultanea la cuerda en *p*, mientras que el clarinete, que ejecuta la progresión de fusas tiene un regulador que acompaña al sentido de la melodía, es decir, se abre hacia *f* al ascender y se cierra al descender. Llama la atención el uso de pequeña percusión, como la caja china, en esta página, que contribuye a la descripción de la belleza natural del paisaje.

Pág. 14: Las intensidades que encontramos son *p*, *< f >*, *mp*, *mf*, *crescendo*. Sólo intervienen, en esta página, la percusión (sin timbal), la cuerda (sin arpa), el metal y la madera (sin flautines).

Pág. 15: En el c. 97 encontramos *Poco Piu Lento*, en *pp*. En el punto de ensayo nº 4 (c. 108) indica *Poco a poco crescendo*, partiendo de un *pp*. Resurge el Monasterio.

Pág. 16: Sigue la indicación que ha comenzado dos compases antes, de *crescendo poco a poco*, añadiendo, ahora *accelerando*. Hay contrastes de potencias, encontrando *p*, simultaneado con *pp*; *mf*, con *pp*; y *f*, con *mf*, según la idiosincrasia

de cada instrumento, para no taparse unos a otros. Está muy cuidada la tímbrica, exigiendo mucha pericia en la interpretación, para obtener un buen resultado.

Pág. 17: El c. 123 señala *ff*. En el compás siguiente un regulador que se va cerrando al final del mismo. En el c. 125 vemos *Rit*. Y en el c. 126 *pp*, la misma potencia con la que empieza el c. 127, con la indicación *Lento Grave*, en ritmo cuaternario: 4/4. En el c. 131 encontramos *ten.*, *pp*, entrando las sopranos solas con la boca cerrada, en tiempo fuerte, acompañadas exclusivamente por la cuerda: violines, violas, violoncellos y contrabajos, con notas redondas y sordina, haciendo de soporte armónico, pero sin tapar a las cantantes. Los timbales también van a actuar con redondas, en *ppp*.

Pág. 18: Sigue de la página anterior, los timbales continúan con su pedal en redondas. En la página 34 encontramos un *ten*. Se incorpora el arpa con *glissandi*. En el c. 135 se producen unos *pizzicati* misteriosos, en los contrabajos y violoncellos, que preparan el *Miserere*. En el c. 140 indica *Andante Sostenuto*, con un pedal del timbal en *pp*.

Pág. 19: Interviene mucho la percusión en este pasaje: caja china, vibráfono, celesta y el timbal sigue con su nota pedal redonda, en *pp*. La cuerda en *pizzicato*. El viento metal se desarrolla en *pp*, mientras que las demás voces en *p*. De vez en cuando un *sfz*, así como en la redonda del c. 147, mientras el arpa entra en *f*. Llaman la atención los acordes aumentados y disminuidos y la interrupción de la primera frase del *Miserere*, con un acorde grave, tétrico y muy duro.

Pág. 20: En los c. 148-155 indica como en los números anteriores. El coro está cantando a cuatro voces. Las trompeterías actúan en fortísimo. En el c. 155 tanto las voces como la orquesta interpretan una redonda en *sfz.*, *p*, excepto el arpa que ejecuta unos *glissandi* ascendentes y descendentes, y el órgano, subiendo. El c. 156 lo coge en *p* y en *pp*.

Son muy interesantes los acompañamientos del tema del *Miserere* en *pizzicato*, que le dan mucho colorido y brillantez, por lo que se hace necesaria una correcta interpretación a la hora de tocarlo, porque si no es así se perderán muchos detalles de importancia crucial para poder entender la obra, tanto el que la interpreta como el que la escucha.

Pág. 21: Continúa de la anterior. Interviene casi toda la orquesta y predomina la potencia *f* y *ff*, aunque también encontramos *mf* y algún *p* y en la percusión algún *pp*. Reguladores y *glissandi* completan la agógica de esta página, junto con muchos ligados que predominan, sobre todo, en las progresiones ascendentes de ambientación, que describen la fría montaña Moncayo, de Zaragoza.

Pág. 22: En los dos primeros compases hay un regulador que se abre hacia *f*, para, en el siguiente, c. 166, pasar a *fp*, indicando en la partitura *Piu Mosso e Deciso* y además, *Poco a poco crescendo y accelerando*, con pequeños reguladores que oscilan de *p* a *f*.

Es una hoja con pocos silencios o pausas y las que hay son muy cortas: en el coro, de semicorcheas, lo que contribuye a fomentar la sensación de desasosiego y de terror.

Pág. 23: Sigue de la página anterior; el coro no tiene ahora silencios, aunque sí alguna nota más larga. Está recordando el terror pasado, indicando en la partitura *accelerando e crescendo*, pasando, progresivamente por *f*, *ff* y en el c. 173 indica *A tempo*, volviendo a empezar desde *pp*, señalando en el último tiempo del c. 174 *crescendo poco a poco*, pasando por *fp*, y *mf*.

Los *glissandi* del órgano y del arpa producen una sensación de bienestar y es, precisamente, porque la historia terrorífica va calmándose poco a poco, tal y como hemos indicado más arriba.

Pág. 24: Encontramos las potencias de *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, *f*, *ff* en el espacio de seis compases. Los c. 80 y 81, con un regulador que parte desde *ff* y en *crescendo*. Se produce un corte o buota al finalizar el c. 181 y en c. 182 cambia la indicación a *Lento Maestoso*, que es cuando comienza el coro su relato a manera de coral (rosa): “*Gaudium et laetitiam...*”, en *pp*, como una especie de oración para rogar por la paz.

Pág. 25: El c. 187 indica *Rit.*, y en el siguiente: *A Tempo, Molto Marcato*, simultaneando las intensidades de *p* y *pp*. El c. 188 conjuga *pp* y *p*. En el c. 189 se encuentra *mf*. En el c. 190 *mf* en la primera parte del compás y *pp* en la última. El c. 194 simultanea potencias de *ff*, en la mayor parte de los instrumentos que están tocando, con *f*, y *mf*, en la percusión, y *f* en el metal (trompas, trompetas, trombones

y tubas). Como se puede observar, una intensidad muy cuidada, para no molestar a unos timbres con otros.

Pág. 26: En el c. 196 encontramos *p* con *pp*, al mismo tiempo. En la página siguiente *p* con *mf* y un *crescendo* en la tímbrica donde suenan semicorcheas. El c. 198 simultanea, de nuevo *p* y *pp*. En la última parte del compás un *mf*. En el c. 199 vemos las potencias *ff*, y *mf* en la percusión, hasta el final de la página.

Pág. 27: El c. 203 suena en *ff* y se produce un corte, cambiando la velocidad de la partitura, que indica, en el c. 204 *Andantino (1º Tempo)*, en compás de 6/4 y con intensidad en *pp*. Reguladores que se abren y se cierran y al final del c. 207 indica *Ten*. Le suceden potencias suaves en todas las imitaciones del 2º tema, señaladas en color azul en la partitura, que entran, unas veces en el tiempo fuerte del compás y otras, anacrúticamente, acompañadas por el timbal con un trino. La cuerda está tocando en *pizzicato*.

Pág. 28: En esta página, a pesar de que ya no están tocando en *tutti*, vamos a encontrar los cuatro temas principales, predominando una intensidad suave, con la cuerda en *pizzicato*, y en el c. 223 vemos, de nuevo, un cambio de velocidad, indicando en la partitura *Andante Sostenuto* y un cambio de ritmo a 4/4, que es donde empiezan los violoncellos con el tema del *Miserere*, con el resto de instrumentos en silencios.

Pág. 29: Al único timbre que está interpretando, el violoncello, le pide *muy expresivo* y *poco rubato*, indicando en el c. 225 *Ten*. Y en el 226, otra vez *Ten*. En el c. 227, en el *A Tempo*, encontramos *p*. En el c. 229 se simultanean *pp*, de la percusión, con *mf* de la cuerda, *p* del arpa, timbal, tuba; *pp* de los trombones y trompas, *p* de las trompetas y *pp* de los viento-madera. El c. 232 indica *pp* y al finalizar el mismo anuncia un *crescendo*.

Pág. 30: Varios *glissandi* en el primer compás. En el c. 234, el arpa va a interpretar algunos *glissandi* tanto en sentido ascendente como descendente, en *ff*, que sonarán en el c. 234, la primera vez como, después de la repetición de los últimos ocho compases, la segunda, en el c. 235 (saltándose el c. 234).

En el c. 236 la percusión actúa en *f*, (celesta y vibráfono), porque le interesa resaltar el tema del *Miserere*, en octavas, que están interpretando, también otros

instrumentos, tanto de metal (trombones y tuba) como de madera (clarinete bajo, fagot, flauta, flautín y oboe). Con llamadas de terror del peregrino, que está horrorizado: saltos de 4ª por la cuerda, en *ff* y algunos instrumentos de metal (trompetas y trompas) en *mf* y de la madera (clarinetes), con pequeños reguladores que se abren hacia el *f*.

Pág. 31: Es una página muy nutrida en cuanto a interpretación, predominando la potencia *ff*, que alterna con *f*, con algún regulador pequeño, que se abre hacia la derecha. En el c. 244 indica a las flautas y flautines *crescendo* y a partir del c. 245 también para los demás instrumentos. En el c. 247 agrega, además, *accelerando*, produciendo cierto desasosiego, ya que tanto el metal como la cuerda está recordando al personaje.

Pág. 32: Los tres primeros compases vienen de la hoja anterior, pidiendo, en los dos primeros, *crescendo* y *accelerando*. En el c. 251 hay una indicación de *Lento Assai*, simultaneando unas voces en *pp* y otras en *p*, durante toda la página, con un pequeño regulador que se abre hacia *f*, en el c. 257, que es el tema del *Miserere*, interpretado por el oboe a solo y acompañado por la cuerda con sordina.

Pág. 33: El canon del *Miserere* (c. 260-267), interpretado por la cuerda, con sordina y en *pp*, durante los dos primeros compases; luego pasa a *mf*, durante tres compases y medio y, el compás y medio que queda lo vuelve a hacer en *pp*, indicando, en el último compás *Rit.* Todo el pasaje muy ligado. Como vemos, no deja nada al azar, sino que señala hasta el último detalle cómo lo quiere, teniendo controlada a toda la orquesta.

En el c. 268 vuelve a cambiar la agógica, indicando *A Tempo*, y el compás, que era cuaternario, pasa a ser el de 6/4.

Pág. 34: Esta página es muy rica temáticamente hablando y en cuanto a la agógica también requiere mucha meticulosidad. El primer compás, el c. 270, pide un *mf*, en el c. 271 y 272 indica un *crescendo* y *ritardando*. El c. 273 lleva un *f*, y el siguiente un *ff*, escribiendo en la partitura *Pesante*. Al finalizar este compás encontramos una doble barra, para en el c. 275 pedir *A Tempo*, *ffr.* En el c. 277 vemos *diminuendo*, para al final del c. 279 volver a poner una doble línea divisoria, señalando *Maestoso*, volviendo a variar el compás, ahora va a ser ternario, 3/2.

Pág. 35: Es una página de mucho movimiento para el coro y para la orquesta. La coral va cantando en *ff*, los demás instrumentos acompañan en *f*, en el c. 284 encontramos la potencia *fp*, simultaneada con *mp* y un regulador que se cierra, > hacia el *pp*, en el c. 285. En el c. 286 encontramos *crescendo mucho*, partiendo de *mp* y *mf*, simultáneamente. En el c. 288 vemos un regulador que se abre, partiendo del *mf* y la percusión de *p*, concluyendo en *ff* en el c. 289, cambiando completamente de agógica: por un lado indica *Lento, muy marcado*, también varía el ritmo, eligiendo el de compasillo durante dos compases, -antes era el de 6/4- Las arpas llevan como acompañamiento el tercer tema, mientras que el órgano lo hace con el tema del romero, poniendo una instrumentación muy adecuada a la línea argumental del coro. Sabe elegir muy bien los timbres que le van al texto.

Pág. 36: Empieza la página volviendo a cambiar el compás, ahora lo va a volver a llevar a 6/4, durante cinco compases (del c. 291 al 295), y luego repetirá el cuaternario: 4/4, que ya no abandonará hasta el final de la obra, en la hoja siguiente.

El c. 291 lo inicia en *p*, simultaneado con *pp*, *fp*, y *mp*, según el efecto tímbrico que quiere. En el c. 292, que entran los clarinetes bajos y los fagotes, utiliza la potencia *p*, y el coro de varones en *mf*. Los demás instrumentos siguen como han empezado en el compás anterior, hasta que en el c. 293 vemos un *crescendo mucho*, incluso en algún compás del 295 hay un pequeño regulador que se abre, porque en el siguiente va a pedir mucha más potencia: *ff*, en el cambio, comentado, a 4/4. En el c. 297 la intensidad requerida es *f*. El órgano va a callar de la nota pedal que llevaba interpretando y el arpa recobra fuerza al acompañar con un motivo del tercer tema, contribuyendo a recrear la ambientación del lugar. También juegan un papel importante las maderas de la banda.

Pág. 37: Toda esta página tiene una intensidad muy variante, ya que oscila desde el *pp* hasta las *fff*, del final. En el c. 301 encontramos un *pp* < que conduce a un *ff*, en el compás siguiente. Un nuevo regulador en el último tiempo del c. 302, indicando en el 303, de nuevo, *ff*. En éste también se vuelve a ver un regulador en la última parte, que conducirá, en el 304 a un *fff*, con redondas en toda la banda, con calderón, y en el 305 una negra, también en *fff* y pausas hasta completar el compás,

donde concluye la obra. Hay muchos contrastes, claroscuros. Es interesante la 6ª añadida del c. 301¹⁹⁸.

¹⁹⁸ El acorde de sexta añadida le gusta mucho emplearlo al compositor. Con este acorde pueden hacerse siete combinaciones. Es muy modulante. Por enarmonía se puede cambiar fácilmente.

4.3. Suite de concierto, 1962.

4.3.1. Ficha técnica

AÑO DE COMPOSICIÓN: 1962.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1964. Estrenada por la Orquesta Sinfónica de Valladolid, después para gran banda y dirigida por su autor, con la Banda Municipal de Madrid y Unión de Liria.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Suite.
AUTOR DE LA LETRA: No tiene
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Fue creada y tomados sus temas o motivos durante los viajes realizados por el autor como Director de la Banda de Música del Buque Escuela de Guardias Marinas Juan Sebastián “Elcano”, entre los años 1940-1946
<p>DESCRIPCIÓN: Consta de 4 partes:</p> <p>1ª. Bahía de los Cristianos (Canarias): con dos temas principales: 1. Panorámica de la isla. 2. Canto del arorró, que oyó cantar a una ancianita con voz temblorosa, a su nieto y se convierte en <i>leit motiv</i>. Con la canción se entrecruza una danza canaria.</p> <p>2ª. Palacio del sultán (Marruecos). Danza que compuso antes de llegar al palacio azul, imaginándose cómo sería.</p> <p>3ª. Nostalgias, tipo romántico: se acuerda de su tierra levantina, con melodías mediterráneas. Tantas horas de mar y cielo han producido este tiempo.</p> <p>4ª. Continente negro (África del Sur): Dos temas: 1. Espiritual negro, con ambientación de la selva en los poblados negros de Ruanda. Mucha percusión, que identifica a la selva. 2. Un viejecito tocando una caña de bambú, con boquilla, una extraña melopea. Sonaba como un corno (flauta grave), ayudada por el clarinete, o fagot. Era un instrumento inventado. Reexposición de los dos temas. Termina con el espiritual negro.</p>
ARGUMENTO: Sin letra, va describiendo los distintos lugares por los que va pasando el buque.
Otros: - También la ha interpretado la Banda Municipal de Alicante, dirigida

por Moisés Davia y la Municipal de Sevilla.

- Con motivo de un homenaje que le ofreció la “Unión Musical La Aurora”, al que se sumó la prestigiosa Banda de Música “Unión Musical de Liria” el Maestro Berná dirigió toda la segunda parte del Concierto, interpretando además de esta obra y su pasodoble *Albatera* y *La Boda de Luis Alonso*.

- La obra fue creada a partir de los temas o motivos tomados durante los viajes realizados por el autor como Director de la Banda de Música del Buque Escuela de Guardias-marinas Juan Sebastián “Elcano”, entre los años 1940-46.

- El tercer movimiento se interpreta mucho por separado, existiendo versiones para diferentes combinaciones camerísticas, incluida para canto y piano, con letra de su colaboradora M^a Teresa Pertusa.

4.3.2. Explicación de la obra

Es una obra muy aplaudida, gusta mucho.

Tiene importancia la percusión, sobre todo en el último movimiento, que intervienen bongós, timbal, tumbadora, etc.

El primer movimiento es tonal, y bitonal, pero con armonías contemporáneas y elementos de choque. Empieza en *mi b mayor*, siguen progresiones armónicas atonales. En la página 3 se inicia la bitonalidad: los cellos van en *do menor* (señalado en color azul) y el viento madera y los violines están en *mi b mayor*, (marcado en la partitura en color anaranjado), a partir de este momento juega con las dos tonalidades constantemente. La armonía es muy cambiante. Hay series descendentes atonales. En la hoja 5 retoma el tono primitivo, *mi b mayor*, la idea subrayada en color lila, continuando la frase en *do menor* (pág. 6). En la página 7 regresa a *mi b mayor*. En la página 8, el tema en color azul está en *do menor*. Bitonalidad simultánea: *do mayor* y *sol mayor*. La página 11 termina el tema en *do mayor*. Con el arrojó de la página 15 volvemos a la bitonalidad simultánea, con una sucesión de acordes: *do menor*, *la b* con *la natural*. Termina la obra en *do menor*.

El segundo movimiento lo inicia en *si b mayor*, el tema en color verde, sigue en *si b mayor* y modula a *la menor*; la idea subrayada con color azul, de la página 4,

está en *la menor*, igual que en la página 6. Cadencia en la dominante (*mi*). Termina en *la menor*.

El tercer movimiento empieza en *fa mayor*, terminando en la serie de séptimas, por lo que puede dar la sensación de ser atonal, pero sigue estando en *fa mayor*. En la página 1 destaca la 6ª aumentada añadida, después de la señal, en el tercer compás. A la 6ª superior le hace un contratema. Siempre que entra la idea, le pone la 6ª añadida superpuesta a la misma. Termina con el tema en notas prolongadas, con la serie de 7ª como final.

En el cuarto y último movimiento también utiliza la bitonalidad, con grandes variantes armónicas y modulantes: se inicia en *fa menor*, pasa por *fa sostenido menor* (tema del negro leproso) y termina en *mi mayor* (Dominante de *la mayor*). Desde un punto de vista estético, cabe señalar, en la página 5, que vemos en el viento-madera, la armadura en *sol mayor*, mientras que el bajo va en *fa sostenido*. Esta melodía no se puede encuadrar en algún tono. Se sujeta con el *fa sostenido* de base.¹⁹⁹

En la página 7 la riqueza la constituye el acompañamiento, por su variada y rica armonía. Resulta, pues, atonal y muy rítmico.

En la página 10 se superponen las tonalidades del espiritual negro, del África, con el tema del negro leproso, con mucha percusión.

En la página 14, en el final, es recordado, de nuevo, el tema del negro leproso, muy rítmico y repetido.

Es un movimiento sobrecogedor.

4.3.3. Primer acercamiento al análisis.

I *Andantino*, *Casi Allegretto*. “Bahía de los cristianos” (Canarias)

Pág. 1: Empieza con la cuerda y un platillazo. Inicia el tema de la Bahía, en *crescendo*.

¹⁹⁹ En África el compositor solía salir poco del barco, porque no le apetecía encontrarse con arañas, insectos, mosquitos..., niños pidiendo. Hizo excepción por ver el “instrumento raro” y a su intérprete. Efectivamente se trataba de un instrumento entre el fagot y el corno, más seco, construido con una raíz curvada, ahuecada hacia arriba, añadiendo una caña dulce (corno).

Pág. 2: Un *fortísimo*, en plena bahía. Se anuncia el amanecer, el sol deslumbra. Se vislumbra el pico del Teide. Va bajando. Sale una campana que anuncia, en el último compás, el tema del arorró (azul).

Pág. 3: El arorró, se contesta con las danzas canarias, cogidas como contramotivo (azul. con líneas discontinuas) por la madera y por la cuerda, en otro tono.

Pág. 4: Repite, en progresión descendente.

Pág. 5: Arranca el segundo tema: (violeta) y contratema: (violeta, con líneas discontinuas).

Pág. 6: Sigue el tema, el contratema se ha callado.

De vez en cuando se recuerda el arorró.

En los dos últimos compases aparece la continuación del segundo tema.

Pág. 7: Continúa el segundo tema; cromatismos efectuados por los cellos y las trompas.

Pág. 8: El arorró suena en el grave, por el violoncello solo.

En el *Allegretto*, suena el arorró a modo de danza canaria, con distinto ritmo (danza).

La melodía, aunque sigue en la cuerda, pasa del cello a la viola, y acompaña el mismo arorró, pero con variante rítmica.

Pág. 9: Continúa el arorró (tema principal)

Pág. 10: Repite la numeración anterior.

El *Allegretto* está diciendo lo mismo, con alargamiento del final. Es una danza sobre el tema, en *p*.

Pág. 11: El clarinete, al final, interpreta una fermata, como una pequeña coda sobre el tema.

Pág. 12: Hay una indicación de *Da Capo*, o sea, al comienzo, a la bahía, hasta la Señal, que sigue con la idea del arorró, con mucha atención.

Pág. 13: Suena una serie cromática descendente, interrumpida por un platillazo (Teide), pero luego sigue.

Pág. 14: El violín solo, acompañado por la cuerda (*leit motiv*).

Pág. 15: 2º motivo del tema.

La viola empieza otro tema (en defecto del corno).

Pág. 16: Se despide con el arrorró, en disminución. El autor de esta canción de cuna es Guimerá²⁰⁰, de La Laguna, donde tiene un teatro con el mismo nombre.

II. *Andante*. “Palacio del sultán”

Pág. 1: Comienza la introducción, a modo de chirimía arabesca, para empezar la danza, repetida en el grave. Flauta y fagot, ayudados por el corno. Va hacia arriba.

Pág. 2: Se entra en la danza arabesca (verde), según su imaginación. Flauta y oboe empiezan el tema.

Pág. 3: Continúa la idea, con algunos cromatismos.

Pág. 4: Termina la danza arabesca y empieza una segunda parte, o tema de la danza (azul).

Pág. 5: Danza, la viola octavea al violoncello.

Pág. 6: Sigue el tema y repite.

Vuelve, con la indicación *Da Capo*, que hace lo mismo.

Pág. 7: Se suprime el metal, para terminar en *pp*, con calderón.

III. *Andante assai* “Nostalgias”

Págs. 1-2: Comienza la introducción presentando la cabeza de la idea, que luego se repetirá como fermata libre, por el violín, en la partitura de orquesta; el tema solo lo lleva la flauta en la banda (lila), con ayudas que le dan la octava (lila, con líneas discontinuas).

Pág. 3: Se oye el tema, y luego una serie de séptimas, acompañantes (rosa) y repite, en sentido vertical, es decir armónico. Sigue una variante de la idea, ayudado por la flauta.

Págs. 4-5: Se escucha el tema en *tutti* y *diminuendo*, que se termina en la página siguiente.

Entra un segundo, con un contrapunto en el agudo.

²⁰⁰ Ángel Guimerá Jorge es un tinerceño, de padre catalán y madre canaria. Su nombre completo es: Ángel Pío Juan Rafael; nació en 1845 en Sta. Cruz de Tenerife y falleció en Barcelona, ciudad de la que fue hijo adoptivo, en 1924. Escritor, poeta y dramaturgo español, en lengua catalana.

Pág. 6: Cambios de tono, acompañados de arpeggios, en todas las cuerdas. Suenan tres grandes acordes cromáticos.

Hay una pequeña *Coda* para volver al tema (D.C.), que la componen unos acordes cromáticos, con arpeggios correspondientes, para volver al principal, por el violín solo, hasta la señal.

Pág. 7: Sigue la idea principal, del violín solo, en *rallentando* y *diminuendo poco a poco*, terminando con la progresión de séptimas (rosa).

Andante grave, Espiritual negro, en lento “Continente negro”

Pág. 1: La introducción presenta el tema en tres compases (verde). Luego lo inicia la cuerda, acompañada con ritmos, en *crescendo*, para dar entrada en el último compás a más voces.

Págs. 2 y 3: Tiene mucho juego el bongó, que representa el desierto, estamos en África pura (muy rítmica).

Pág. 4: Se escuchan unos acordes terribles, del África dura.

Son muy interesantes los tres primeros compases, pura armonía contrastante y llamativa. Timbal y bongós.

Aparece un bajo acompañante a la percusión (anaranjado). Ambientación africana, con el bongó tritonal.

Pág. 5: El bongó sigue casi a solo, con su ritmo.

Se escucha el tema principal, el del negro, con la flauta (rosa).

Canon fragmentario, del tema, de abajo a arriba, de *p* a *f.*, imitativo.

Págs. 6 y 7: En la pág. 6 termina el tema.

Refleja la pesadez del desierto africano, en distintos planos, empleando armonías muy llamativas.

En la pág. 7 hay una preparación rítmica, africana, porque ahora va a venir el tema del negro con acompañamientos de acordes. Encontramos florituras sobre el tema negro (rosa, con líneas discontinuas).

Págs. 8 y 9: Sigue igual que las anteriores.

De importancia estética son los acordes disonantes, y muy importante el ritmo, utilizando las tumbadoras.

Pág. 10: Reexposición, pero cambiando de timbre: el trompeta, contestado por los bajos, con el tema.

Pág. 11: Se encuentran las dos ideas a la vez.

Tiene gran interés tímbrico y armónico.

Destaca el martilleo de la percusión. Entran por varios tonos con el motivo acompañante.

Pág. 12: El violín toma el protagonismo, pero con el ritmo, otra vez. El corno repite el tema negro, ayudado por el flautín.

Pág. 13: Progresión armónica, para preparar el fortísimo del viejo.

Ritmo africano constante. Progresión de acordes en *crescendo* hasta dar un *fortísimo* acorde seco.

4.3.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético.

Primer movimiento: Bahía de los cristianos

I. Bahía de los cristianos (Canarias)

En esa travesía no estaba previsto ir a Canarias, pero como avisaron -fuera de las aguas de Tenerife- de una tormenta, entonces el barco viró a estribor (derecha) y se metió en la Bahía de los cristianos. Toda la bahía era como una plaza de toros gigante, con muchas lucecitas encendidas, las casas de pescadores. Este movimiento es la descripción de la entrada a la bahía, que conmovió positivamente al compositor. El amanecer fue precioso, con una iluminación especial, con sombras y vistas maravillosas, entre tantas lomas de colores verdes, blancos, etc., hasta llegar al gigante Teide, asomando su cabeza nevadita (desde todo Tenerife se ve el Teide). Un gran platillazo representa a la capucha del famoso volcán.

Una vez tomaron tierra, se encontró:

- Una viejecita con un niño, al que cantaba una nana, o arrorró (canción de cuna canaria).
- Las danzas de recibimiento, las folías, que son como una jota canaria.

Termina la obra con el arrorró, de nuevo, despidiéndose el barco de la bahía.

Salieron para Buenos Aires. En la ruta hacia el Mediodía se divisa la conocida “Cruz del Sur”, una vez pasado el Ecuador. Los vientos alisios abren las velas. En Brasil y en Argentina (Buenos Aires) aún se veía la cruz más grande.

“En uno de sus tantos viajes sobre “Elcano” fondeó el barco en esta hermosísima bahía de una grandiosidad de panorámica. Blancas casitas de pescadores en su entorno, después..., montañas y más montañas. Formando una policromía maravillosa. Un fragmento, antecedido por leve acorde, sube progresivamente, *crescendo*, *crescendo* hacia arriba, arriba y allá arribota un gran y fortísimo acorde. Aparece un pico coronado por unas nubecillas: ¡El gigante y orgulloso Teide! Decrece la música hasta abajo. Ya en el pueblecito, un lejano canto. Una viejecita entona una “nana” que los canarios llaman «canto del arrorró».

Estos son los dos temas principales: Panorámica y la Nana. En el centro un crepúsculo fantástico en la Bahía. Le siguen unas dancitas canarias entremezcladas con esa Nana y la reexposición. El Buque leva anclas; la panorámica y el canto del Arrorró se van perdiendo. Ya, mar adentro, sólo va quedando ese entrañable canto de cuna en la lejanía que el autor jamás olvidará.”²⁰¹

Este Primer movimiento es bitonal, simultaneando el canto del arrorró con la danza canaria.

Pág. 1.- Empieza con la indicación *Andantino*, *casi allegretto*, con ritmo ternario simple: 3/4, en *p* y en *pp*. La cuerda va desde un *sforzando* con un regulador, en muy breve espacio de tiempo hacia un *pp*. El corno presenta el tema en *mf*. La panorámica de subida al Pico va con las peticiones de *crescendo* y *accelerando*.

Pág. 2.- Las intensidades que predominan en esta página son muy contrastantes: *ff*, *pp*, con reguladores. Una vez se ha subido al Pico del Teide, indica *A tempo*, pero hacia el final de la hoja solicita *diminuendo* y *rallentando*.

Pág. 3.- Vuelve a cambiar la velocidad: *Andante Maestoso*. Se oye en el pueblo el lejano canto del arrorró. Con potencias contrastantes, mientras unas voces suenan en *sforzando*, otras en *mf*, y luego lo mismo con *p* y *mp*.

²⁰¹ Conversaciones con el compositor. Transcripción literal.

Pág. 4.- Encontramos reguladores que se abren y se cierran en los dos primeros compases: < >, luego *sforzando* y *diminuendo*.

Pág. 5.- Reguladores que oscilan del *sforzando* al *p*. Cambia la dinámica, con la indicación *Andantino Moderato*, en *pp*, pidiendo *Molto Espresivo* y *Legato*.

Pág. 6.- Predominan las intensidades de *p* y *pp*. En los dos últimos compases pide *Poco animato*, en *mf*.

Pág. 7.- Ahora utiliza las potencias de *p*, *mf*. En el último compás de la página te remite, con signos de repetición, a la 5.

Pág. 8.- Varía la velocidad a *Lento*. El timbal tiene un aviso de cambiar de *re a do*. En el 5º compás hay una doble barra, que va a mover la dinámica, a *Allegretto* y a ritmo ternario de 3/8, en *pp* y *p*, simultáneamente.

Pág. 9.- A mitad de la página, en el compás quinto, vuelve a variar el ritmo, aunque sigue siendo ternario, a 3/4, en *mf*.

Pág. 10.- Modifica, al comienzo, tanto la velocidad: *Allegretto*, como el ritmo: 3/8. Los dos últimos compases piden *Meno Mosso*, en *p*, *pp* y *ppp*, simultáneamente.

Pág. 11.- En el cuarto compás de esta página indica *Poco a poco diminuendo* y *rallentando*.

Pág. 12.- Los dos primeros compases, en *pp* y con la petición *rallentando mucho*. Luego indica *Da Capo*, hasta la Señal (que se encuentra en la página 2) y vuelve a saltar a la actual, con la petición *Lento*, en compás de 3/4, en *p*.

Pág. 13.- Comienza en *sforzando*, en todas las voces, y luego, *poco a poco diminuendo*.

Pág. 14.- Utiliza las intensidades de *pp*, *fp*, *p* y pequeños reguladores, indicados: < >.

Pág. 15.- Predomina la potencia en *p* y en *pp*.

Pág. 16.- Termina el movimiento, con las peticiones *sfp*, *sfpp*, *diminuendo* y *rallentando*, *morendo*, *ppp* y, el último acorde, con < >.

II. Palacio del sultán (Marruecos)

El barco atracó en el Puerto Cabo Juby. Se dirigieron hacia el desierto de Marruecos, donde los iba a recibir el “sultán azul”, de los bereberes.

La danza está hecha “a priori”, es decir, antes de entrar en el Palacio, describiendo lo que él imaginaba que iba a ver.

“Se trata de una simple y fantasiosa danza árabe. Con una introducción sobre la perspectiva del palacio y coda igual a la introducción, esta vez, de lejanía.

Es fantasiosa esta danza porque en verdad es fruto de mi fantasía: navegábamos en pleno Atlántico cuando se nos da la noticia de que fondeábamos en Cabo Jubi y que visitaríamos el Palacio del Sultán. A mis veinte y pocos años aquella noticia me deslumbró. Eso de “Palacio del sultán” me sonaba a harén, esclavas, danzas exóticas... Mi fantasía, ayudada por tantas películas vistas, de Hollywood, se puso en marcha. La realidad fue cruel: salones y más salones, tapices, alfombras... un té con unos dulces y vuelta al barco. Pero la danza ya estaba hecha y ahí quedó, tal y como se ve ahora.”²⁰²

Pág. 1.- El segundo movimiento comienza en compás ternario simple: 3/4, igual que el anterior, y con la indicación *Andantino, Lentamente*. La potencia que predomina es *p* y *pp*, aunque con pequeños reguladores.

Pág. 2.- Encontramos intensidades en *p* y *fp*, con pequeños reguladores. En el sexto compás de esta página, vemos la indicación: *Tempo Danza, en f*. Cambia a *la mayor*, con potencias en *p* y en *pp*.

Pág. 3.- Se escucha la danza árabe por la flauta y el oboe. Seguimos en 3/4, con intensidades en *mf* y en *f*.

Pág. 4.- Los dos primeros compases terminan la danza y ya en el palacio del sultán, con potencias en *ff* y en *f* y luego en *pp*, tenemos como una segunda parte de la danza.

Pág. 5.- Se simultanean intensidades en *p* y en *mf*.

Pág. 6.- Pide *crescendo* y *poco rallentando*, remitiendo con signos de repetición a la página 4. La segunda vez salta al signo (página 2), hasta el siguiente (de la página 3).

²⁰² *Ibidem*.

Pág. 7.- Empieza con un regulador que va desde el *mf* >, buscando la conclusión de este movimiento, con intensidades en *p*, y *pp*, y pidiendo *diminuendo* y *rallentando*, terminando en *ppp*.

III. Nostalgias

Este movimiento está hecho a bordo del buque, mirando al mar y varias versiones: para banda, interpretado muchas veces en Elcano, para violín solo, para cello y piano, y, posteriormente, para canto y piano²⁰³.

“Este tiempo es de corte puramente romántico. Un tema expuesto por la flauta. Su desarrollo con otros secundarios que le sirven de puente hasta el final. En algunos momentos unas series de séptimas en fuerte lo interrumpen.

Como revelación a tanto tedio, Nostalgia, gran compañera de estos viajes realizados por Elcano con travesías de veinte o treinta singladuras. Tantas y tantas horas para pensar y tantos días de cielo y mar. Nostalgias de cuanto uno deja allá lejos”²⁰⁴.

Pág. 1.- Comienza la introducción de forma anacrúsica -cosa poco usual en el compositor- y en *ff*, como llamada de atención. En el cuarto compás pide *Poco rallentando*, para entrar en el siguiente *a tempo*, con la obra, propiamente dicha, en *p* y con los violoncellos y las violas en *pizzicato*.

Pág. 2.- En el sexto compás indica *crescendo poco a poco*, con intensidades en *p*, *pp*, y *f*, simultáneamente.

Pág. 3.- Encontramos los primeros puntos de repetición, que nos conducen a la hoja anterior y que la segunda vez pedirá *crescendo poco a poco*.

Pág. 4.- Indica *crescendo mucho*, conduciendo a *ff*, después pedirá *mf*, y *diminuendo*.

Pág. 5.- Los dos últimos compases señalan, de nuevo, *crescendo*, hacia *ff*.

Pág. 6.- En el cuarto compás de esta página pide *Poco ritardando*. A continuación remite al signo, de la página 1 y *Coda*.

²⁰³ Hay otra versión, que se acaba de estrenar, hecha por un discípulo suyo, para trompa y piano, arreglo de Enrique Rodilla.

²⁰⁴ Conversaciones con el compositor. Transcripción literal.

Pág. 7.- Comienza la *Coda*, que va conduciendo al final de la obra, en *pp*. La cuerda es la protagonista, ahora, solicitando *calando poco a poco*, y *Diminuendo y rallentando*.

Pág. 8.- Termina la obra, pidiendo *calando, ritardando, y diminuendo*, acabando con *ppp*.

IV. Continente África Negra (África del Sur)

Se trata de la visita a un pueblo que linda con el río Congo: Lubito, en el cual vio tocar a un viejecito negro, leproso, al que fue a ver expresamente porque Quintín Dobarganes Merodio, jefe de oficina y novelista, compañero del compositor, le advirtió de la existencia de este músico ambulante, nativo con un instrumento raro²⁰⁵.

“Visitamos un poblado de Luanda (África del Sur). Allí tuve ocasión de escuchar en directo y en su propio ambiente un Spiritual Negro. Inenarrable la impresión que me causó, tanto es así que este IV tiempo final doy comienzo con el Spiritual en Lento, después va cambiando de timbre y de ritmo. La percusión lleva una parte destacada pues con ella pretendo dar el clímax apropiado ya que estos poblados que tienen la selva tan encima es notable su influencia. El segundo tema tiene su anécdota: Lo conseguí al encontrarme con un viejecito negro que con un instrumento extraño, fabricado por él mismo, ejecutaba una melodía rara y endiablada. Tanto me llamó la atención que empecé a tomar nota de ella hasta que se dio cuenta de mi gran interés y cesó. Yo no la había completado porque no era fácil la tal melopea. Insistí en que siguiera tocando. Su negativa fue rotunda. Insistí varias veces y por fin farfulló un “money”... Money que entendí perfectamente, con lo que pude terminarla; aquí es el segundo tema, expuesto por la flauta en su registro grave y con el cual, no sé si por los “money” o porque me gustó más, hecho su desarrollo conjuntamente con el primer tema, finaliza esta suite.”²⁰⁶.

²⁰⁵ Conversación con el compositor.

²⁰⁶ *Ibid.* El viejecito negro, leproso, hacía las cadencias donde quería y sin sujetarse a tonalidad alguna.

Pág. 1.- Comienza el espiritual negro en compás de 4/4, con la indicación *Andante Grave*, en *pp*, y con algunos pequeños reguladores.

Pág. 2.- Encontramos un $mf > p$, *crescendo* y *accelerando* y $f < ff$. El último compás indica *Piu Mosso*.

Pág. 3.- Predominan las intensidades de *f* y *mf*.

Pág. 4.- Encontramos: *staccato*, en *ff*. *Diminuendo*, hacia *p*, *Poco ritardando*. Después del último compás de esta página se anuncia cambio de velocidad y de compás.

Pág. 5.- *Lento Maestoso*, en ritmo de 3/4, con potencia de *p*, y con un *crescendo poco a poco*, que va hacia *ff*, simultaneado con *f*.

Pág. 6.- Empieza con un *diminuendo*, en *mf* y *ff*, después *pp*, para pasar a un *crescendo mucho poco a poco*.

Pág. 7.- Comienza con *ff*, los dos últimos compases pide $p < f$.

Pág. 8.- En el tercer compás encontramos un *diminuendo*. El último solicita de los intérpretes un *ff*.

Pág. 9.- Comienza en *p*, con un regulador hacia el *f*. Al final de la página se anuncia que va a cambiar, de nuevo, la velocidad y el compás.

Pág. 10.- Indica *Poco animato*, como 1º *Tempo*, en compás de compasillo, con intensidad que va desde el $f > p$.

Pág. 11.- Empieza con *ff* y va graduando la potencia hacia el *p*. Los dos últimos compases piden un *crescendo*.

Pág. 12.- Comienza con *ff*, contrastando con el inicio del quinto compás, que pide un *pp*.

Pág. 13.- Se ve en el primer compás un *mf*, pero a continuación *crescendo* y *accelerando mucho*. En el último de esta página cambia la velocidad y el compás: *Allegro con brio* en 2/4, además en *ff*, lo que le da una sensación de más aceleración, es porque va buscando el final.

Pág. 14.- Se emprende con *ff*; en el compás octavo hay un *pp*, para inmediatamente después pedir *crescendo* y *accelerando mucho*, concluyendo el movimiento y la obra con *fff*.

4.4. Mironianas, 1972.

4.4.1. Ficha técnica

TÍTULO: MIRONIANAS
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1972.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1992 en el Palau de la Música de Valencia, como obra obligada del Certamen Internacional de Bandas.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema fantasía, para banda. Es una obra atonal y en algunos pasajes serial, como el canto de la mañana, que utiliza una serie de 10 sonidos.
AUTOR DE LA LETRA: Sin letra.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo de la Consellería de Cultura, Educació i Ciència, inspirada en el “viejo molino”, que no se movía porque no había viento.
DESCRIPCIÓN: Se trata de un poema sinfónico cuyo programa sigue la narración de Gabriel Miró titulada “El Molino”, desarrollada en un solo movimiento del que se pueden extraer dos partes, caracterizadas porque va cambiando de aire y de ritmo constantemente. El autor nos la describe: “Se trata de dos temas seriales: 1. La serena mañana, de 11 notas, que interpreta el corno. Canon a la 5ª justa. Llamadas: serie ascendente cromática, para figurar el viejo molino, que no va. Trombón y trompeta, que se burlan. 2. Brusquedad. Se mueven todas las cuerdas. Saltó el viento y el molino orgullosamente saca el segundo canto o tema, airoso, en contraposición a la burla. Después hay una Reexposición, con cambio de timbres y armonías, desembocando en el 2º tema, rítmico, en aumentación y disminución”.
ARGUMENTO: El autor explica el argumento que sigue la obra sin palabras, en la misma partitura ²⁰⁷ : “EXPOSICIÓN: El Molino... y su entorno.-

²⁰⁷ Explicación escrita en la primera página de la partitura manuscrita.

La mañana en el molino.-Ruedan sus velas “hinchidas” exhalando una corona de luz como la que tienen los Santos.- El Viento que bajó de la quebrada... tiembla y bulle en las seis aspas de lona... Surge una tonada de brisa luminosa (las trompas).

REEXPOSICIÓN: Otra vez el molino....-

Cesa el viento, la calma en su entorno. La mañana... *De nuevo salta el viento*. Las seis alas se juntan en una para los ojos.- Y desde arriba se repite esa tonada de brisa luminosa que dice...¡Buen día, y Pan! *Tonada- Tema*, expuesto esta vez con brío por el metal al que le sigue un desarrollo temático con el que finaliza esta obra.”

OTROS: Duración aproximada: 13`20``

La obra la llevó el compositor pensando que la iban a tocar las bandas de 2ª Categoría. Se puso en 3ª y se quejaron los músicos por la dificultad. El primer premio lo ganó una banda de Oslo y aún la siguen tocando en Noruega, dentro de su repertorio, como música española. El segundo premio lo ganó la Banda de Ayora.

4.4.2. Explicación de la obra

Esta composición es programática y atonal; está basada en la novela de Gabriel Miró titulada *El Molino*, inspirada en el trabajo del campo y la puesta en marcha de un viejo molino, al que a veces no le funcionan las aspas.

Los aspectos que más me han llamado la atención son:

- Es una obra difícil de interpretar; busca el lucimiento de una banda sinfónica.
- Aunque es una composición atonal, donde utiliza dos series, no abandona totalmente la tonalidad -podríamos considerarla semitonal-, sin embargo sí lo hace con la modalidad. Está creando planos tonales distintos constantemente (politonía). Se podría decir que comienza en *fa sostenido (menor)*, provisionalmente y termina con la sexta, en *re*.

- Juega constantemente con los ritmos binarios, ternarios y cuaternarios, simples y compuestos, por orden de aparición: 4/4, 2/4, 2/8, 3/8, 3/4, 6/4, 5/4 e incluso, el de 3/2, 2/2 que los utiliza como elementos expresivos.

- La dinámica está muy cuidada, señalando perfectamente qué instrumento es el que debe destacar en cada momento.

- Utiliza grandes cambios agógicos, que modifican el movimiento indicado en el comienzo, e incluso rubati, que le lleva a enfrentar, por ejemplo, grupos de seis notas con otros de tres, de dos, etc.²⁰⁸

4.4.3. Primer acercamiento al análisis

Pág. 1: Comienza con unas llamadas de atención, por el metal, cromáticas, que representan la mañana y después se aprovechan para el viejo molino, (anaranjado), y se prolongan hasta la página 2.

Pág. 2: Sigue el tema anaranjado, por semitonos, y va a parar a un acorde de 7^a de Dominante. Sale el oboe, que efectúa la llamada con delicadeza. Las armonías son descendentes, con el acompañamiento de la madera, que lleva acordes hacia abajo.

Pág. 3: Se escuchan unos acordes rítmicos, que representan el molino (azul), tema armónico, con acordes muy rítmicos que significan la puesta en marcha del molino, pero las aspas no tienen fuerza: la marcha es muy irregular, el ritmo muy quebrado.

Pág. 4: Sigue igual. Al molino le cuesta mucho arrancar y moverse.

Pág. 5: Otra vez, ahora en *Agitato*, con más fuerza (antes el ritmo era *Lento*); se repiten las llamadas por la trompa; sigue con el juego armónico-rítmico, pero con más fuerza y más tiempo.

Pág. 6: Para ponerlo en marcha se va valiendo de los tiempos; el metrónomo juega mucho y la instrumentación de la banda completa, que hace una conjunción armónico-rítmica. El viento empieza a soplar con más fuerza.

Pág. 7: Se queda solo el trombón, como representando una burlesca al pobre molino, como diciendo: “este chisme no pita”, con el tema anaranjado, del principio.

Pág. 8: En el *Allegro Vivo*, tenemos una pequeña danza molinera, que indica que el molino rueda, porque ya ha henchido sus velas y puede girar. Es la alegría de ver que el viento lo ha movido y ya está en marcha. Resolución del molino con tiempo y ritmos vivos.

²⁰⁸ PERTUSA, M^a T., y GINER, M^a C., *Op.cit.*, págs. 228-9.

Pág. 9: Se acaba la dancita; flautín y flauta dan una llamada de atención: *mi b - fa sostenido* (7ª disminuida). Ahora en *Andante cantabile*, representa la tranquilidad serena del campo²⁰⁹, por la mañana. El viento ha amainado y disfrutamos de una brisa suave y tranquila en el molino. El acompañamiento prepara el canto a la mañana, al bienestar. La brisa luminosa la representa el oboe, con el acompañamiento cromático. El canto de la mañana lo llevan los saxos y es un tema completamente serial (de 11 sonidos). Hay algunas alegorías del viento, que acompañan.

Pág. 11: Serie repetida, ahora en dodecafonismo. Entra el metal reflejando la luminosidad de la mañana. Algunos instrumentos con imitación a la 5ª. La canción del molino se repite en contrapunto invertido (trompeta).

Pág. 12: Reanuda el *tutti*. Sigue jugando igual, con la imitación a la 5ª del canto a la mañana, del molino, que termina en la página siguiente.

Pág. 13: Continúa el *tutti* hasta la doble barra; el viento, de nuevo, que bajó de la quebrada, tiembla, con unas llamadas del metal. En partitura indica: “Salta el viento”, se oye una tonada, tema expuesto por las trompas.

Pág. 14: Movida del aire. Llamadas que recuerdan el principio. Entran las maderas *diminuendo* y *rallentando*. Cesa el viento.

Pág. 15: Aparece un tema nuevo, que repite la tonada de brisa luminosa que dice: ¡Buen día y pan! Se refleja la alegría del molinero. Se produce un juego de trompas y trompetas, como respuesta (violeta), con los ritmos quinario, binario y ternario: 5/8, 2/4 y 3/4.

Pág. 16: Tema del molinero, contento. Tonada fuerte, con cambios rítmicos. Corre la brisa (los vientos de la madera siguen).

Pág. 17: Se anuncia la ambientación del molino con un pequeño tema; en la parte superior se escucha el ruido del viento, prosigue la tonada. Puente, con diseños de la idea central, para dar ambientación de que el molino continúa rodando con normalidad.

²⁰⁹ Los núcleos de la letra estaban en “Buen día y dame pan”, según testimonio de D. Manuel, en conversación mantenida el 13 de febrero de 2009.

Pág. 18: Sigue el viento en la parte de arriba.

Pág. 19: Llamadas, que se reproducen desde el principio, con la trompetería. Poco a poco va bajando, con la indicación en la partitura: *molto diminuendo e ritardando*.

Pág. 20: Reexposición, que cambia de modo y tono²¹⁰, de timbres y de armonías. Indica en la partitura: “De nuevo el Molino y su entorno”. A la misma velocidad que empieza, Negra = 96. Van por semitonos todas las entradas y se juntan en un acorde, que son 4 notas unidas: *si-re-fa-sol*.

Pág. 21: Sale el oboe con las mismas llamadas, como en eco. En el *Andante cantabile* se anuncia “La plácida mañana”

Pág. 22: Antes era el corno, ahora, en la reexposición, va a ser el oboe, acompañado con unas armonías en cromatismos. Finaliza el tema en el último compás.

Pág. 23: Sigue la repetición. Tresillos como acompañamiento. Imitación del tema en sentido contrario. Sale un contracanto (verde) y (rosa), al mismo tiempo; los trompas en 8ª; es casi el tema en movimiento contrario²¹¹; es un contrapunto al tema (trompas y fliscornos). Es el único elemento nuevo de la reexposición.

Pág. 24: Continúa de la página anterior.

Pág. 25: Vuelve el viento, los trombones en *glissando* hacen o representan muy bien el aire. En la partitura indica: “De nuevo salta el viento”, con su tonada-tema; esta vez expuesto con brío por el metal, hasta su desarrollo final.

Pág. 26: Ahora se reproduce el viento, en seisillos.

Pág. 27: Sigue el aire. Las mismas llamadas del principio se suceden. En el último compás hay unos acordes que van subiendo.

Pág. 28: Continúa subiendo hasta que el metal sale, mediante unas llamadas, con el mismo diseño, en progresión, estas fuertes llamadas del metal, que se suceden son las que llevan el tema: ¿Quién te ha traído el pan y el bienestar? En la partitura

²¹⁰ Casi se puede hablar de politonías constantes, cuando no es atonal.

²¹¹ Por eso está indicado en la partitura, por un lado en color verde, para significar que es un elemento nuevo y, por otro, en color rosa, ya que se trata del mismo tema, pero en movimiento contrario.

se indica: “Se repite la tonada, esta vez por el metal” vuelve con más fuerza el tema de color lila.

Pág. 29: Viene de la página anterior, contestado con las llamadas, hasta el primer compás de la página siguiente.

Pág. 30: Motivo alegre, alterado. Pedales. Movimiento *Vivace*, los trompas reproducen la idea, pero por fragmentos, en potencia *mf*.

Pág. 31: Final del tema con dos notas largas. Las pedales de la percusión lo terminan. Es un combinado de los trompas con los pedales. Repiten las trompas y contestan las pedales de tubas, fagotes y saxos barítonos.

Pág. 32: Siguen respondiendo con las pedales, con acordes secos: martilleo. Motivo de manera rítmica y contrastada con pausas, donde tienen mucha importancia los silencios, mientras que siguen las pedales dando las respuestas.

Pág. 33: Se repite en progresión. La última nota contesta en lo agudo, en un acorde disonante y con trino.

Pág. 34: Martilleo, igual, para iniciar una variable sobre el tema. Aparece en 2ª una especie de himno al campo, en el metal (amarillo); es un contrapunto al tema (en varios valores: negras, corcheas...), para dar gracias a Dios por haber finalizado bien la jornada.

Pág. 35: Se queda el timbal solo. Pedal movable.

Pág. 36: Ahora en acordes, con blancas. Tema, en valores dobles, con un juego armónico. El metal hace llamadas del contratema, en tresillos. Los acompañamientos en movimiento contrario le siguen.

Pág. 37: Termina con el tema por aumentación. Armonía con sextas añadidas y un gran acorde final; al timbal le pide *ffff*.

4.4.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Pág. 1: Empieza la partitura con la indicación de *Allegro brioso, no mucho*. Negra = 96, en compás de 4/4. Con potencia *mp*, inician las trompas solas, acompañadas exclusivamente por la percusión, en *p*; la caja toca una nota pedal (redonda), con plato grande y baqueta blanda y el timbal un trino, también sobre redondas, que hacen de pedales (advierde que hacen falta 4 timbales). Todos ellos

con la indicación *crescendo* y *accelerando*. El tema de las trompas va con pequeños reguladores que piden *sf*, y se cierran: < *sf* >, dentro de la intensidad general indicada de *mp*. En la partitura señala que está presentando “El Molino y su entorno”.

Pág. 2: Siguen las llamadas de atención durante dos compases más, terminando con un regulador que se abre hacia un *fff* y con un calderón sobre nota negra. La percusión finaliza, igualmente, con el calderón en *ff*; y los fliscornos entran para tocar la negra con el calderón, también en *fff*. Una doble línea divisoria marca un cambio de agogia: *Andante*, Negra = 66 y compás de 2/4. Ahora va a ser el oboe el que presente, solo, el tema, en *mf*, contrapunteado por la madera, en *p*, con saltos de 4ª y 5ª, mientras que los clarinetes se mueven por movimiento cromático descendente. Pide que el timbal 1º pase el *mi natural* a *fa sostenido* y el 2º *sol* y *mi b*.

Pág. 3: Viene de la página anterior. En el c. 2 indica *Rit.* y *Ten.* Doble barra divisoria, con nuevos cambios de agogia: *Agitato Molto fognoso*, señalando Corchea = 168 y jugando con los ritmos de 2/8 y 3/8, durante 4 compases en *ff*, que se vuelven a repetir. Concretamente, un compás en binario y tres en ternario. No interviene la percusión. En el último compás de esta página se señala el punto de ensayo nº 1.

Pág. 4: Se vuelve a repetir el mismo esquema de 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, de los cuatro compases, ahora más fuertes: *fff*, con puntos de repetición, otra vez. Ahora entra el *tutti*, aumentando la potencia: *ffff* y con el mismo esquema rítmico de uno binario y tres ternarios. Nuevos puntos de repetición de estos cuatro compases. 2/8, 3/8, 2/8, 3/8. En esta página hay, pues, 8 compases (4 + 4), repitiéndose cada una de sus partes, aumentado cada vez más la intensidad y con *staccato* constante. El plato con golpes *secos*.

Pág. 5: Indica *Lento*. De nuevo entra el compás de compasillo: 4/4, ahora con las trompetas a *solo*, en *mf*, señalando *Casi ad libitum*, en *crescendo* y *accelerando*, durante dos compases, con pequeños reguladores que se abren cada dos tiempos: < terminando en *ffr*; acompañados, exclusivamente, por el timbal, con notas largas, comenzando con una redonda en *sfr* > *mp* y el c. 2: < *ffr*, también en *crescendo* y

accelerando. Doble línea divisoria y, además con corte o buota, lleva a *Agitato Molto fognoso*, Corchea = 138, conduciendo, de nuevo, a los juegos de 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, este último ya en la página siguiente, en *ff*.

Pág. 6: Al acabar el primer compás, mediante puntos de repetición, remite a los cuatro últimos compases interpretados. Luego se señala el punto de ensayo nº 2. Se bisca la misma estructura de combinación de compases binarios y ternarios compuestos dos veces más, cada vez más fuerte. La tercera vez, por el *tutti*, termina el último compás en la página siguiente. Todas ellas se reiteran.

Pág. 7: Al terminar el primer compás, que viene de la página anterior, entramos en un *Lento*, y en compás de 4/4, llevando ahora el tema de las llamadas, los trombones primeros, *a solo, casi ad libitum*, en *mf* y con la indicación de *crescendo y accelerando*. Acompañados, solamente por el timbal, con un trino y escribiendo *sff* >, acabando ambos timbres con un < *ff*. Otra doble línea divisoria con cortes o buotas, nos introducen en un *Allegro Vivo*, Corchea = 132, en compás de 3/8, con un solo de los clarinetes, que interpretan unas notas pedales en potencia *p*, durante cuatro compases.

Pág. 8: Se van incorporando más instrumentos de la familia de los clarinetes, ahora con más intensidad, *mp*, durante cuatro compases. En el c. 5 se incorporan los saxos, fagotes, bombardinos y tubas, en *pizzicato*, y todas las voces con la potencia en *mf*, durante dos compases más. Al finalizar el c. 6 indica el punto de ensayo nº 3. En los c. 7 y 8 pasan todos los instrumentos a *f*, y en el c. 9 pasa a *ff*, agregándose nuevos instrumentos, todos excepto la percusión; en el c. 11 sigue en *ff*, pero ahora llevada a cabo por la percusión y los demás timbres callan, prolongándose hasta la página siguiente.

Pág. 9: El solo de la percusión conduce a un *fff*, ahora por el *tutti* de la banda, durante dos compases, con un regulador que se abre <. Una doble línea divisoria nos introduce en un *Lento*, en ritmo ternario, de 3/4, con un solo del oboe y del flautín, con notas largas, que comienza en *sf* > y termina en un *ten.*, con otra doble línea divisoria. Ahora en *Andante Cantábile*, Negra = 96, entramos en un compás de 6/4, para describir a “la plácida mañana”, indicado en la partitura, utilizando la

intensidad de *p* y *pp*, llevada a cabo por blancas con puntillo (trompas, y campana, en *pp*) y por negras (saxos barítonos, fagotes, bombardinos y tubas, en *p*).

Pág. 10: Viene de la página anterior, incorporándose en el c. 2 algunos instrumentos de la madera, como el clarinete alto, el requinto, el oboe las flautas y los flautines, durante dos compases más, en potencia *p*, excepto el requinto, que lo hace en *pp*. En el c. 4 entra un solo del saxofón alto²¹², en *mp*, con la indicación: *molto expresivo*. Le hacen el contrapunto, con notas largas, los saxos barítonos, los fagotes, trompas, bombardinos, tubas y campanas, en progresiones descendentes, pidiendo *sfp* >, y arriba de los compases A - B - C-, porque en la hoja siguiente se bisarán. El último compás de la página pasa a potencia *p*, donde en la madera hay una serie de cromatismos, ascendentes (requinto y oboe) y descendentes (flautín y flauta).

Pág. 11: Los saxos retoman la serie, ahora dodecafónica, acompañando los mismos instrumentos que antes, durante los dos primeros compases, escribiendo A - B y el C no está puesto porque, aunque empieza igual, ahora añade una negra. En la página anterior había dos blancas con puntillo, ahora, además de la primera blanca con puntillo hay blanca y negra. En el último tiempo del c. 3 pone un pequeño regulador que se abre hacia el *f*. En el c. 4 entra en *tutti*, toda la banda con la potencia en *f*, que ha conducido el compás anterior, y un regulador que se abre, <, abarcándolo todo. Una doble barra indica el punto de ensayo nº 4 y toda la banda tocará ahora en *ff*, incluso la percusión, que aparece en el compás anterior en *f*, y con un regulador abierto hacia el *ff* mencionado. Se indica, a continuación, en los dos compases que quedan un 1 y un 2, con un círculo, que continuará en la hoja siguiente y luego se redundará.

Pág. 12: El c. 1 lleva un número 3, que viene de la página anterior. Seguimos en compás de 6/4 y en el c. 2, en los tres últimos tiempos encontramos un pequeño regulador que va en creciendo y conduce, de nuevo, a 1, 2 y 3, rodeados con un círculo, o sea a la repetición, por algunos instrumentos, de lo mismo que han ejecutado antes.

²¹² Recordemos que es cuando interpreta la serie de 11 sonidos.

Pág. 13: En el primer compás encontramos un regulador, que se cierra > con una doble línea divisoria, que conduce a un *Agitato no mucho*, Negra = 66, en compás de 2/4. En los cuatro compases que quedan en esta página, con potencia en *p*, de partida, vamos a encontrar grandes cambios agógicos: *Rubati*, reguladores que se abren y se cierran: < *sfz* >, los *glissandi* de los trombones, *sffz.*, trinos en los flautines, flautas, oboes, quintos y clarinetes, incidiéndose en estos cuatro compases, señalando al final que cambiaremos a ritmo ternario.

Pág. 14: Comienza en 3/4, con la indicación *A tempo*, Negra = 66; con un ritmo muy contrastante, puesto que mientras unas voces tocan seisillos, otras hacen notas pedales de blancas con puntillo, en potencia *pp*, pero con un *crescendo mucho*, que va a conducir, en el c. 2 a un *mf*, con un regulador que se abre, < hacia el *ff*, al inicio del c. 3, poniendo en esta línea divisoria el punto de ensayo nº 5. En el c. 3 encontramos pequeños reguladores que se van abriendo y que en el c. 4 conducen a un *sffz*, con uno nuevo, ahora en decreciendo, pidiendo *diminuendo y alargando, Calando*.

Pág. 15: Esta hoja también tiene muchos juegos rítmicos. En tan solo cuatro compases, que tiene, encontramos 4/4, 3/4, y 2/4. Comienza la página con la indicación: *Andantino, casi Andante*, Negra = 60, en compás de 4/4 y con la potencia en *p*. Encontramos contrastes en el ritmo, puesto que unas voces van con tresillos de semicorcheas, frente a grupos de dos corcheas, e incluso redondas, que interpretan otros timbres. En el c. 2 señala *sfr* > y al comienzo del c. 3, la petición de cambio de compás al ternario simple señalado, con la intensidad en *fp*, en la percusión; la madera lo hará en *p*, y las trompas en *f*, evidentemente porque son las que lleven el tema en este compás; siguen los mismos grupos rítmicos, pero además, en otras voces, tresillos de corcheas, blancas con puntillo, etc. En el c. 4 cambia al binario simple, con potencia en *fp*, en la percusión y *f*, en los demás instrumentos. El tema pasa, ahora al fagot²¹³. Además, En los c. 3 y 4 va a señalar A - B, porque luego los va a repetir.

²¹³ Esta técnica de repartir el tema entre varios instrumentos no suele ser la usual en España, que los presenta completos un instrumento y luego lo repite otro. Y así sucesivamente.

Pág. 16: Se incide en el A - B, por consiguiente el primer compás está en 3/4 y el segundo en 2/4. En el primero vuelve a cobrar el protagonismo las trompas, que van en *mf* y los demás instrumentos tocarán en *fp*. En el segundo pasa el tema al fagot, igual que antes; a la percusión pide *fp*, mientras que las demás voces que acompañan lo hacen en *f*, incluido el fagot. En el c. 3 cambia el compás a 3/4 y va a pasar el tema a las trompetas; comienza con intensidad en *f*, en el *tutti*, pasando, en el segundo tiempo a *ff*. El último compás de esta página está en 2/4, otra vez, siguiendo las trompetas con la idea.

Pág. 17: Seguimos en 2/4, con potencia en *p* en todas las voces, excepto en la percusión, que tocará en *fp* y en *pp*. Se inicia un *crescendo*, que conducirá, en el c. 2 a un *f*, con un regulador < hasta el final del mismo, que va a remitir a la página 15, para repetir íntegramente los ocho últimos compases. La segunda vez varía el último compás y comienza un nuevo cambio rítmico, en el c. 4 estamos en 3/4, con potencia en *f*, los saxos y fagotes, con pequeños reguladores, que se abren, < y que conducen, en el c. 5 a un *ff*.

Pág. 18: Viene de la página anterior, con pequeños reguladores < *ff*, continuando con el contraste rítmico de seisillos de semicorcheas frente a otros grupos más reducidos. En el c. 2 encontramos los seisillos, en la madera, mientras que las trompas y las trompetas van con tresillos de negras. Al terminar el c. 2 se repiten los cuatro últimos compases, por lo que la banda tiene que regresar al folio anterior. La segunda vez varía el último compás, con un pequeño regulador que se abre en el último tiempo a un *ff*, en la hoja siguiente.

Pág. 19: Comienza con el punto de ensayo nº 6, en potencia *ff*, con pequeños reguladores < *sfz*. Al final del c. 2, otro, que en este caso decrece >, para conducir en el c. 3 a un *p*, excepto en saxos y clarinetes, que llevan un *mp*, con la indicación de *molto diminuendo e ritardando* en todas las voces. En el c. 4 pasamos a *pp*, excepto en clarinetes, que antes iban en *mp* y ahora pasan a *p*, con un regulador > *pp*, al final del compás, y las voces que iban en *pp*, terminarán en *ppp*. Se cierra el c. 4 con doble línea divisoria y con un calderón, que obliga a reposar a toda la banda. Mientras tanto se anuncia que va a mutar la velocidad: *Allegro Briosso, no mucho*. Negra = 96, en compás cuaternario.

Pág. 20: Se inicia ahora la Reexposición, empiezan el timbal y el plato, con baqueta blanda; se indica *crescendo* y *accelerando*, en toda la página, añadiendo una trompeta más en la presentación del tema, de forma canónica, en *p*, excepto la última entrada de la trompeta, que la hará en *f*. Todas ellas muy ricas en potencia, con pequeños reguladores: *p < sfz >*. El último compás de esta página concluye con un regulador que se abre y lleva a *<fff>*, con un calderón sobre la última nota.

Pág. 21: Al comienzo de esta hoja indica: *Andante*, Negra = 66, volviendo a cambiar el ritmo, ahora estamos en compás de 2/4. En la segunda parte del primer tiempo entra el oboe solo, en *mf*, con el tema. Le contrapuntean los clarinetes, en *p*, con saltos de tercera, descendentes; y el fagot (o saxo tenor, en su defecto), con saltos de 4ª, ascendentes, en *p*. En el c. 4 hay un *ritardando* y concluye con un *ten*. Una doble línea divisoria señala que va a haber otro cambio: ahora pasamos a *Andante cantabile*, Negra = 96, en compás de 6/4, con unos cromatismos ascendentes y descendentes, con negras; el saxo tenor 2º y el fagot tocan en *p*, mientras que las trompas, con notas largas, lo hacen en *pp*. En el grave, los bombardinos y las tubas interpretan en *p*, mientras que ahora será la campana la que haga las notas largas en *pp*.

Pág. 22: Los instrumentos que intervienen son de la madera: flautas, flautines, oboes y clarinetes, en *p*; mientras que los requintos van en *pp*, durante los cuatro primeros compases. Les contrapuntean las trompas, que siguen con sus notas largas, blancas con puntillo, tal y como lo venían haciendo en la página anterior. En el c. 3 entra el oboe solo, en intensidad *mp*, y *molto espressivo*, durante tres compases más, y el contrapunto se le hace con notas largas, con un *sf-p>* por los saxos barítonos, fagotes, trompas, bombardinos 1º y 2º y tubas, con la indicación, además, 1, 2, y 3, redondeados con un círculo, porque luego se repetirán en la hoja siguiente. En el último compás de esta página suenan unos cromatismos, ahora con corcheas, en los flautines, flautas, requintos y clarinete principal, en *p*, contrapunteados por los mismos instrumentos que intervenían antes -o sea, saxo barítono, fagot, trompas, bombardinos y tuba-, pero ahora con notas de valores más cortos, como son las negras y una blanca.

Pág. 23: El oboe sigue en *mp*, acompañado por los instrumentos que tienen 1-2- y 3, señalados en la página anterior. En el c. 4 entran todos en *f*, y con un regulador, <, excepto la percusión, que se incorpora en el tiempo cuarto, en *mf*, y se suma, hasta llegar al c. 5, el último del folio en que irán todos los timbres en *ff*, sin excepción. Pero antes, en la doble línea divisoria entre el c. 4 y el 5, señala el punto de ensayo nº 7. El c. 5 lleva, además, una *A*, rodeada con un círculo, lo que hace pensar que se va a repetir más veces.

Pág. 24: Sigue el *tutti* de la banda, encontrando en el primer compás una *B*, y en el segundo una *C*, que empezará a repetir en el último de esta página, con la *A*, y continuará, en la siguiente, con *B* y con *C*. Encontramos unos contrastes rítmicos muy significativos: mientras que los saxos van con tresillos de corcheas las demás voces se mueven con negras y blancas y la percusión con notas largas: redondas con puntillo y blancas con puntillo, excepto en el c. 3, que el timbal hará negra, corchea-corchea, tresillo de corcheas- corchea-corchea y negra, en cada uno de los tiempos. En este compás hay un regulador que se abre: < y conduce, en el siguiente a *A*, de nuevo, y continuará en el folio 25 con las otras letras.

Pág. 25: En los dos primeros compases vemos *B* y *C*. En el c. 1 hay tresillos de corcheas contra cuatrillos de negras. Suena el *tutti*; en el c. 3 escribe un regulador que se acrecenta y disminuye: < *sfz* >, concluyendo en una doble línea divisoria, que anuncia que vamos a entrar en el *Agitato no mucho*, Negra = 66, y en compás de 2/4; es la parte donde salta de nuevo el viento, en *p*, *Rubato*, y los *glissandi* de los trombones. En el segundo tiempo de este c. 4, se abre un regulador, que conduce a *sfr*, en la primera nota del compás siguiente y se vuelve a cerrar: < *sfr* >.

Pág. 26: Pide *Rubato*, al comienzo de la página, en *ff*, y *sffr*. Al concluir el c. 2 remite, mediante puntos de repetición, a los dos últimos compases del folio anterior, repitiendo, pues, los cuatro últimos interpretados. A continuación pasa al compás ternario de 3/4, pidiendo *A tempo*, Negra = 66, comenzando, en *pp*, en casi todas los timbres -excepto clarinetes 2º y 3º, y las flautas, que tocarán en *p*, pero indicando un *crescendo*, en todas las voces; en el siguiente compás ya habrá un *mf*, y un regulador que se abre, < va aumentando la potencia gradualmente.

Pág. 27: Comienza señalando el punto de ensayo nº 8, con potencia *ff*, y *sffr*, como consecuencia lógica del último regulador de la página anterior, pero, inmediatamente va a pasar a pedir *diminuendo* y *alargando*, *calando*, y se prolonga hasta el compás siguiente, que comienza con un *sfr*, y con un regulador, que decrece $>$. A continuación, doble línea divisoria, que conduce a un *Andantino*, *casi Andante*, Negra = 60 y, de nuevo, otro cambio de ritmo, ahora a 4/4, durante los dos compases que quedan en esta hoja. El c. 3 comienza en *p*, con un *crescendo*, que lleva en c. 4 a un *sfr* $>$ en los dos primeros tiempos y otra vez *sfr* $>$, en los dos últimos. Al final de la página advierte que va a volver a variar, esta vez a ritmo ternario.

Pág. 28: Suena el *tutti* de la banda, en compás de 3/4, con potencia en *f*. Ahora hay, en el c. 1, tresillos de semicorcheas, frente a dos corcheas y síncopas de semicorchea-corchea-semicorchea, con un regulador que se abre y va a desembocar en el compás siguiente a *fff*, con la indicación *Pesante* y con bastantes trinos sobre notas largas, en la madera. Señala, ahora, *Lento Maestoso*, en el c. 3, y último de esta página, Negra = 76, en ritmo de 6/4, por el *tutti*, de la banda, tocando la percusión en *f*, el metal en *ff*, y en la madera: saxos en *ff* y en *f*; clarinetes, en *f*, requinto, oboes, flautas y flautines, en *f*. El metal esta vez es el que ejecuta la potencia más fuerte porque es el que lleva el tema, como se ha comentado arriba.

Pág. 29: Se caracteriza por los cambios rítmicos; en cuatro compases que tiene esta página, varía cuatro veces, tocando en *tutti*. El c. 1 está en 5/4, con potencia en *ff*, el segundo en 6/4; entre la línea divisoria del c. 1 al c. 2 señala el punto nº 9 de ensayo; el c. 3 vuelve a cambiar al ritmo quinario y el cuarto y último, en 6/4, pidiendo *Deciso*, con un regulador, que se abre $<$ y va a conducir a un fortísimo en la hoja siguiente.

Pág. 30: Comienza en compás de 3/2, con potencia *fff* y con un *ritardando*; una doble línea divisoria advierte que pasamos a *Allegro Vivace*, Negra = 144, en ritmo de 3/4. Durante los cinco compases que quedan en esta página llevan notas pedales la percusión, la tuba, los bombardinos, el fagot y el saxo barítono, con potencia en *fp*; y las trompas, que entran en el c. 3 llevan el tema en *mf*, con un regulador en el penúltimo compás, que se abre, $<$ *sfz*.

Pág. 31: Empieza con las notas pedales del tema, en *sfz*. En el c. 4, las trompas vuelven a repetirlo y un regulador < *sffz*. Se vuelve a escuchar la misma estructura: notas pedales durante tres compases y en el cuarto, entran con el tema no sólo las trompas, sino también las trompetas, trombones y fliscornos, en *ff*, todos ellos, con un pequeño regulador que se abre, en los dos últimos tiempos de la página.

Pág. 32: Comienza indicando el punto de ensayo nº 10, a *tutti*; la primera nota de cada compás suele ser en *sffz*. En el c. 6 encontramos *ff*, en la percusión y en las tubas, y *fff*, en todo el metal. Entre los c. 8 y 9 señala el punto de ensayo nº 11, que sigue con un *sfz*, al inicio de cada compás.

Pág. 33: En el primer compás pone un regulador que se abre, conduciendo a un fortísimo en el siguiente: < *fff*. De la madera los únicos instrumentos que tocan son los saxos barítonos y el fagot, los demás permanecen en silencio, sin embargo el metal ejecuta al completo y además en *fff*, como ya he mencionado. A partir del c. 5, se repiten las notas pedales, con la petición de *sfz*. En el c. 7 vuelve a haber otro regulador, que desemboca en *fff* en el siguiente. En la línea divisoria entre los c. 9 y 10 se encuentra el punto de ensayo nº 12 y ahora empieza a hablar la madera y un instrumento de percusión, con notas largas, en *sfz*, como de costumbre. Los demás timbres que antes actuaban ahora callan. Al final de la página, con doble línea divisoria, advierte que vamos a reemplazar a ritmo binario.

Pág. 34: En compás de 2/4 y con *sfz*, en cada blanca, trata los dos primeros compases, en los que tocan, únicamente, saxos barítonos, fagotes, trombones, bombardinos y tubas. La última blanca con un regulador, <, que conduce en el compás siguiente a *ff*, donde, a pesar de estar en el mismo compás binario, tiene otro carácter, puesto que abandona las blancas y empieza a contraponer tresillos de corcheas con tresillos de negras y negras con puntillo más dos semicorcheas. Sólo siguen llevando blancas, como notas pedales en la percusión: la caja y el plato van marcando el ritmo de esa especie de himno, comentado más arriba, que lleva el metal. Esto sucede del c. 3 al 6, que se repiten íntegramente.

Pág. 35: La primera nota del primer compás es interpretada con una negra, por el *tutti*; luego sigue únicamente el timbal, que toca tresillo de corcheas, en el c. 1 y un tresillo de corcheas y dos corcheas en el segundo, en *molto ritardando*, con un

regulador en el último tiempo, que conduce a *ff*. en el siguiente compás. Doble línea divisoria al finalizar el c. 2, para señalar un nuevo cambio agógico: *Maestoso, un poco pesante*, Negra = 92, en compás de 2/2, que es la primera vez que aparece en la obra y tiene su importancia estética porque lo va a mantener hasta el final²¹⁴. Y tampoco va a abandonar el *Pesante*. Todos los instrumentos que tocan, en los dos compases que quedan en esta página, hacen cuatro negras, excepto el timbal que ejecuta negra, tresillo de corcheas, negra, negra. Todos en potencia *ff*.

Pág. 36: En los cuatro primeros compases la mayoría de los instrumentos van sobre el mismo tema, con dos blancas en cada compás, excepto unos pocos que siguen con la progresión descendente de cuatro negras. La percusión termina el c. 4 con un redoble y un regulador que va a conducir, en el c. 5 a un *ffz*, pero antes y tras doble línea divisoria al finalizar el compás 4, indica *Mas Pesante y tutti*, interpretando la mayor parte de timbres una redonda, contraponiendo unos pocos del metal (trompas, trompetas y fliscornos) con un ritmo más vivo: negra con puntillo, tresillo de semicorcheas, dos corcheas y dos corcheas, reforzados por la lira y el timbal, en la percusión, para remarcar el ritmo. Otros instrumentos de percusión, como el plato, con baqueta dura y el bombo tocan redondas.

Pág. 37: Viene de la página anterior. Al finalizar el c. 1 hay una doble línea divisoria, con la indicación *Molto Pesante*, para los dos últimos compases, donde sigue tocando el *tutti*, de la banda, dos grandes acordes, de redonda. En el c. 3 pide *fff*, y *alargando o calando*; el timbal es el único que no ejecuta una redonda, corchea, tresillo de semicorcheas, cuatro semicorcheas y dos tresillos de corcheas, también con *alargando*. En el último compás aparece *ffff*, en todas las voces y sobre una redonda con calderón. Y excepto el saxo barítono y el fagot, los demás instrumentos de madera tocan un trino.

²¹⁴ Recordemos que la obra ha empezado en *Allegro brioso no mucho*, con Negra = 96. Y ahora ha escogido *Maestoso* y *Pesante*, Blanca = 92 para finalizar.

4.5. Suite sinfónica, 1973.

4.5.1. Ficha Técnica

TÍTULO: Suite sinfónica.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1973.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1974. Valencia. Bandas de Categoría Especial.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Banda Sinfónica.
AUTOR DE LA LETRA: Música pura.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Para presentarla al Concurso Internacional de Composición “Maestro Serrano”, del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, dotado con 500.000 pesetas.
DESCRIPCIÓN: Obra tipo Bartók, “realizada siguiendo la técnica de mi inolvidable maestro y amigo Gerardo Gombáu.” ²¹⁵ Utiliza, en parte, el sistema serial.
OTROS: Se trata de una demostración técnica del dominio de la armonía, contrapunto e instrumentación. - Obtuvo el Premio Internacional “Maestro Serrano” de ese año. - Fue Obra obligada en el Certamen Internacional para Bandas, de Categoría Especial. - Recibió múltiples felicitaciones, recordando especialmente la de Enrique de la Hoz, consejero de cultura en Venezuela, escribió que por fin había oído una composición, un estudio que sirve para demostrar el lucimiento técnico de los instrumentistas y sus dificultades, añadiendo: “hay luz en los instrumentos de una manera elegante.” ²¹⁶ - Esta obra es de gran dificultad para los trompetas solistas; hay un solo con

²¹⁵ Véase mi obra como coautora, *Op.cit.* págs. 260-1. A Gerardo Gombáu lo ha admirado muchísimo y ha pasado muchas tardes, en Madrid, tomando café y charlando de temas de Música. Con él se fraguó la teoría del semitono.

²¹⁶ Conversación mantenida con el compositor el 23 de Agosto de 2008.

redoble y triple picado, con un *re* en el agudo, muy difícil de interpretar. Cuenta, D. Manuel, que la gente solía ir a los ensayos, en Valencia, y como se conocían las obras de memoria, de tanto oírlas, a la hora de asistir al Certamen el público estaba pendiente de ese “*re*” y cuando el solista que interpretaba esa nota se confundía le empezaban a silbar.

- El autor inventa un nuevo tema popular, que repite en todos los movimientos, si tenemos en cuenta que el tercero y el cuarto se interpretan ininterrumpidamente marcado en la partitura de color verde: (verde).

- A esta obra, junto con *Imágenes*, otra Suite, le tiene un cariño especial. Con cada una ha ganado un premio internacional de composición, durante dos años consecutivos.

- Hay varias grabaciones “caseras”, que circulan por ahí, fruto de interpretaciones que se han hecho, tanto el día del estreno en Valencia, por las Bandas de Categoría Especial, como en otros conciertos, pero no está editada por alguna casa discográfica, por lo que estas grabaciones antiguas tienen toses y otros ruidos de fondo que resultan molestos para los oyentes.

4.5.2. Explicación de la obra

Lo primero que llama la atención es el uso del término “Suite”, no como se utilizaba en el antiguo Barroco de “serie de danzas”, sino en el uso actual, como sinónimo de «serie de piezas que interesan que estén juntas por un motivo determinado». Zamacois dice, al respecto: “La «Suite», considerada conforme a la estructura que hemos anteriormente expuesto, desapareció al surgir la «Sonata», pero reapareció, en las postrimerías del siglo XIX, desligada de todas sus pasadas características formales, como medio de reunir en un todo diversas piezas que, por la razón que sea, al compositor le interesa que se sucedan.”²¹⁷

²¹⁷ ZAMACOIS, Joaquín; *Temas de estética y de historia de la música*, Barcelona, Span Press, Universitaria, 1997, C. Herederos de Joaquín Zamacois, Impreso en España, 1997, Pág. 75. Véase también las páginas 76 y 77, donde explica cómo ha ido desapareciendo al unidad tonal y la unidad modal, diciendo: “Y en el ansia progresiva de mayor libertad se ha llegado no sólo a la supresión del aludido nexa tonal, sino a descartar la tonalidad misma, considerando que la unidad, si se desea, puede obtenerse por medios distintos de los tradicionales”.

Siempre suele haber algo que justifique el nombre de la palabra suite²¹⁸ y en esta obra lo encuentro, precisamente, en la utilización del tema popular. Es una suite y, además, está tratada de forma cíclica, ya que lo utiliza en cada uno de los movimientos. Aunque la partitura está en *do*, la obra es atonal.

El oyente debe abandonarse a la escucha sin imponerse alguna expectativa, debe disfrutar de la obra percibiéndola como una acumulación del tipo de información que Abraham Moles llama “información estética”.

El sentido estético de la obra, su gusto y disfrute, va a depender del reconocimiento de los factores temáticos, tímbricos, texturales y agógicos, de la cognición de los procesos de permanencia, cambio y retorno, no del reconocimiento de tonalidades y sus leyes.

Es una obra que aprovecha, pues, la nomenclatura de épocas pasadas y sin embargo se mueve en una concepción estética totalmente vanguardista, donde lo mismo emplea politonalidad que atonalidad e, incluso, serialismo.

Es una obra atonal, a pesar de que algunos temas son melódicos.

Es una composición cíclica, cuyo *leit motiv* es un tema popular, pero de invención original. Este tema popular mencionado (señalado en el anexo en color verde), se puede decir que está en todos los movimientos, si consideramos que el cuarto se toca ininterrumpidamente con respecto del tercero. Además, en el último movimiento sigue con el mismo tema del anterior, añadiéndole el popular.

Parece que termina en *fa* (*mayor*), pero con la nota la bemol (*sol sostenido*) y su novena aumentada (*si becuadro*).

El ritmo que emplea es muy variado:

* Primer movimiento, utiliza compases cuaternarios, ternarios y binarios simples: por orden de aparición: 4/4; 3/4; 4/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4; 4/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4; 3/4; 4/4; 2/4; 4/4.

* Segundo movimiento, llama la atención el hecho de que se encuentran los inusuales compases quinario, de 5/8 y unitario, de 1/4; por otra parte, incorpora el

²¹⁸ Por ejemplo: A la Suite *Los Planetas*, de Holst, le une, precisamente el título, el que cada una de las piezas está dedicada a un planeta.

compás binario compuesto de 6/8, veámoslos, por orden de aparición, sin contar repeticiones: 3/4; 5/8; 2/4; 1/4; 3/4; 2/4; 1/4; 3/4; 6/8; 2/4; 6/8; 4/4; 6/8.

* Tercer movimiento, donde sólo vemos el compás binario simple, primero el de 2/4. Al final de la obra, el de 2/2, durante dos compases y vuelve a emplear el de 2/4, en los dos últimos compases, para concluir la obra como la ha empezado. Por orden de aparición tenemos, pues: 2/4; 2/2; 2/4. A pesar de utilizar el mismo ritmo binario y el mismo tema durante todo el movimiento, consigue dar variación rítmica por el juego de valores de las notas, por un lado y, por los cambios agógicos, por otro, además de dominar la armonía y el contrapunto. Ha demostrado una gran maestría en este movimiento.

* Cuarto movimiento, prefiere el ritmo binario, poniendo el cuaternario sólo durante 14 compases, volviendo al binario y terminando la obra con él. El orden de aparición es, pues: 2/4; 4/4; 2/4. Igualmente, en este movimiento, juega con dos ritmos, el binario, y el cuaternario que, en definitiva, es parecido al anterior, sin embargo consigue una gran belleza estética, reiterando, además, el mismo tema que llevaba en el movimiento anterior y, sin embargo le sabe dar un atractivo indiscutible.

La estética de esta obra no se debe buscar en la tonalidad ni modalidad tradicionales, sino a través de los grandes contrastes que utiliza, a nivel agógico, de potencia, rítmico, textural, tímbrico y temático, jugando con todos ellos en el transcurso de su ejecución.

4.5.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Primer Movimiento: *Allegro Deciso* (100 = Negra)

Pág. 1: A pesar de ser atonal da la sensación de que está en *do mayor*, por la pedal que mantiene. Comienza con la indicación “*A manera de Introducción*”, y adelantan el tema (rosa), los flautines y oboes en *do*, junto con los requintos en *mi b* y clarinetes en *si b*, en el primer compás, incorporándose los clarinetes altos en *mi b* y los saxos sopranos en *si b*, altos en *mi b* y tenores en *si b*, en el c. 2.

Pág. 2: Al finalizar el c. 2 encontramos una doble barra o divisoria, con la indicación *Andante Grave*, Negra = 60. Presenta, ahora, con ritmo mucho más lento

el mismo tema que en la página anterior, con representantes en cada una de las familias instrumentales, incluida la cuerda. En el c. 2 de esta página, el trombón da la entrada del mismo. Las pedales suben al agudo y se desarrolla la idea contestada por la trompetería, con sordina, que van jugando con séptimas y quintas.

Pág. 3: Durante los cuatro primeros compases suena el *tutti*, volviendo a cambiar de textura a partir del c. 5, pero siempre recordando el motivo, señalado en color rosa. Aparece la cabeza del tema como acompañamiento, por disminución, hasta que se queda en pedal. En el último compás de esta página hay un solo del corno, que lo empieza otra vez. El acompañamiento es, igualmente, a base de la idea.

Pág. 4: Es ahora el corno inglés el que presenta el tema, iniciado en el último compás de la página anterior, finalizando en la última parte del c. 3. Vuelve a escribir doble línea divisoria, con la indicación *Allegro Deciso*, Negra = 100.

Pág. 5: Tema llevado, ahora, por el fagot y respondido con sordina. En el c. 3 se produce una interrupción en el grave por un motivo, que hace de pedal, con la petición *andante grave* (Negra = 60), señalado en color morado. El xilófono toca una nota pedal en *do*.

Pág. 6: No se pierde de vista el primer tema (flautines y flautas, en el agudo y la lira, en la percusión), que va combinado con el realizado por los bajos, lúgubre.

Pág. 7: Se presenta el tema en distintos juegos de valores, por disminución y en sentido armónico, es decir, con acordes, en *tutti*. A continuación, después de la doble línea divisoria, vemos el tema solo y con valores normales.

Pág. 8: Sigue el tema hasta la doble línea divisoria. Se presenta, ahora, en el *Allegretto animato*, Negra = 80, otro, popular reinventado por el compositor, fruto de sus recuerdos, (verde).

Pág. 9: Continúa y presenta tres juegos rítmicos sobre el mismo tema principal, tresillo de corcheas y semicorcheas²¹⁹, llevado a cabo por la percusión, trombones, clarinetes y requintos. Los demás instrumentos permanecen en silencio.

²¹⁹ El compositor piensa que se ganó el Premio en esta obra por la instrumentación y la armonía.

Pág. 10: Toman el protagonismo, ahora, los trombones. En el bajo lleva el mismo juego, destacando el xilofón, con el tema. Contestan con el primero, en el c. 5 los bajos y el viento madera.

Pág. 11: Sigue el tema primero hasta el final de la página.

Pág. 12: Enlaza el trompeta a solo, durante un compás, captando mucho la atención pues los demás instrumentos permanecen en silencio y desemboca en el *re* agudo, fruto de la polémica comentada en la ficha técnica de la obra, por lo que cualquier confusión resulta imposible de disimular²²⁰. Al finalizar dicho c. 1 se produce un corte o buota.

Pág. 13: Continúa el tema primero. En el c. 1 hay un breve recordatorio del mismo por parte de la trompeta. Luego pasa a otros instrumentos con notas más largas. Los solos lo llevan en blancas, por aumentación. Después de la doble línea divisoria le siguen en movimiento contrario.

Pág. 14: Prosigue con el mismo tema presentado por aumentación y doble aumentación. En los dos últimos compases entra el *tutti*, que va a ir preparando el final.

Pág. 15: Viene de la página anterior, el *tutti* está basado en el tema primero, que es el que domina y con el que va a terminar la obra.

Pág. 16: Grandes acordes, en cromatismos y a contratiempo, presentan la idea en *tutti*, variando la armonía.

Pág. 17: Concluye con el tema primero, en *fortissimo*, las notas redondas y con un regulador hacia *piano* > *p*, cuando hay dos figuras.

Segundo Movimiento: *Allegretto, casi Andantino*, (92 = Corchea)

Pág. 19: Este segundo movimiento es atonal. Utiliza cuatro compases de introducción, con la indicación *Muy Lento*, actuando el cuarteto de trompas a solo, con unas llamadas sobre el tema, por aumentación (amarillo). En el c. 5 lo retoman, en el grave, los bombardinos y los violoncellos.

²²⁰ D. Manuel comenta que todos los trompetas solistas que han interpretado esta obra jamás se han olvidado de ella.

Pág. 20: Sigue el tema, respondiendo, por movimiento contrario. Continúa el flautín, solo; el fagot y el corno inglés responden en corcheas; los violines y los bajos con tresillos, en movimiento contrario, en el grave.

Pág. 21: Continúa, poblándose cada vez más de instrumentos, pero sin llegar al *tutti*, hasta la doble línea divisoria, que toman el protagonismo los oboes, cambiando de textura, otra vez, más melódica. Responden las trompetas y los trombones, en sentido ascendente.

Pág. 22: Entran las trompas, con el contrapunto. A continuación, después de la doble línea divisoria, entra el segundo tema, popular, (verde) presentado en el primer movimiento, interpretado por el cuarteto de trompas acompañado, exclusivamente, por los timbales. Los demás instrumentos permanecen en silencio.

Pág. 23: Sigue el cuarteto de trompas con la misma idea. Juegan las armonías: *si, re, do, sol*, creando una gran disonancia. El último compás de esta página, con la indicación *Mas animato*, sirve de enlace, en cromatismos, a la repetición del tema, en la pág. 24.

Pág. 24: Suena el *tutti* de la banda, en *Molto animato*, con el tema popular en los flautines y flautas, repetidos por representantes de cada una de las cuerdas en sentido directo y con algunas notas pedales, en corcheas y semicorcheas en las trompetas y los timbales.

Pág. 25: Terminan el tema y empiezan unas escalas descendentes, con semicorcheas, cambiando de ritmo; al finalizar el c. 6 de esta página hay una señal que remite al signo y hasta la Coda (o sea, de la pág. 19 -sin la introducción- a la pág. 22 -primer compás-).

Pág. 26: Vuelve a entrar el tema primero de este tiempo. Se trata de una página fuguística, con notas largas, respondiendo otros instrumentos, en sentido distinto. Lo empieza el flautín solo, juega en movimiento contrario imitativo, dominando la tímbrica de la madera, ya que del metal sólo suena una trompa y los timbres de cuerda y la percusión permanecen en silencio.

Pág. 27: En los dos primeros compases suenan unas llamadas de trompas y trompetas, que recuerdan al primer tema del primer movimiento (rosa). En el c. 2, simultáneamente suena el primero de este tiempo (amarillo), llevado a cabo por

parte de los clarinetes, con una progresión imitativa. En el c. 3 comienza un nuevo tema, (azul), contrapunteado por los instrumentos graves, basándose en el mismo, con distinto ritmo. En esta página intervienen, pues, tres temas distintos, simultaneándolos.

Pág. 28: Viene de la página anterior, basada toda en el mismo tema, que podría ser considerado como el segundo, puesto que el anterior, de color verde, era del primer movimiento. Éste ya no lo abandona, terminando con él la obra.

Pág. 29: Sigue con el mismo juego, yendo unos instrumentos en movimiento contrario. Al final de la página hay un corte o buota.

Pág. 30: Seguimos con este nuevo tema; con la cabeza del mismo va a hacer un movimiento fuguístico, con fuerza. La cabeza va como acompañante, para dar entrada al *tutti*, en canon. El metal contesta en figuras dobles, negras, en movimiento contrario.

Pág. 31: Ahora la figuración se presenta en notas breves: tresillos de semicorcheas. Al juego del segundo tema se agregan todos los graves y la fuerza del metal. Va la madera contra el metal.

Pág. 32: Inicia el tema el clarinete y lo termina el oboe y la flauta. En el último compás de la página se incorporan más instrumentos con el mismo.

Pág. 33: Es una parte típicamente fuguística, se va estrechando el tema, cada vez más. Después de la doble línea divisoria lo retoman la flauta y el corno inglés, contrapunteados, en *pizzicato*, por otros instrumentos de madera y por los cellos.

Pág. 34: Continúa de la página anterior, hasta finalizar el c. 4. En el c.5 pasa el tema a otros instrumentos, la trompa, el clarinete y el flautín, en canon, utilizando, también, el movimiento contrario.

Pág. 35: Juego contrapuntístico. Después de la doble barra divisoria inicia, de nuevo, el tema, con grupos de semicorcheas, contrapunteadas a corcheas con puntillo y semicorcheas.

Pág. 36: Coge el tema el clarinete principal, con textura melódica, acompañado con notas largas a partir del c. 3, y desde aquí el trompa le hace eco, también. En el último compás de esta página se inicia la coda final, basada en el mismo.

Pág. 37: Se produce un desarrollo del fragmento final del tema, incorporándose, progresivamente, instrumentos, hasta llegar al último, donde entra, ya, el *tutti*.

Pág. 38: Continúa el *tutti* con el tema. A partir del c. 3 hace una variación del mismo, repitiéndolo en cuatrillos y abandonando el *tutti* orquestal. El clarinete toma el tema melódico, sin la configuración del cuatrillo.

Pág. 39: Finalizan el tema, y la obra, las trompas. Los demás instrumentos que intervienen lo hacen en el primer tiempo del compás, con una nota larga.

Tercer Movimiento: *Allegro Fugado, No mucho* (84 = Negra)

Pág. 40: Durante los seis compases que dura la introducción anuncian el primer tema las trompetas (rojo), con los famosos saltos, para llamar la atención. Tras la doble línea divisoria, pasa a los saxos, contrapunteados por los clarinetes, sobre el mismo.

Pág. 41: En los cuatro primeros compases llevan el tema saxos, bombardinos y violoncellos, siguiendo el contrapunto, tan interesante, los clarinetes. En el c. 5 lo interpreta el oboe, contrapunteado por los clarinetes, pero, además, por el fagot, mientras el resto de la instrumentación permanece en silencio.

Pág. 42: Sigue igual durante los primeros cuatro compases. A continuación pasa, el mismo tema, a los flautines y flautas en *do*, reforzado por los saxos sopranos y contrapunteado por los clarinetes bajos y los saxofones altos y tenores.

Pág. 43: Toda la página está basada en el tema, que lo llevan las flautas y, en los dos primeros compases, los clarinetes bajos. Los demás instrumentos hacen un contrapunto sobre el mismo, a contratiempo. Tras la doble línea divisoria, entra con el viento metal, en el último compás.

Pág. 44: Viene de la página anterior; el protagonismo lo lleva el viento metal. Tras la doble línea divisoria, vuelve a cambiar y el tema va a pasar al fliscorno, los demás instrumentos hacen un juego de contrapunto libre, sobre el mismo, pero con distintos valores y direcciones.

Pág. 45: Llevan el tema, ahora, fliscornos, saxofones bajos y barítonos y fagotes. Tras la doble línea divisoria, las trompas en el metal y los fagotes en la

madera, contrapunteados por los flautines y requintos, mientras los demás instrumentos permanecen en silencio.

Pág. 46: El tema pasa ahora a las trompas, a partir del c. 2; inmediatamente después lo cogen, además, trompetas y trombones. Se trata del mismo, con variaciones rítmicas.

Pág. 47: Terminan el cuarteto de trompas y tras el c. 6, con doble línea divisoria, comienza la preparación de una Reexposición imitativa, con el tema principal en 5 entradas y octaveando.

Pág. 48: Sigue igual.

Pág. 49: Comienza la Reexposición imitativa. Lleva el tema hasta la celesta.

Pág. 50: Entran los graves, responden con la idea, en movimiento contrario, otros a contratiempo, en los bajos; unos instrumentos ascienden y otros descienden, en figuración por disminución. Todos los timbres actúan con el mismo tema²²¹.

Pág. 51: Siguen todos los instrumentos igual hasta el final del c. 1 de la página siguiente.

Pág. 52: Después de la doble línea divisoria vienen unas llamadas, que anuncian el final de la obra.

Pág. 53: Entra, ahora, en *tutti*, el tema principal, por aumentación y *fortissimo*, anunciando: “Ataca, sin interrupción, IV Final”. Por otra parte, el hecho de que no acabe la obra con final conclusivo, en tiempo fuerte, favorece que el siguiente movimiento ataque seguido.

Cuarto Movimiento: Final, *Allegro enérgico* (108 = Negra)

Pág. 54: Comienzo tético. En la introducción la cabeza del tema recuerda al anterior. A continuación entra el popular, otra vez (verde), llevado a cabo por el viento metal. Es el pueblo el que canta, pero no como motivo principal.

Pág. 55: Continúa igual. Simultanea los dos temas, el del tercer movimiento (rojo), con el popular, del primer y segundo movimiento (verde).

²²¹ Es interesante ver cómo a partir de un único tema lo sabe mover de tal manera, en todos los sentidos: directo, contrario, por disminución, ascendiendo y descendiendo..., que no necesita otro tema, para dar contraste al movimiento.

Pág. 56: Sigue de la misma forma, predominando el tema popular. La trombonería hace una armonización extrañísima, atonal y en octavas tocan las trompas.

Pág. 57: Viene de la página anterior hasta la doble línea divisoria, que coincide con el punto de ensayo nº 2.

Pág. 58: Ahora se mueve con el señalado en color rojo, exclusivamente, empiezan las trompetas y dos compases más tarde entran los trombones, haciendo un contrapunto en movimiento contrario, sobre el mismo tema. A partir de la doble línea divisoria es simultaneado, a partir del c. 5, en algunos momentos, con el mismo tema por aumentación: clarinete, requintos, oboes y flautas.

Pág. 59: El tema lo llevan los trombones con *glissandi*. Después de la doble línea divisoria va a contratiempo. Puente sobre el mismo, utilizando tres valores: blancas, negras y corcheas.

Pág. 60: Jugando, también, con el tema, con los mismos valores. En el último compás tenemos el *tutti*, hasta que da entrada al *Allegro animato*, por movimiento contrario.

Pág. 61: Mismo tema, por aumentación.

Pág. 62: La trompetería recuerda el tema, con una cola. En el último compás de esta página hay un acorde, que ocupa todo el compás y que sirve para preparar el final.

Pág. 63: Grandes acordes, con la indicación *Pesante*, y en *fortissimo*, finalizan la obra. La percusión y los bajos tocan un *fa*, por lo que parece que va a estar en *fa mayor*, pero en realidad suenan todas las notas de la escala, con un *la bemol* (*sol sostenido*), un *si becuadro* (9ª aumentada), por lo que no podemos decir que nos movamos en una tonalidad determinada.

4.5.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Primer movimiento: *Allegro Deciso*, Negra = 100

Pág. 1: Comienza la partitura en el compás simple de 4/4. El tema va en anacrusa, con semicorcheas, pero otros instrumentos empiezan en tético, con una redonda. A la percusión, y los timbres que lo interpretan en semicorcheas, les pide

potencia en *ff*; los demás llevan la indicación *sforzando*. En el c. 2 nuevos se incorporan tres saxofones con el tema de semicorcheas, esta vez con comienzo en tético, también con la intensidad en *ff*, y con ligaduras cada cuatro notas, como al principio.

Pág. 2: El c.1 lleva la potencia en *pp* en la percusión, *mp* en el corno inglés y *p* en las flautas y flautines. Los demás instrumentos permanecen en silencio. En el c. 2 suena sólo el trombón principal, en *mp*, que sigue el tema iniciado por el corno en el compás anterior. Poco ha durado el *Allegro Deciso* puesto que ahora va a cambiar la dinámica a *Andante Grave*, 60 = Negra. La percusión y los oboes van en *pp*, los demás instrumentos tocan en *p*, pidiendo *Ten*. El viento metal va con sordina, notas pedales insistentes, con tresillos de corcheas y semicorcheas y otros con progresiones descendentes y ascendentes de semitonos, además en potencia *f* y con un regulador en disminución, y se vuelve a repetir, exactamente igual, en el c. 6.

Pág. 3: Al comienzo de la página indica el punto de ensayo nº 1. Cambia la textura por completo, ahora tenemos, en *ff*, sonando al *tutti*, con blancas y negras. En el c. 2 pide *crescendo y accelerando...* y en el c. 4 *A Tempo*, en intensidad *fff*, sobre una redonda deben descargar su fuerza todos los instrumentos, además con un regulador >, que desemboca, en el c. 5 en nuevo cambio de textura²²², ahora más melódica. La percusión tocará en *pp*, los violoncellos y la madera en *p*. En el c. 6 la cuerda entra en *p* y *pizzicato*, las trompas en *mf*. En el c. 7 sólo suenan cuatro timbres: el fagot, con una redonda en *p*, el corno inglés, con el tema, en *mp* y las flautas y flautines, en potencia *p*, todos ellos con la indicación *ten*.

Pág. 4: Además de los cuatro timbres que trae de la página anterior se incorporan los trombones, en *pp*, con saltos y *glissandi*. En el c. 3 hay un regulador < y con la indicación *Poco rit*. Doble línea divisoria y nuevo cambio agógico, ahora pide, como al principio, *Allegro Deciso*, Negra = 100. El c. 4 comienza con *sfz* a las redondas de todos los instrumentos que intervienen, y a las semicorcheas de la

²²² Es de extrañar que al finalizar el c. 4 no haya puesto doble línea divisoria, como es su costumbre, en los contrastes tan notorios.

madera les pide que toquen con intensidad en *f*. El c. 5 exige a los nuevos instrumentos que se incorporan, de la madera, la potencia *ff*.

Pág. 5: Los fagotes tocan en *p*, contrapunteados por las flautas y oboes con cinquillos de semicorcheas en *mp*, a modo de pedal. Termina el tema empezado por el fagot, en el c. 1, el trombón principal, en *p*, doble línea divisoria indica nuevos cambios: el punto de ensayo nº 2; pidiendo *Andante Grave*, 60 = Negra, con intensidades en *fp*, para la percusión; *mp*, para la cuerda, los bajos, saxofones, clarinetes y fagotes y *fp*, de nuevo, sobre las redondas de los oboes y los flautines. El c. 6 señala *p* al cuarteto de trombones, sobre las últimas dos negras. Concluye con el término *ten.*, en la última negra y con doble línea divisoria.

Pág. 6: Varía el proceso de información estética, centrándose, ahora en los cambios de ritmos, que van con textura homofónica. Si hasta aquí hemos ido en compás de 4/4, en muy poco tiempo va a modificarlo tres veces, es decir, el c. 1, sigue en el cuaternario, tal y como venía de las páginas anteriores, en potencia *pp*. El c. 2 cambia a 3/4 y con potencia en *f*. el c. 3 vuelve a ir a 4/4, en intensidad *pp* y con un regulador que se abre hasta el c. 4, que está en ritmo ternario, otra vez, 3/4, y con *f*. Siempre toca el mismo juego instrumental, por lo que en ese aspecto no hay sorpresas. Se trata de un juego estético a base de cambiar el ritmo y la potencia.

Pág. 7: Comienza en 2/4, con cambio agógico: *Un Poco Animato*, con potencia en *pp* y un regulador que se abre sobre los dos primeros compases conduciendo, en el c. 3 a *sfz*. Señala los números 1, 2 y 3, rodeados con círculos, en los tres primeros, repitiéndolos, después, textualmente. En el c. 7 hay un *sfz.*, abundándolo sobre la blanca del c. 9, con un *ten*. Pone, ahora, una doble línea divisoria, empezando el c. 10 en 3/4, con la indicación *Andante Moderato*, 66 = Negra. Tocan, exclusivamente, los fagotes y los oboes, en *mf*, y sólo va durar un compás, puesto que, la página siguiente va a traer nuevo cambio.

Pág. 8: Empieza en el ritmo binario de 2/4. En el c. 3 suena una blanca, con la indicación *sfz*. El c. 3 se inicia en *ff*. Al final del c. 4 pide *Poco Rit.* y se extiende hasta el siguiente, que lleva un regulador >. Doble línea divisoria y nueva variación dinámica, *Allegro Animato*, 80 = Negra, comenzando el c. 7 en *sfz* y *f*, con un

regulador que desemboca en *mp* (*p* la percusión), al comenzar el c. 9 con novedoso tema, también.

Pág. 9: Se escucha la nueva idea mencionada, popular, predominando la potencia *mp*. La interpretan la lira y el xilofón, el timbal toca una nota pedal blanca. En el c. 1 entra el cuarteto de trombones, incorporándose, en el c. 2, con el mismo tema, los clarinetes, a los que en el c. 3 pide un regulador mientras callan los trombones, desembocando, en el c. 4 en *f*, la percusión también lleva *f*. Callan los clarinetes en la primera parte del tiempo primo y entran los trombones en la segunda. En el c. 5 son los clarinetes los que no tocan y vuelven a entrar en el c. 6, en *mp*, y en el c. 7, en *mf*, con grupos de semicorcheas ligadas y con un regulador que se va abriendo.

Pág. 10: Durante los cuatro primeros compases va el tema, en *mp*. A continuación una doble línea divisoria y cambia, por un lado el compás, ahora a ternario simple, en *ff*, en el c. 5, y, por otro lado, muda el tema: va a volver el primero. De nuevo, doble línea divisoria para en el c. 6 ir al binario, que ha dejado tan sólo dos compases antes.

Pág. 11: Comienza en el compás cuaternario de 4/4, en potencia *ff*, con la indicación *Andante, Casi Andantino, 72 = Negra*, contrastando el ritmo de blancas, en los tiempos fuertes, con otros en negras, en los tiempos débiles, durante cinco compases. En el c. 2 hay un regulador que se cierra hacia la potencia *p*. En el c. 3 lo inician las trompetas, en *mf*, en el primer tiempo del compás, entrando otros timbres, en el segundo, en *mp*. El c. 7 pide *Rubato y Poco Rit...*, empezando en *ff*, después de un pequeño regulador, en las trompetas y los demás instrumentos van en *f*.

Pág. 12: El primer compás es interpretado por las trompetas a solo. Doble línea divisoria y cambia al compás de 3/4, en el c. 2, con la indicación *Mas Movido*, en potencia *mp*; la cuerda y los fagotes tocan en *pizzicato*. En el c. 3 el corno inglés, las flautas y el flautín tocan en intensidad *mf*. Doble línea divisoria vuelve a marcar la variación de compás, ahora al binario de 2/4, y poco va a durar, puesto que en el siguiente, el c. 5, vuelve a 3/4, con la indicación *Poco Rit...* En el c. 6, el último de esta página, vuelve a 2/4, pidiendo *Alargando*, con potencia *mf*.

Pág. 13: En el c. 1 se toca en 3/4, con potencia en *mf*. A la cuerda le pide “arco” y a los trombones, que llevan el tema, “sordina”. En el c. 2 se indica un nuevo cambio agógico, *Andante Expresivo*, 60 = Negra y pasa a 4/4, en potencia *mf* para los cellos y saxofones y en *mp* para el resto del viento madera. En el c. 5 pasan todos a *f*. Al finalizar el c. 6 hay una doble línea divisoria y el c. 7 se inicia en 2/4, pidiendo *Allegro Moderato*, 96 = Negra, repitiendo lo mismo en el compás siguiente. En el c. 9 entran las trompas con el tema en *mf*, contrapunteadas por las trompetas en *mp*.

Pág. 14: Las trompas tocan el tema empezado en la página anterior, mientras que los demás instrumentos siguen repitiendo lo mismo. En el c. 6 indica “sin sordina” y comienza un regulador que se va abriendo durante dos compases. A los clarinetes les pide *mf*, en el c. 6 y a los requintos, en el c. 7, también *mf*, con sus correspondientes reguladores. Doble línea divisoria que conduce, en el c. 8 a *Tempo de Marcha*, 116 = Negra, en potencia *f*, tocando sobre el tema, con diferentes ritmos, por aumentación y por disminución, y en diversos sentidos, ascendente y descendente. El timbal y el redoblante también ejecutan en *f*, mientras que el bajo plato lo hace en *mf*.

Pág. 15: Viene de la página anterior. Tocan en *tutti* y, en conjunto, suena una potencia fuerte y basada, en todos los timbres, en el tema que presentó al principio de la obra. En el último compás de esta página hay un regulador que desembocará, en la hoja siguiente, en *ff*. En el último compás de esta página hay doble línea divisoria y la indicación *Andante Grave*, Negra = 60.

Pág. 16: Al comienzo pide compás cuaternario, 4/4, y comienza con la potencia en *ff*, además en *crescendo* y *accelerando mucho*, durante los cuatro primeros compases. En el primero hay blancas, en el segundo negras a contratiempo, y en el tercero y en el cuarto, corcheas, o sea, va disminuyendo el valor de las notas, al mismo tiempo que va creciendo y acelerando, por lo que aún ayuda más a dar esa sensación; a continuación, en el c. 5, empieza, de nuevo el tema, en *tutti*, a excepción de los instrumentos de percusión, después de un pequeño regulador, <, con la indicación *Poco Pesante* y con la potencia en *sfz*. Al final del c. 8 de esta

página, hay otro regulador que se abre, para preparar en potencia fuerte el final de este movimiento.

Pág. 17: Los dos compases que tiene esta página van en *ff*, tal y como conduce el regulador que se encuentra al final de la anterior. Sigue el *tutti*. El c. 2 pide, aún, *sffz*, terminando la mayoría de instrumentos con una redonda con calderón, pero unos cuantos terminan con dos blancas (flautas, clarinetes 2ºs. y 3ºs., saxofones 1ºs., trompas y trompetas, añadiendo un regulador que cierra en piano, es decir: *sffz* > *p*, por lo que se le da al movimiento, para concluir, un final suspensivo.

Segundo Movimiento: *Allegretto casi andantino*, Corchea = 92

Pág. 19: Comienza, la segunda parte, con la indicación *Muy Lento*, y en compás ternario simple. 3/4. El cuarteto de trompas presenta el tema, con entrada en tético y en potencia *ff*, con el pabellón levantado, en los dos primeros compases y en *pp*, con el pabellón tapado, en los c. 3 y 4. Inmediatamente, tras doble línea divisoria, antes de iniciar el c. 5, cambia de agógica: *Allegretto Casi Andantino* (92 = corchea), que es donde comienza realmente la obra y donde marca un Signo, al que remitirá al final de la pág. 25. Con potencia *p* y *pp*, presentan el tema los violoncellos y los bombardinos, respectivamente y en el compás de 5/8.

Pág. 20: Viene de la página anterior. Nuevos instrumentos se van incorporando al tema. En el c. 2 pasa a potencia *mf* y pide *crescendo*, con un regulador que se abre en el compás siguiente a *f*, o sea: *mf cresc.* < *f*. La última nota del c. 3 pide *ten.* Doble línea divisoria y señala *A Tempo*, tocando la madera en *p* (clarinetes y fagotes), y en *mp* (las flautas). Dos compases después, pasan a intensidad *mf* todos los instrumentos que intervienen, con un regulador que terminará, en el último compás, en *f*, y después otro en sentido contrario, es decir, el dibujo quedaría: *mf* < *f* >. Termina la página con doble línea divisoria.

Pág. 21: En el c. 1 encontramos la potencia *mp* en el corno inglés y *p* en el fagot. En el c. 2 todos los instrumentos llevan la misma intensidad, *p*, pidiendo gradualmente *crescendo*. El c. 3 comienza con *mf* y un regulador conduce a *f*, es decir: *p, crescendo, mf, < f*. Doble línea divisoria marca el punto de ensayo nº 1. El c.4 comienza con la indicación *Poco Rit...* y con potencia en *p*. En el c. 6 la percusión va en *pp*, mientras los demás instrumentos siguen tocando en *p*.

Pág. 22: Comienza, el c. 1, en *p*, y la última nota con *ten*. Doble línea divisoria que anuncia ciertos cambios: por una parte, cambio de agógica, *Poco Más Animato*; por otra, va a pasar a un nuevo compás, esta vez, binario simple, 2/4; y, en tercer lugar, señala Coda. Comienza el c. 2 el timbal solo, en *f*, con un regulador que, dos compases después, desembocarán en *pp*, justo al mismo tiempo que entran las trompas con el tema, en *mp*. O sea: *Coda f > pp (mp)*.

Pág. 23: Viene de la página anterior. En el c. 4 indica *mf*, y *cresc.*; una doble línea divisoria va a conducir a cambiar al inusual compás de 1/4, en el c. 5. De nuevo doble barra, para ir, en el c. 6, a *Mas Animato*, con nueva variación al compás simple ternario de 3/4, con un regulador que se abre, partiendo de *f*. En este último compás toca el *tutti*.

Pág. 24: Empieza la página con varios cambios: al principio señala el punto de ensayo nº 2; ahora pasa al compás binario de 2/4; indica *Molto Animato*; y toca el *tutti*, igual que último de la página anterior, en *ff*, como era de esperar por el regulador precedente. Los únicos que tocan en *f* son los instrumentos de percusión. Muchos lo hacen en *pizzicato*. Las flautas hacen el tema popular, correspondido con algún instrumento en todas las familias. Transcurre toda igual.

Pág. 25: Esta página trae nuevos cambios de ritmo, puesto que en el c. 3 vuelve al compás de 1/4 y, en el c. 4 pasa al de 3/4, pidiendo *arco* a la cuerda. Doble línea divisoria indica que va a haber una nueva variación agógica, Los c. 5 y 6 piden *Lento* con un *sforzando* en la blanca con puntillo del c. 5 y un regulador que conduce a *p*, en la misma blanca con puntillo, pues se repite; o sea, gráficamente quedaría: *sffz > p*. A continuación doble línea divisoria, con un calderón. Apunta volver al Signo, del comienzo de la obra, hasta la Coda, de la página 22 y pasa a la página siguiente con una pequeña Coda.

Pág. 26: Comienza con la indicación *Andante Afectuoso*, 50 = Negra, en compás de 3/4, y advirtiendo que es una Coda, basada en el primer tema y con la potencia *p*. En la línea divisoria que hay entre los c. 4 y 5 señala el punto de ensayo nº 3. A partir del c. 8 pide *pp*. Solo tocan los timbres de la madera y una trompa, los demás instrumentos permanecen en silencio. Finaliza la página con un calderón y triple línea divisoria, por lo que significa que va a haber cambios importantes.

Pág. 27: Comienza con el c. 6/8, la primera vez que introduce en esta obra un compás compuesto, con potencia en *f*, interviniendo en el c. 1 las trompetas y los trombones. Pide, también, *Andante*, 96 = Negra. El c. 2 solicita a estos instrumentos *sforzando*, *Poco ritardando*, y un regulador que conducirá, en el compás siguiente a *mp*. La última nota de este c. 2 será *Ten*. O sea: *f, sfz > poco rit..., ten, mp*. Al comienzo del c. 3 escribe *Signo y A Tempo, Molto Espresivo*, con intensidad *mp*, como ya he dicho y que no abandona en el resto de la página.

Pág. 28: Al comienzo vuelve a señalar el punto de ensayo nº 1, con potencia en *mf* y un regulador en el c. 1 que conduce, en el c. 2 a *f* y *sfz* en la madera. El c. 4 lleva otro, en sentido contrario, con *ritardando* y en la última nota pide *ten*. Indica, ahora, *Coda y A Tempo*, con intensidad *mp* en los dos últimos compases, donde interviene la madera: flautas en *sol*, corno inglés y clarinete 1º. Los demás instrumentos permanecen con pausa.

Pág. 29: Viene de la página anterior, se agregan la trompa 1ª en el c. 2. Al finalizar el mismo, se encuentra el punto de ensayo nº 2. A partir del c. 3, en intensidad *mf*, se van añadiendo más instrumentos y en el c. 5 ya interviene el *tutti*, con potencia *f*, pidiendo, además, *crescendo* y *accelerando*. Al finalizar el c. 7 hay una doble línea divisoria y anuncia *Mas Animato*.

Pág. 30: Empieza en *p*, con un regulador que se abre y conduce, en el c. 3 a la potencia *f*. El c. 4 vuelve a escribir un regulador, ahora en sentido inverso, que va a llevar, en el c. 5 a *mp* en los instrumentos que tocan el tema y a *pp*, en los acompañantes, y así permanecerán hasta el final de la página, exceptuando las trompas, que hacen en contrapunto el tema y con distinta configuración rítmica, en potencia *p*.

Pág. 31: Señala, al principio, el punto de ensayo nº 3, con el compás 2/4. Curiosamente, al metal le pone entre paréntesis 6/8, su correspondiente compás compuesto, pero a la cuerda y a la percusión le vuelve a pedir 2/4. Suena el *tutti*, va en potencia *f* y, -tras un pequeño regulador en el último tiempo del c.2-, en el c. 3 *ff*, otro pequeño regulador al finalizar el c. 3 conduce a un *sfz* y un *f* en el último compás de esta página. En el segundo tiempo indica *ff* a los bajos y a los

contrabajos, con un tercero que se abre. Doble línea divisoria indicará, ahora, *Andante*, 96 = corchea, *Como 1º Tempo*.

Pág. 32: Indica a todos los instrumentos, 6/8, y en potencia *ff*, incluida la percusión. En el c. 2 pide *fp* >, mientras el clarinete 1º toca el tema en *mp*. El c. 3 vuelve a repetir el contraste *fp* >. El c. 4 hace un regulador que se abre, en el siguiente a *fp* y se vuelve a cerrar, o sea: *p* < *fp* >. El c. 7 comienza con un *sfz* y un regulador que se cierra, para conducir, en el siguiente, a *mf*, *ritardando* y un regulador que lleva a *f* y *Ten*. O sea, los dos últimos compases de esta página se representan: *sfz* > *mf Rit...*, < *f Ten*. Al finalizar el último compás pone una doble línea divisoria y, sobre ella, el punto de ensayo nº 4.

Pág. 33: Vuelve a señalar el punto nº 4 y *A Tempo*, con potencia *f*. En el c. 3 hay un doble regulador, < *f* >, con la indicación de *Rit*, al principio del compás y *ten*, al finalizar el mismo. Una doble línea divisoria y señala *Poco Mas Movido* (a 2). En el c. 4 pide *Molto Expresivo*, en *p*, y en el c. 5 *pp*, en *pizzicato*, todos los instrumentos que contrapuntean al tema, que sigue en *p*, por el corno inglés y las flautas en *do* y en *sol*.

Pág. 34: Sigue como la página anterior durante los cuatro primeros compases. El c. 4 indica *Rit*, al comienzo y con un regulador que se abre y se cierra, con *sforzando*, es decir: *p* < *sfz* >. Pone, ahora, el punto de ensayo nº 5 y *A Tempo*, en el c. 5, con potencia en *p*.

Pág. 35: A partir del c. 2, en *p*, pide *crescendo* y *accelerando*, y en el c. 4, en *mf*, excepto la celesta, en *mp*, un regulador que se va abriendo hasta el c. 5; termina este compás con doble línea divisoria y el c. 6 está en 4/4 y con *ff*, con un *Rit...* Termina con un *Tenuto* y doble línea divisoria. Anuncia, ahora, *como primo Tempo*.

Pág. 36: Vuelve a haber unos contrastes interesantes: pasa a compás de 6/8, de nuevo, la textura también cambia, puesto que ahora va a predominar el sentido melódico, iniciando el tema el clarinete principal a solo, en los dos primeros compases y con la potencia *p*. a partir del c. 3 pasa a *f*, tras un regulador, incorporándose otros pocos instrumentos de madera, los cellos y los contrabajos, en *mp* y las trompas, que imitan el tema, en *mf*. El c. 3 también indica *Poco Rit...* y al final del c. 4 pide *Ten.*, con doble línea divisoria. Remite al nuevo Signo, de la

página 27, hasta la Coda, de la siguiente y salta a la nueva Coda de esta misma página, que se inicia en el último compás de la misma. En el c. 5 indica 1º *tempo*, *Coda*, en compás de 6/8 y con potencia en *p*.

Pág. 37: El c. 2 marca *mp*, el c. 5 *mf* y el c. 6 *f*, excepto la percusión, donde el timbal sí que mantendrá el *f*, pero las campanas se incorporan a tocar en potencia *mf*.

Pág. 38: Al finalizar el c. 1 hay una doble línea divisoria, indicando el punto de ensayo nº 6. En el c. 2 tocan en *tutti* y con intensidad en *ff*, contrastando unas voces, que interpretan negras con puntillo, frente a corcheas y a cuatrillos de semicorcheas, de otras. El c. 3 pide *fp* > *p* >, conduciendo, evidentemente, en el c. 4 a *pp*, excepto clarinetes y flautas, que seguirán en *p*.

Pág. 39: El final de la obra va en *pp*, escribiendo *Diminuendo y Ritardando mucho*, con notas largas en los dos últimos compases, terminando con un calderón en la última nota. Sólo el trompa y con la boca tapada, interpreta unas corcheas, sobre el mismo tema, en *p*, finalizando con una negra con calderón. Llama la atención este hecho pues mientras todas las voces que tocan la blanca con puntillo hacen un final conclusivo, masculino, o sea, en tiempo fuerte, las trompas le dan un final femenino, al no terminar en el primer tiempo.

Tercer Movimiento: *Allegro fugado, no mucho, Negra = 84*

Pág. 40: Empieza en el compás binario simple de 2/4, iniciando el tema las trompetas, a solo, con potencia *f*, y los grandes saltos característicos en todos los comienzos de obras y/o movimientos²²³. En el c. 5, que sigue a solo, hay un regulador que se abre para, en el c. 6 iniciar en *sfz* la entrada de otros instrumentos de la madera, que empiezan directamente en *f* y que se mueven en semicorcheas, en la parte larga de las trompetas. Una doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 1 y entonces emprenden el nuevo tema de saltos los saxofones tenor y barítono, en *mp*, corroborados por los bombardinos y los cellos, en la misma potencia y contrapunteados por los clarinetes 1º, principal, 2º y 3º, en intensidad *p*.

²²³ También los utiliza por en medio de las obras, cuando, en determinados momentos quiere llamar la atención del público, porque va a cambiar o a acontecer algo importante.

Pág. 41: Sigue con el mismo juego durante los cuatro primeros compases y, en el c. 5 entran los oboes con el tema, en potencia *mp*, contrapunteados por los fagotes, también en *mp*. Continúa con el contrapunto que llevaba desde la página anterior el clarinete principal, mientras las demás voces permanecen en silencio.

Pág. 42: Los cuatro primeros compases siguen igual. Termina con doble línea divisoria y señalando el punto de ensayo nº 2. Vuelve a iniciar el mismo tema, ahora llevado por los flautines y flautas, en *mf*, simultaneado por los saxos principales, en *mp* y por los clarinetes bajos, en *mp* y en movimiento contrario. Los demás instrumentos que intervienen contrapuntean en *mp*.

Pág. 43: Prosigue como en la página anterior. En el c. 1 va en potencia *mp*. En el c. 2, pasa a *mf*. En el c. 3 vuelve a *mp*, incorporándose a tocar los metales. Al finalizar el c. 6 hay una doble línea divisoria y se presenta un cambio agógico, *Tempo, Poco Pesante*, además del punto de ensayo nº 3. Interviene, ahora, el *tutti* y con potencia en *ff* y en *f*.

Pág. 44: Viene de la página anterior, tocando en *tutti* durante los tres primeros compases; doble línea divisoria anuncia cambio agógico, *Allegro, Primo Tempo*, y vuelve a variar la textura, predominando, ahora la línea horizontal. El c. 4 lleva la potencia *mp*, con el tema llevado a cabo por el fliscorno; en el c. 5 pasa a *p* hasta el final de la página.

Pág. 45: Se incorporan otros instrumentos con el tema: los saxofones y los fagotes. Al finalizar el c. 5 hay una doble línea divisoria, con el punto de ensayo nº 4, a partir del c. 6 pasan las trompas con el tema, en *mf*, los requintos y los fagotes, en *mp* y los flautines en *p*. mientras los demás timbres permanecen en silencio.

Pág. 46: En el c. 2 recuerdan el tema las trompas, en *mf*. En el c. 3 suena casi el *tutti*, pero falta un número considerable del viento metal, con un regulador que se abre hacia el *fortissimo*, en el compás siguiente. Doble línea divisoria separan los compases 3 y 4, con el punto de ensayo nº 5. El c. 5 pasa a potencia *mf*. En el c. 6 tocan en *pizzicato* todos los instrumentos, el c. 6 suena en *p*, con un regulador que se cierra hasta el final del c. 7.

Pág. 47: Durante los seis primeros compases siguen las trompas con el tema y suena el *tutti*, en *Diminuendo y Ritardando, Poco*. La última nota de este compás

termina con un calderón y doble línea divisoria señala el punto de ensayo nº 6, con la indicación *A Tempo*. Cogen el tema, ahora las flautas, en *f*, durante cuatro compases y luego pasa a *mf*. Acompañan los requintos, en potencia *f*, y tres después, los clarinetes en *do*, con intensidad *f*. En el postrero de esta página entran los saxos en *f* y con una corchea, en anacrusa, en el último tiempo, en *mf*, los oboes, flautas y flautines.

Pág. 48: En el c. 3 pasa a potencia *mf*, en todos los timbres. El tema de saltos va sonando, en todas las cuerdas, con esta intensidad, hasta llegar al c. 8, en que entran los bombardinos, con el mismo, pero en *pp*. Las trompas hacen unas progresiones descendentes, con corcheas, en *pp* y el clarinete bajo, que andaba tocando en *mf*, pasa a *p*.

Pág. 49: Toca, sólo, la madera -a excepción de los saxos-, en potencia *mf* y con un regulador que se abre; indica el c. 1 *Poco Rit...* para, sobre doble línea divisoria, escribir el punto de ensayo nº 7. El c. 2 empieza *A tempo*, con potencia *f*, sobre trompetas y fliscornos. A partir de aquí, van entrando todos los grupos de instrumentos, en forma canónica, c. 3, en *f*; c. 4 en *ff*, excepto las trompetas que bajan su potencia a *mf*; c. 5 en *ff*; c. 6 en *ff*, menos los requintos que bajan a *f*; y el c. 9 simultanea *f*, en los fliscornos y *mf* en los clarinetes, corno inglés y oboes.

Pág. 50: El c. 1 va en *mf* y *sfz*. El c.2 en *p*. Al final del c. 3 indica *cresc.*, y el c. 4 en *f* <. Al terminar este compás hay una doble línea divisoria y un cambio de agogia, ahora pide *Poco Pesante* e inicia el c. 5 con la potencia *f*, en todos los instrumentos y con el tema, por lo que hay una llave de color abarcando toda la partitura, que durará hasta el primer compás de la página 52.

Pág. 51: Suena el *tutti* de la Gran Banda y mientras el metal lleva el tema con notas largas, los demás instrumentos se mueven con tresillos de semicorcheas. No hay cambio de indicación de potencia, por consiguiente siguen todos en *ff*.

Pág. 52: En el primer compás termina el *tutti*, con doble línea divisoria. Nuevo cambio agógico, pide *Allegro Vivo*, 160 = Negra. En el c. 2 pide *sfz*, *pp* > y en el c. 4 empieza un *crescendo Poco a Poco*. El c. 5 pide otro *sfz*, *pp* > y se va repitiendo el mismo juego hasta el final de la página, que en los dos últimos compases

cambiará el sentido del regulador, es decir: *sfz*, *p* <, terminando en doble línea divisoria.

Pág. 53: En la última página de este movimiento introduce un nuevo compás binario simple: 2/2, con la indicación *Poco Pesante*, en potencia *ff* y con notas largas, que tocan en *tutti*, con textura homofónica. En el c. 2 hay un regulador <. Doble línea divisoria señala un nuevo cambio agógico, *Vivo*, en compás de 2/4; el c. 3 pide *fmp*, nota blanca con calderón y un regulador <, que lleva, en el c. 4 y último de este movimiento a *fff* <. El tiempo siguiente empieza sin interrupción y en el mismo compás que finaliza este, aunque con una matización distinta, ya que la intensidad con la que empieza el IV Movimiento es la de *mf*.

Cuarto Movimiento: *Allegro enérgico*, Negra = 108

Pág. 54: Comienza en compás binario simple, 2/4, con potencia en *mf* y, a partir del c. 3, con la indicación *crescendo*. En el c. 7, en que entra el tema popular (“lo que canta el pueblo”, escribe en la partitura), interpretado por las trompetas y por el fliscorno, en intensidad *ff*. Acompañan los bajos en *ff*, y los timbales y el plato, en *f*. Señala *A*, *B*, en los dos últimos compases, por lo que más tarde se repetirán.

Pág. 55: Sigue con el mismo juego, indicando *C*, en el primer compás de esta página. Simultanea la entrada de los trombones, con el tema de color rojo, con potencia en *f*. Las maderas tocan semicorcheas, ligadas. En los tres últimos compases vuelve a señalar *A*, *B*, *C*, por lo que los intérpretes saben que deben repetir lo mismo que antes, sin necesidad de tenerlo escrito en la partitura.

Pág. 56: En el primer compás hay un regulador, que se abre, indicando en el c. 2 *ff*. O sea, vamos de *f* < *ff*. Luego mantiene esta potencia hasta el final de la página, al comienzo del c. 2, sobre doble línea divisoria, indica el punto de ensayo nº 1.

Pág. 57: No hay variación de intensidad, pero llama la atención, en el c. 7, que corresponde al punto de ensayo nº 2, la figuración de las notas, ya que superpone grupos de semicorcheas contra diez fusas. La potencia, en este último compás de la página empieza en *mf* en la percusión, con un regulador para todos los timbre <.

Pág. 58: Indica *Menos movido*, con potencia *ff* en la primera nota del compás, con las trompetas; la respuesta de los trombones, dos compases más tarde, también

la hace en *ff*. a partir del c. 5 hay un nuevo cambio agógico, señalando *Casi Andante* (72 = Negra), con intensidad en *pp* y muy ligado. Al terminar el c. 8, puntos de repetición hacen volver al c. 5 de esta misma página. Termina indicando *Un Poco Mas Movido*.

Pág. 59: Cambia el compás a cuaternario simple: 4/4, en potencia *mf* y con un regulador que conduce a *p*, en los bajos y a *mf*, en los demás instrumentos. En el c. 3 página pide *mf* a los trombones, que llevan el tema. Los demás suenan en *mp*. En los dos últimos tiempos del c. 6 hay un pequeño regulador <, que va a conducir, en el siguiente -y tras doble línea divisoria, con puntos de repetición-, a una serie de cambios: por un lado, la agógica, *Molto Moderato* (66 = Negra); por otro, la intensidad, en *ff*; y, en tercer lugar, el ritmo, con notas mucho más largas, blancas y negras. En los dos últimos tiempos del c. 8 hay *crescendo* y *accelerando*.

Pág. 60: En el c. 2 pide *A Tempo*, con un regulador que conduce, en la segunda blanca a *sfz*. A finalizar éste remite, con puntos de repetición, a los c. 7 y 8, de la página anterior, llegando al c. 3 de la pág. 60 con la potencia *sfz*. En el c. 4 vuelve a pedir *accelerando*. En algunas notas indica *sforzando* y al acabar el c. 6 hay una doble línea divisoria con nuevos cambios: *Allegro Animato* (116 = Negra), compás de 2/4, de nuevo, como al comienzo de la obra e intensidad en *ff* en todos los instrumentos, incluida la percusión.

Pág. 61: En el c. 3 indica *ff* y a algunos timbres de la madera *sfz*, en la primera nota del compás, larga. Al finalizar el c. 6 hay doble línea divisoria, con puntos de repetición, además de señalar el punto de ensayo nº 3, en *ff*.

Pág. 62: Al terminar el c. 2 remite a los dos últimos de la página anterior, mediante los puntos de repetición. El c. 3 indica la potencia *f* y al finalizar el c. 4 señala *Ten*. En el c. 5 *Mas Animato*, y la potencia *ff*. Sobre la última blanca del c. 8 también indica *ten*.

Pág. 63: Al principio de la página indica *Pesante*, Los dos compases que tiene llevan la potencia *fff* todos los timbres, incluidas las campanas y demás instrumentos de percusión. El primer compás está formado por negras y el segundo una blanca con calderón. Finaliza la obra con gran brillantez.

4.6. Imágenes, 1974.

4.6.1. Ficha técnica

TÍTULO: IMÁGENES
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1974.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: Se estrenó por la O.N.E., en el Teatro Real, con la asistencia de S.M. la reina D ^a Sofía.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Suite. Basada en Cuatro esculturas de Salzillo.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Está inspirada en la visión de cuatro tallas de Francisco Salzillo, conservadas en el Museo de Murcia.
<p>DESCRIPCIÓN: El autor: “Mi obra consta de cuatro tiempos de forma binaria, menos el cuarto, final. Siempre el primer tema adquiere mayor preponderancia, ya que es el que sugiere la personalidad que lleva el título de cada imagen; también es de mayor duración y desarrollo, e incluso se le escucha simultáneamente con el segundo tema. Son de destacar unos fragmentos que forman parte de cada imagen, algunos de los cuales sirven también como introducción y coda, siendo como pequeños episodios de enlace y relleno. La IV Imagen (final), cambia su forma estructural, ya que lleva intercalado un tercer tema “a manera de himno”. Este tema-himno adquiere gran importancia en su desarrollo. Construido en su base por una progresión de acordes fundamentales, que pretenden ser un efecto sonoro amplísimo. En esta imagen final, después de presentar sus dos temas y hacerse sus desarrollos, surgen los de imágenes anteriores entrelazados en sus desarrollos hasta el final, en el que prepondera por su fuerza sonora el tema –himno, finalizando con el fragmento presentado en la Introducción.</p> <p>La armonía, dentro de su casi total politonalidad, o lo que más bien podríamos llamar “tonalidad flotante”, sirve como medio y su propósito es expresar el estado de ánimo e imágenes coloristas que, junto con la línea melódica de ambiente oriental, busca el deseado “clímax”, al gran drama que representan estas Imágenes, a las que tan maravillosa belleza supo plasmar el gran escultor Salzillo.</p> <p>El contrapunto, con relación a la armonía y tonalidad empleada, es fluido, muy importante y predominante; aparecen grandes intervalos y progresiones de máximo</p>

efecto, aprovechando la imitación al máximo”. Explicación del compositor en la portada de la partitura.

OTROS: - Obra obligada en el Certamen de Valencia. Categoría especial.

- Premio de composición “Maestro Villa” del Ayuntamiento de Madrid.

- Grabada en CD, por la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, 2002, dirigida por Enrique García Asensio.

- El comentarista del Programa del Estreno en el Teatro Real dijo: “La obra del artista murciano Francisco Salzillo (1707-1783) significa el punto más álgido de la ya en decadencia imaginería española durante el siglo XVIII. Sólo él, desde 1727 a 1777, mantiene con dignidad la noble tradición de la escultura policromada española.

El sentido de la belleza de este escultor, el perfecto acabado de sus figuras, la emoción religiosa, suave y realista, que emana de sus pasos procesionales, le dio fama nacional. La popularidad alcanzada, a todos los niveles de la cultura, por el arte de Salzillo en la región murciana, fue inmensa, y ha perdurado a través del Museo que conserva, en su ciudad natal, algunas de sus piezas maestras. No podía quedar al margen del impacto de Salzillo un hombre sensible nacido en el área de influencia de este gran escultor, como es el músico Manuel Berná.”²²⁴

4.6.2. Explicación de la obra.

Nos encontramos ante una Suite porque reúne una “serie” de piezas en torno a un tema común: las esculturas religiosas que se encuentran en el Museo Salzillo, de Murcia. Aunque el punto de partida de la suite fue la formación de parejas de danzas: “a una danza *lenta, de pasos*, le sigue una pos danza *rápida, de saltos*. La primera es de ritmo par, y la segunda, de ritmo impar...”²²⁵, poco a poco va evolucionando el sentido, hasta que, encontramos suites para orquesta que ya han prescindido totalmente de la danza y, simplemente están juntas por el factor “sucesión” o “serie”. “Desde la desaparición de la suite barroca y hasta la fecha, se

²²⁴ No me consta el nombre del comentarista del Programa de mano, pero en esa época era Andrés Ruiz Tarazona.

²²⁵ ULRICH, Michels; *Atlas de Música, I*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, T. 1, pág. 150.

escribieron suites de ballet de actualidad (Tchaikovski, *Suite de El Cascanueces*), suites de danzas estilizadas (Bartók, *Suite de danzas para orquesta; Suite op. 14*) y suites «antiguas» historicistas, pero nuevas en cuanto a contenido y carácter (Grieg, *Suite Holberg*; Schönberg, *Suite para cuerdas, Suite para piano, op.25; Suite, op. 29*)²²⁶. Ya Haendel en sus grandes suites para orquesta, *Música acuática* y *Música para los Reales Fuegos de Artificio*, procedió con libertad en cuanto a la sucesión de los movimientos.

Nos encontramos ante una suite y, además, programática, puesto que Berná se dedica a describir el hilo argumental que se ha forjado en la mente ante la contemplación de las magníficas esculturas del escultor Salzillo.

Se trata de una obra filosófica y la historia que desarrolla el autor, o sea, el programa, es propio; es decir que no se corresponde literalmente con la Pasión de Jesús sino que es la historia que él mismo se ha inventado y el programa trata como sigue:

El primer tiempo está inspirado a partir de la contemplación detenida y atenta del grupo escultórico titulado *La oración en el huerto*, de Salzillo, concretamente en la figura del ángel: bellissimo, con una musculatura perfecta y tan real que parece que en cualquier momento se vaya a poner a hablar.

Es un bello movimiento que quiere representar, también, un canto de alabanza al escultor, Salzillo, al que el compositor admira mucho.

La figura del ángel está representada por un tema con rasgos orientalistas, pero sin tonalidad alguna, porque refleja, precisamente, al ángel, que es inhumano, bellissimo y con una musculatura perfecta.

Este motivo se va a presentar, primeramente, por el fagot y será repetido igual, y en movimiento contrario, por las distintas familias instrumentales.

La cabeza del tema va a representar a la Virgen, en el segundo movimiento, convirtiéndose en *leit motiv*; no utiliza el ritmo exactamente igual, sino la atmósfera, como luego veremos. Y esto hace que yo vea, aquí, una relación del ángel y la Virgen, unidos a través de la Anunciación. Recuerda el pasaje del ángel que anuncia

²²⁶ *Ibid*, pág. 151.

a María que va a concebir y dar a luz un hijo: “Emanuel”. Pero lo de la anunciación es anecdótico y puntual, la atención se debe centrar en el transcurso del tema del ángel y dejarse envolver por su belleza.

El segundo movimiento está inspirado en la escultura de Salzillo, del mismo nombre.

La Virgen es espiritual -al igual que el ángel-, por eso aprovecha la ambientación de la cabeza del tema del ángel y lo desarrolla. Lo presenta el corno y se irá repitiendo en las distintas cuerdas:

Explotado tanto en sentido ascendente como descendente.

Representa una madre con dolor, pero podríamos decir que es un “dolor contenido”, es una muestra de preocupación por su hijo, porque sabe que está detenido, como un criminal, pero aún no conoce el drama que se le avecina y que será comunicado por San Juan Bautista, en el último movimiento. Por eso no hay melodía floreciente, alegre o bulliciosa.

La música es una continuidad de la del ángel, concuerda perfectamente, y con la misma atmósfera oriental, porque estamos en Jerusalén. Pero, si en el primer movimiento había una admiración a la belleza, ahora se canta tanto a la belleza como al dolor.

El tercer tiempo está inspirado en el grupo escultórico de Salzillo titulado de la misma forma: “Azotes”.

Es el movimiento más dramático de todos; de estética impresionista y puntillista.

Jesucristo aparece por vez primera en la voz del fagot (c. 121 y ss.), reflejando las quejas y repitiéndose, de vez en cuando, a lo largo de la obra, acelerándose cada vez más y siendo, también, más fuertes.

Va a ser aquí donde se alcance el clímax de toda la obra, siendo de gran importancia los silencios que forman las notas a contratiempo de los azotes: la flagelación está perfectamente representada a partir del c. 148, señalado en la partitura con flechas de color morado.

En el c. 182 ya está crucificado y los ritmos se van apagando.

Es el movimiento más desgarrador de los cuatro que componen la Suite, fundiéndose, el compositor, perfectamente con el dolor de Jesús, lo que refleja ex profeso el fagot, que en su registro sobreagudo y con notas tan delicadas, que parece que esté expirando el propio instrumento, quedando con calderón y saliendo, para terminar la frase, el flautín, en la voz de J.C.

El último movimiento se basa en la escultura del mismo título, de Salzillo.

A pesar del dolor que contiene, pues es San Juan quien comunica a María el drama de su hijo: “Le han azotado y crucificado”, por otra parte se alaba la figura del santo, introduciendo un himno que representa la admiración que siente el compositor al personaje de San Juan Bautista, aprovechando el gran dominio de la imitación que posee Berná.

Los elementos de comunicación que juegan en este movimiento son:

La Virgen va buscando a su hijo, todavía, escuchándose el tema de ella en movimiento ascendente y en sentido contrario.

Ambientación arabesca. Tema que recuerda que seguimos en Oriente, interpretada por los oboes y repetida en distintas cuerdas, escuchándose, incluso, al mismo tiempo que el de María.

Himno a San Juan Bautista, por lo valiente que ha sido en la historia este personaje, recordemos que le cortaron la cabeza, por eso elige a San Juan para que sea él, precisamente el que tenga el valor de comunicar a la Virgen todo lo que ha sucedido.

En las páginas 62 y 63 se produce el encuentro de San Juan y de la Virgen, dialogando ambos. Es muy importante, porque aquí le está contando lo que ha sucedido con su hijo.

Vuelve el himno a San Juan, recordando la idea arabesca y la de la Virgen y termina con el grito de María, cabeza del tema que la representa, pero ahora en sentido descendente, porque casi no puede gritar, por el dolor tan amargo que siente, por eso está interpretado por las flautas, flautines y la cuerda. Es un grito casi átono, que luego lo recoge la banda entera en un acorde con cuatro *f*, es decir: fortísimo, a máxima potencia; en un acorde tan disonante que interviene toda la escala diatónica, valiéndose de las notas añadidas.

Se trata, pues, de una obra descriptiva y programática (Música extraída de la palabra, como *El Miserere*). Así pues, se funden tres artes: Escultura (con Salzillo), Música (con Berná) y Literatura (con el programa que previamente ha realizado el compositor).

Vemos cómo las *Imágenes*, del afamado escultor han servido de vínculo o de vehículo hacia Dios en Cristo y el compositor Berná ha conseguido trasladar su impresión a la música. Las dos manifestaciones: escultórica, como la musical, conducen a la emoción profunda, tanto de católicos como de no creyentes.

Si Salzillo hizo sus esculturas para conseguir que la vida espiritual se mantenga en constante procesión hacia Cristo más allá de la limitación del tiempo, Manuel Berná ha obtenido lo mismo con otro arte: La Música. Y ambos contribuyen a transformar lo que del exterior se ve como un acto brutal (azotes, crucifixión...) en obras de extremada belleza, convertidas en actos de amor, de entrega total.

Aúna el mensaje religioso y lúdico de la música.

No se sujeta a tonalidad ni modalidad alguna. Ha elegido una estética atonal e impresionista, para expresarse en esta Suite, dando mucha importancia al silencio, que pasa a formar parte significativa de la totalidad de la obra²²⁷.

Demuestra dominar a la perfección las técnicas contrapuntísticas y armónicas.

Es muy buen orquestador.

El compositor se nos revela aquí como un gran filósofo de la música, comparándolo con Richard Strauss.

Queda patente, también, en esta obra que es creyente, como lo demuestra al haberse fundido tan profundamente con los personajes, sobre todo con Jesús y con San Juan Bautista.

Es una obra muy difícil de interpretar porque tiene mucho color, necesiándose mucha pericia del intérprete. Es muy poética.

²²⁷ FUBINI, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Colección Estética y crítica, 19. Traduc. M. Joseph Cuenca Ordiñana, 2003, págs. 29 y sigs.

4.6.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

I. EL ÁNGEL

Se trata de un poema a la belleza, es un ensalzamiento al escultor y a la belleza del ángel con la purificación del rostro; está tan bien hecho que entran ganas de hablar con él. Su brazo es perfecto, se nota la musculatura. Además, tiene unos ojos que te siguen con la mirada, grandes e impresionantes. Expresión viva de la admiración a la belleza y al gusto del escultor y del compositor por el detalle.

En esta primera parte predomina una estética orientalista, como si sonara un instrumento extraño y lejano, que recuerda a la chirimía. La música puede ser terrenal, o no, te deja constantemente en la duda.

Pág. 1 y ss.: Empieza el timbal, c. 1, con una 7ª disminuida (señalado en el anexo del D VD en la obra nº 6, con color rosa), para llamar la atención y queda en pedal, con un redoblante muy fino sobre el plato, puesto encima de un parche (para dar la sensación de lejanía, porque suena, al mismo tiempo a metal y a parche) y percutido con baqueta blanda.

Los fagotes presentan el primer tema (verde) y el flautín le hace la 8ª, c. 1. A continuación entran unos acordes cromáticos, arpegiados, llevados por el arpa, el violín en *pizzicato*, y celesta. Los metales graves los apoyan con otros acordes cromáticos descendentes. Entra, ahora, la trompa y el corno.

Pág. 5: Asoma la cabeza del tema, c. 6. El fragmento cromático se repite por flautas y oboes (antes eran los graves, ahora los agudos). Sigue el pedal de fondo (timbal cromático).

Pág. 6: En el c. 9, se presenta el motivo en movimiento contrario, con variantes sobre el tema. En el último compás de esta página, c. 11, se produce una serie de acordes que son reminiscencias del tema. En el c. 12 y ss. se produce en sentido vertical (armónico), en vez de horizontal (melódico), pasaje armónico, que juega con uno de los diseños de la idea; sirve como puente.

Pág. 8-9: Los c. 15-18 son una preparación armónica. Es de gran riqueza armónica, por el colorido y por las modulaciones. Es ahora la cuerda la que lleva el interés armónico, para llegar al tema en la pág. 9, c. 19 y ss., flauta, flautín, oboe y

en movimiento contrario el corno inglés y el clarinete bajo. En el último compás, los violines juegan en movimiento contrario, con arpeggios y ayudados por las arpas.

Pág. 10: En los c. 24-28, sigue el ángel presente, acompañado armónicamente por las cuerdas y reforzados por las trompas y el arpa.

Pág. 11: Continúa el tema, c. 29-32, acompañado, ahora, con la cuerda, que lleva la armonía, con una pequeña coda final arpegiada.

Pág. 12: En los c. 33 y ss., se producen unos acordes con motivos de la idea y arpegiados por arpa, es decir, va jugando con cambios de timbre y de armonía, con los acordes cromáticos acompañados y arpegiados por el arpa.

Pág. 13: En los c. 37 y ss., va a ser la primera vez que actúa en fuerte, pero con la táctica de acompañar a la pequeña coda final con acordes. Casi toda la orquesta está actuando. Pronto va a quedar la cuerda y la flauta haciendo el tema.

Pág. 14: En los c. 41 y ss., aparecen cabezas del tema y distintos motivos. El último compás, c. 45, es muy importante, actúa el violín solo.

Pág. 15: En los c. 46-50 juega con el contrapunto, armonía y conocimiento de la orquesta para sus planteamientos sonoros.

Pág. 16: Los violines llevan el tema en el c. 51, iniciado en el anterior y las violas, en movimiento contrario, haciendo un juego con la pequeña coda, diseño del fragmento final.

Pág. 17: En el c. 56 el corno inglés lleva el tema por aumentación, en movimiento contrario, en fuerte y *menos mosso*. En el tercer compás, c. 58, hay una entrada falsa de los violines, y entra de verdad el flautín y la lira. Los oboes, a la 8ª.

Pág. 18: En los c. 61 y ss., hay unos pequeños diseños que juegan imitativamente con la idea. En el último compás, c. 63, hay unos acordes cromáticos, de la cola del tema.

Pág. 19: Continúa la cola del tema en el c. 64, con valores dobles, por disminución y acompañado con los acordes alterados y atonales (cromáticos). En el c. 65 sigue el juego de acordes en contestación.

Pág. 20: (c. 67), es una reexposición del principio, únicamente que cuando coge la nota final del tema, pone unos acordes suaves, para terminar con disonancia, en pianísimo (*pp*), el arpa, celesta y vibráfono, con 4ª aumentadas y 6ª añadidas,

anticipados por el pequeño esquema de tema. Pedal cromático del timbal, igual que en la primera parte.

El tema no se atiene a tonalidad alguna, va completamente libre, no sujeto a tonos y modos, con muchos acordes aumentados y disminuidos, que además lo pide la ambientación de la obra. No sigue normativa de la tonalidad, porque no habla de cosas humanas, es algo inesperado, por eso siempre se queda en otra ya que la modulación es constante y la armonía no somete a normas, va siempre en libertad, siguiendo la línea melódica. Espiritual. Muy delicado.

Este primer movimiento expresa la admiración que el compositor siente hacia Salzillo y se trata de una alabanza a la belleza y majestuosidad del Ángel.

II. LA DOLOROSA

Pág. 21: La Virgen es espiritual, y desconoce el drama que se le avecina. La trompa llama la atención con una 7ª disminuida y aumentada, repetido por el timbal cromático. Pedal de toda la cuerda, disonante y *sforzando*. Es un efecto dramático, es una llamada de atención a María, porque S. Juan le va a comunicar el drama que lleva por delante con Jesús. El tema (amarillo) de la Virgen lo lleva el corno, c. 72. La percusión y la cuerda preparan esta introducción dramática, llamativa.

Pág. 22: El corno sigue, en los c. 74 y ss., con un gran parón al final del compás 76. La cuerda acompaña en *rubato*. A continuación entra el flautín con el tema (último tiempo del c. 76).

Pág. 23: En el c. 77 aparece el contratema (anaranjado), para dar otro motivo semejante, acompañado nada más que por unos pedales de los trompas, jugando con la idea únicamente oboes y flautas.

Pág. 24: En los c. 81 y ss. repiten el tema las trompetas y le siguen unos contratemas, en *pizzicato*, los cellos, los fagotes y el clarinete bajo.

Pág. 25: En el c. 84 hay una pequeña coda, final de frase y en el siguiente encontramos acompañamientos por quintas, del tema y contratema, en progresión descendente y todos alterados.

Pág. 26: Las trompas terminan la frase del contratema en el c. 88.

Pág. 27: En los c. 89 y ss., predomina la ambientación de la percusión, J.C. va por la calle, por el Camino del Calvario. Las trompetas van entrando y las trompas insisten con mucha fuerza en la llamada de Pasión, de drama, de lo que está pasando; con octavas... Los trombones y todo el metal hacen una llamada a la tragedia, con la voz de la Virgen de fondo y el contratema, otro gran acorde trágico. Este contratema es un diseño que va a hacer de acompañante y luego acompañado por el tema con diseños y llamadas en movimiento contrario.

Pág. 28: En los c. 92 y ss., se presenta un nuevo tema (rosa) iniciado por las flautas y a continuación los cellos hacen un diseño en movimiento contrario.

Pág. 29: En los c. 95 y ss. van presentado el nuevo tema violines, trompas, flautas y violas y en el último tiempo del c. 97 entran el clarinete y la viola.

Pág. 30: Sigue con el tema en los c. 98 y siguientes y el contratema está presentado en movimiento contrario. En el compás 100 se produce una reexposición con cambio de timbre. Hay un corte, con un redoble. Empieza la Reexposición. Tema de María (amarillo).

Pág. 32: En los c. 104 y ss., sigue la Virgen con su tema, exponiendo el contratema los clarinetes y los flautines.

Pág. 33: El cello finaliza con la cabeza del tema, en el c. 109.

Se producen unas llamadas de atención y como fondo ese tema de María.

Pág. 34: Los c. 110-111 siguen las llamadas de atención, desesperadas, disonantes, expresando el dolor.

Pág. 35: El c. 112 termina en la cuerda, acompañado del timbal cromático el fagot y el contrafagot. Es una disonancia apagada, no fuerte, *mi-sol-si-re natural-mi bemol-re natural*. Disonancia preparada, en *pp*, del dolor de la Virgen. Ella no conoce aún los azotes que va a recibir su hijo.

La Virgen sufre por su hijo. Es “dolorosa”, pero aún no está crucificado. La música es una continuidad del primer movimiento, el del Ángel, pero ahora se canta a la belleza y al dolor, no sólo a la belleza, como sucede en el tiempo anterior.

III LOS AZOTES²²⁸

Es un movimiento muy dramático, inspirado en el suplicio que padece Jesucristo, sobre todo en la subida al Calvario, pronunciándose en la 3ª y agónica caída; la música es puramente impresionista, por sus armonías y especialmente su instrumentación, que es la que da el clímax. La armonía, no es corriente, es atonal y sus giros puramente orientales.

Pág. 35: En los c. 113 y 114, empieza con unos acordes disonantes, en el metal.

Pág. 36: Lo recibe el timbal. La celesta hace una iniciativa de tema, como de llamada. La percusión juega un gran papel, junto con esas llamadas dramáticas; se escucha una campana lejana.

Pág. 37: Aparecen en los c. 117 y siguientes, los acordes disonantes, como la introducción, la Virgen. Sale J.C., quejándose (fagot, azul y líneas discontinuas rosas). Nuevo tema (c. 121), con respuesta (líneas discontinuas azules), en la página siguiente (c. 125).

Pág. 39: En los c. 128 y siguientes emerge el tema de J.C., por un lado, aprovechando fórmulas rítmicas de la Virgen, su madre y, por otro, el propio tema de María.

Pág. 40: (c. 132-7), preparación rítmica, con unas llamadas de tragedia, con ritmos en *crescendo* y repeticiones de las quejas de J.C., del fagot. La cuerda entra también en lamento.

Pág. 41: Los c. 138-141 siguen las quejas y el ritmo se va acelerando, ahora ya son tresillos (antes negras y corcheas); los lamentos son muy fuertes. Es el tema de J.C., con ritmos recrudescidos, si antes eran corcheas, ahora son tresillos.

Págs. 42 y ss.: Se refleja la flagelación (c. 148). Interviene el látigo. Se alcanza el clímax (señalado en la partitura con flechas de color morado). Son unos latigazos bárbaros, hasta que se apagan en series de acordes secos y en algunos momentos interrumpe la parte grave como una queja, que va apagándose poco a poco.

²²⁸ El compositor insiste mucho en emplear el término de “azote” y no el de “latigazo”, ya que el primero es un tipo de látigo con tres cuerdas y nudos; es mucho más doloroso que un látigo, que sólo dispone de una cuerda. Es más gráfico, pues, el término azote.

Combinación rítmica de compases y acordes secos, de armonía variante, con muchas notas a contratiempo, hasta que la celesta, en las páginas 45-46 sube para dar los últimos azotes, que son fortísimos y van a parar a un gran pedal y unas llamadas de trompas y flautines, en la página 46 (c. 168), y en la siguiente (c. 169), trágicas, como escandalizándose de semejante barbarismo.

En el c. 174 interviene J.C., bajando de volumen, en las flautas y acompañado por los cellos.

Pág. 48: Sigue otra pedal, más disonante aún (c. 175), con los últimos azotes, ya más lejanos. El ritmo se va perdiendo y sale el tema del fagot, que es J.C., ahora en los graves (cellos, c. 178-9 y 180), utilizando el tema en imitación.

Pág. 49: Del tema de J. C. hace un pequeño fugato en la cuerda (c. 182-4). J.C. ya está en la Cruz (cuerda). Los ritmos se van apagando.

Pág. 50: En los c. 186-190 hay notas muy difíciles de interpretar, está agonizando y casi no puede hablar, termina apagándose, porque falla. En el c. 186, en la voz de los fagotes dice: “Delicado, sobre registro extremo agudo”. Se busca, a propósito el fallo del instrumento al interpretar las notas porque representa la voz quebrada de Jesús²²⁹, con su última aspiración; oyéndose la flauta lejana en *pp*, termina la voz última de J.C. en un registro medio, misterioso. La cuerda acompaña en *pizzicato*, con *ppp*.

En este movimiento ha captado la psicología de Jesús, el dolor. De ahí la fuerte carga dramática que posee.

Es de las más profundas, muy trabajada. Se vive. El fagot tiene un papel muy difícil de interpretar en el agudo = Jesús:

sol sobreagudo- *sol b* = *fa* #. El *sol b* representa un trágico sentido de amargura, apagado.

Mi - re #

Re- do, apagado, casi átono

²²⁹ Como anécdota, el fagotista que tuvo que grabar el disco, se quejó por lo fácil que era confundirse al tocar el *sol bemol* sobreagudo. El maestro le contestó que eso era lo que buscaba, porque quería representar a Jesús sin fuerzas, apagado, con la voz quebrada.

IV. SAN JUAN

Pág. 51: En los c. 191-3 hay llamadas de atención, dramáticas, por el metal: trompetas y trombones, timbales y trompas; la cuerda y la flauta, en movimiento contrario, representa a María. Son llamadas de la Virgen antes del drama, hasta que se encuentra con San Juan, pues le va buscando para que le cuente lo que pasa.

Pág. 52: Cambia a 4/4 en el c. 195, donde se hace una introducción como prevención a la tragedia; interviene la cuerda y el metal. Puente de prevención por la tragedia que va a comunicar San Juan a la Virgen. Es una progresión armónica con intervalos alterados, con la total intervención de la orquesta, escalando del *p* al *fff*, porque vamos a conocer a San Juan. A continuación se produce una Buota o corte total de la orquesta, con un efecto muy expresivo.

Pág. 53: Es un movimiento lírico (c. 201 y ss.), como una danza árabe lejana, que corresponde al segundo tema (rosa) (el primero aparecerá después), interpretada por los oboes, acompañado rítmicamente por la cuerda, que va desarrollándose. Está demostrando que estamos en Oriente.

Pág. 54: En los c. 205-209 va buscando a la Virgen, con el tema arabesco de fondo. Siguen las llamadas, que son de San Juan. Son importantes porque las llevan los metales, o sea que no están escondidas. Todavía no ha aparecido definido, pero se trata San Juan.

Pág. 55: En el c. 213 se producen unos acordes, previniendo, con una especie de himno (verde), (que después será mucho más importante, porque se terminará con él), o buscando la presencia de San Juan. *Ritenuito Maestoso*. Juego armónico, es decir, plano vertical.

Pág. 56: En los c. 215 y ss., lo repite. Reminiscencia del tema orientalista. Repetición en progresión fortísima, que ya se ha hecho al principio (4/4 de la pág. 52, c. 195) para presentar el tema, pero cambiando de armonías, haciendo unas llamadas el cuarteto de metal.

Págs. 57 y ss.: A partir del c. 219 se produce otro buota o corte y comienza la Reexposición: Se encuentra el tema orientalista, persistiendo en las llamadas, mucho más fuertes, en busca de la personalidad de San Juan. Estamos en Oriente y no se pierde de vista, con la novedad de que en las págs. 58 y 59 se introduce parte del

tema oriental (c. 225 y ss.). Se presenta, también, el Himno a San Juan, sin terminar, porque se tocará entero al final. Aquí se une, pues, el himno al tema arabesco, formando un fugato.

Pág. 60: Continúa con el arabesco y el himno a San Juan en el c. 241 y ss.

Pág. 61: En los c. 244 y ss., van desapareciendo los temas, con un *pianissimo*, para entrar en un gran *Andante triste*, la cuerda con sordina, haciendo una introducción trágica.

Pág. 62: Utilización, en el c. 251, de baqueta blanda sobre parche (consiguiendo un efecto especial). Aparece, por fin, San Juan (azul), por el trombón, buscando expresión extrema (o grave o aguda), el flautín solo, a *pp* lo va acompañando con el tema orientalista de la Virgen. El trombón solo va acompañado de una pedal, fragmento del “himno”.

Págs. 62 y 63 por fin se produce el encuentro de San Juan y la Virgen, dialogando ambos (c. 249 -257).

Pág. 64: (c. 258-261), se producen, además del diálogo entre San Juan y la Virgen María, anticipaciones del himno.

Pág. 65 (c. 262-4) aparece el tema orientalizante, junto con la Virgen y fragmentos del himno.

Pág. 66 (c. 266 y ss.) se presenta el himno a San Juan, completo. La banda suena en *tutti*, también. El himno es muy rico tanto instrumental como armónicamente.

Pág. 67 (c. 272 y ss.) encontramos la indicación de *Pesante* (Primero *Poco* y después *Molto*); María en marcha, San Juan, con su himno y con una serie de llamadas. Termina por disminución, en la cuerda, pero el himno sigue. Con graduación en la potencia, de un *p* a un *fff*. Tema de la Virgen en movimiento contrario.

Pág. 68: Expresa el dolor (casi átono): gritan flauta y cuerda, y luego lo coge la banda entera en un acorde en *ffff*., para finalizar en el c. 281.

El autor refleja la admiración a la personalidad de San Juan con un himno, con el que finaliza la obra, conjuntamente con la voz de María y el tema oriental.

San Juan es el hombre duro, fuerte, valeroso, por eso se justifica el himno, por la admiración al Bautista que siente el compositor y el relieve que tiene su figura. Le cortaron la cabeza.

Es San Juan, precisamente, -el fuerte, el valiente-, el que comunica el drama a la Virgen, terminando este último movimiento y la obra con el grito de angustia de su madre.

4.6.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

I EL ÁNGEL

Es un movimiento sin tensiones, discretamente atonal, destacando su comienzo, con la indicación *Lento Assai* (Negra=60), que a partir del c. 6 modificará, indicando *Poco più mosso*. Es de notar la intervención del timbal, con una 7^a disminuida, como llamada de atención, y luego queda en pedal, con un redoblante muy fino sobre el plato, puesto encima de un parche, para dar la sensación de lejanía (sonando al mismo tiempo a metal y a parche) y percutido con baqueta blanda. No se oye el tema en *fuerte* hasta llegar al compás 37.

Progresivamente va aumentando la velocidad, encontrando: *Allegretto, ma non troppo*, en el c. 15. En el c. 56 indica *Meno mosso*. En el c. 62 *Poco pesante*, y en el 63 *Allegretto*, de nuevo; y, en la Coda final, c. 67, vuelve el *Lento assai*.

Los compases por los que transcurre este movimiento son 4/4, 3/4 y 2/4, comenzando y terminando por el cuaternario y dando un contraste muy sutil la utilización del ritmo ternario, que utiliza por primera vez en el c. 8, es decir, cuando pide *Poco più mosso*, anunciando que se empieza a mover la acción, pero siempre discretamente, puesto que hay que tener en cuenta que refleja belleza, sin crispaciones, por eso la elección de estos compases de estructura simple y no de configuración compuesta, que hubiera podido crear alguna tensión innecesaria.

Con respecto a la intensidad, en este movimiento, se mueve desde un *pp* hasta *ff*, sin grandes tensiones y destacando que no termina en fortísimo, como sucede con las obras que llaman la atención, sino, precisamente en *pp*, *diminuyendo* y *ritardando*.

Es importante señalar la utilización del color de la música. Don Manuel Berná domina a la perfección la elección de cada instrumento para representar lo que él quiere y, en esta ocasión es el fagot el que va a presentar al ángel, por primera vez, replicado por el flautín, a la 8ª, que refleja a la chirimía lejana, para darle la ambientación orientalista.

II. LA DOLOROSA

El segundo tiempo de esta Suite comienza con la indicación *Adagio apasionado* (Negra=44). Las trompas hacen una llamada de atención sobre la Virgen, que va a estar representada por el corno inglés en *molto espressivo*, y en compás de 3/4, utilizando muchos matices dinámicos, reguladores de *crescendo* y *diminuendo*, *Rubati*, *Ritardandi*, y todo tipo de efectos, como los *pizzicati*. En el c. 91 cambia el ritmo, empleando el compás de 5/4, muy acertado, porque ambienta la acción perfectamente. Jesucristo va por la calle, por el Camino del Calvario, Las trompetas han entrado en acción y las trompas insisten con mucha fuerza en la llamada de Pasión, de drama, de lo que está pasando, con octavas...; los trombones y todo el metal hacen una apelación a la tragedia, con la voz de María, de fondo y el contratema.

Ha necesitado sólo un compás en ritmo quinario y en el c. 92 vuelve al ritmo ternario del comienzo, presentando un nuevo tema, ahora un poco más movido, con la indicación *andantino, casi allegretto* (Negra=72), en *mf*. En el c. 100 señala: como 1º *tempo: Adagio*, con el tema de la Virgen explotado de nuevo, con *Rubati*, *Ritardandi*, y otros recursos expresivos. En el c. 107 pasa a emplear el ritmo cuaternario, en 4/4, para realizar una pequeña coda del tema e iniciar en el compás siguiente el final de la obra, con la indicación *Muy lentamente* (Negra=44). Termina este movimiento con una disonancia apagada, no fuerte: *mi-sol-si-re natural-mi bemol- re natural*. Es una disonancia preparada, en *pp*, del dolor de María. Recordemos que ella no conoce aún los azotes que le esperan a su hijo.

III. LOS AZOTES

Comienza esta Imagen con la indicación *Andante doloroso* (Negra=48), en *p*, y con ritmo de 7/4 (utiliza 11 figuras en dos compases, con negras y corcheas: hay que ser muy buen director para marcarlo bien). ¡Cómo andará Jesús, para ir a este

compás, quebrado! Consigue equilibrarse, a 4/4, en el c. 115, donde la Virgen le busca, pero no le encuentra. J.C. aparece en el c. 121, cambiando a ritmo de 2/4 en el c. 123, con indicación de *Rubato*, volviendo *a tempo*, en el c. 125. En el c. 129, con solicitud de *Un poco animato*, vuelve al compás de 4/4; en el siguiente cambia a 3/4, después 4/4, después 2/4 (c. 132), pidiendo *Piu animato* y *crescendo*. En el c. 138 vuelve el compás cuaternario en *ff* y con reguladores; dos compases más tarde, cambia, de nuevo a 2/4, pidiendo *Rubato* y *Ritardando*; en el c. 142 indica *Poco Ritenuto*, un poco más adelante *Pesante*, en *ff* y en el c. 148 se alcanza el clímax de la obra. “¡Mucho cuidado con los infartos!” -dice el compositor-, con la indicación de velocidad *Allegro Deciso, ma non troppo* (Negra=108) y en *ff*, contrastando fuertemente con la velocidad y la potencia que llevaba anteriormente, puesto que ahora le están dando azotes; interviene alguien de fuera, por eso puede llevar un aire más rápido. En este punto de la obra hay que destacar que los silencios son tan importantes como las notas y los compases que utiliza son ternarios, binarios y cuaternarios, cambiando constantemente, lo que ayuda a plasmar perfectamente la tragedia tan grande que está sucediendo:

c.148=3/4, c.149=4/4, c.150=2/4, c.152=3/4, c.153=4/4, c.154=2/4, c.156=4/4, c.157=3/4, c.158=4/4, c.159=2/4, c.161=3/4, c.162=4/4, c.163=3/4, c.165=7/4, c.166=2/4, c.168=3/4, c.171=4/4, c.172=3/4, c.177=4/4, c.178=3/4, c.182=4/4, c.183=3/4, c.184=4/4, c.187=2/4, c.189=4/4.

Ambientando perfectamente la situación de tensión y crueldad del soldado, que le propina una buena dosis de azotes escalofriantes, llegando a las *fff* en el c. 164.

Y con indicaciones agógicas muy expresivas, tales como *Allegro deciso, Loco, Martellato, Staccato, Crescendo* y *accelerando mucho, Tenuto, Allegro deciso, menos movido, Staccato, Diminuyendo* y *ritardando mucho, Andante tranquilo, Diminuyendo* y *ritardando, Delicado (sobre Registro extremo agudo), Ritenuto, calando*, y, por último, *Molto ritenuto* y *diminuyendo*.

Termina con la intensidad *pp*.

En el c. 168 hay una llamada de dolor. Es como una apelación de atención, repetida en el compás siguiente, con acorde, porque los soldados siguen con los azotes, continúan ensañándose, no hacen caso del llamamiento de aflicción.

En el c. 174 hay otro afligimiento en la cuerda, como diciendo: “¡ya está bien!” La voz de J.C., da cuenta, también, de todo el proceso, en aumento y luego decreciendo, hasta llegar a la afonía. Pide agua (3ª caída); le relevan en la Cruz. La voz de Cristo sigue oyéndose (cello). Aminorando el tiempo y la fuerza. Luego insiste martilleándolo, aunque no con tanta fuerza, porque ven que no puede llegar.

En el c. 186, sale el fagot, J.C., apagado totalmente.

El compositor se ha fundido con la psicología de Jesús, hasta tal punto que transmite perfectamente el dolor que está sufriendo. Y, pienso, que en este movimiento ha superado en expresividad a Salzillo.

IV. SAN JUAN

Comienza con la dinámica *Adagio*, (Negra=44) y en compás binario, 2/4: la Virgen va caminando, a ritmo de marcha, buscando a su hijo, muy lentamente. En el c. 195 cambia a 4/4 y pide *Mas Movido*, con *crescendo* y *accelerando mucho*, hasta un *ff*. En el c. 199, varía el ritmo, a 2/4 y de velocidad: *Casi andantino* (Negra=72), presentando el tema arabesco en *mp*; en el c.208 hay un pequeño *Ritardando*, para inmediatamente volver *A Tempo*. En el c. 213 empieza el himno, en *ff*, y solicitando *Poco Ritenuto - Maestoso*. En el c. 217 hay un pequeño *Ritardando*, para volver *A tempo*, en 4/4 y *crescendo* en el compás siguiente. Un nuevo compás, ahora 2/4, con regulador que termina en *ff*, anuncia en el c. 219 que va a modificar la velocidad a *Allegretto- Andantino*, Negra=72, disminuyendo, y volviendo a presentar el tema arabesco en *ff* y el himno a San Juan, también en *ff*, a partir del c. 225. Va jugando con los temas y con distintos matices hasta llegar al c. 246, en que varía la velocidad: *Andante Triste*, en 4/4 (Negra=52), *Tenuto*, *Muy expresivo*, con *maza blanda*, con varios *Ritardandi*, *A tempo*, *Diminuendo* y *ritardando*, al mismo tiempo. En la pág. 65, empieza la *Coda*, en c. de 2/4 y con *ff*, indicando *Allegro no mucho* (Negra=104). En el c. 266 se presenta el himno a S. Juan completo, en todas las voces, demostrando las buenas dotes de armonizador que tiene Berná. A partir del c. 272 sigue el himno, con algunas intercalaciones del tema de la Virgen y de la ambientación arabesca, ahora con la petición *Poco Pesante*, y se repite el himno con variación rítmica, en *Molto Pesante*.

En el c. 281 la Virgen quiere gritar de dolor, pero no le sale, va en sentido descendente, terminando en *p*, y la orquesta retoma el grito, pero ahora fortísimo, con *ffff*.

Es un movimiento muy gráfico, que describe claramente el programa presentado.

4.7. Tres preludios alicantinos, 1978.

4.7.1. Ficha técnica

TÍTULO: TRES PRELUDIOS ALICANTINOS
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1978.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: El mismo año fue estrenada y dirigida por el autor y la Banda Municipal de Alicante.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Preludios, para Gran Banda Sinfónica.
AUTOR DE LA LETRA: Música pura, aunque basada en canciones populares de Muchamiel, Elche y Callosa de Segura.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Con motivo de su estancia en Muchamiel durante un año, como director de la Banda Municipal, localidad a la que le dedicó un pasodoble, que casi se ha convertido en himno, ya que lo tocan en todos sus actos importantes. Y en esta obra quiso emular su folklore.
DESCRIPCIÓN: Inspirada en el folklore de Alicante. Utiliza los temas tanto textualmente, sin modificar, como por aumentación, disminución y otras variaciones, así como también a veces los conserva como atmósfera pero desfigurados.
<p>OTROS: - Premio Nacional del Excmo. Ayuntamiento de Alicante.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El compositor obtuvo un accésit en dos concursos más del Ayuntamiento de Alicante. - Cuando compuso esta obra se encontraba en Madrid y la envió por correo al concurso. - En el tribunal se encontraban José Peris Lacasa y Moisés Davia, entre otros. - Orquestación: flautines, flautas, oboes, cornos ingleses, requintos, clarinetes (principal, primeros, segundos, terceros y bajos), saxofones (soprano, alto primero y segundo, tenor primero y segundo, y barítono), fagot, trompetas, trombones, trompas, fliscornos, bombardinos, tubas, violoncellos, contrabajos y percusión.

4.7.2. Explicación de la obra

La obra consta de tres movimientos. El primero está inspirado en dos canciones pertenecientes al folklore de Muchamiel. El segundo tiene, también, dos temas, uno de Muchamiel y otro libre. El tercer tiempo está basado en un tema de Callosa de Segura, perteneciente a la Vega Baja y otro de Elche. Como vemos, se encuentran representadas varias comarcas de Alicante²³⁰.

El mérito estético de esta obra estriba en haber sabido conjugar a la perfección los temas populares, que son unas melodías simplonas, muy pegadizas y fáciles de cantar, con otros más contemporáneas, a base de saltos: quintas aumentadas y disminuidas, ofreciendo al oyente una propuesta bellísima.

El autor ha tenido ocasión de lucirse con esta composición y de obtener una obra maestra a partir de un material pobre. Queda demostrado, en esta obra, según pienso, que ha sido un primer premio bien merecido.

Con respecto a las tonalidades, el primer movimiento utiliza unos tonos que engañan. Al igual que las canciones populares son muy variantes, el compositor da la idea de cambios; empieza en *la menor*, luego juega con los cromatismos y acordes alterados. La mayoría de las veces se diluye la tonalidad inicial. No hace cadencias tonales, siempre está en tonalidad ambigua. Termina en *si mayor*. (como dominante de *mi*), la Dominante de la Dominante. El Segundo Movimiento comienza en *la menor* y termina en *fa mayor* (1ª V inferior del relativo mayor). El Tercer movimiento es politonal: la armadura del comienzo está en *do mayor* -o bien podría ser *la menor*-; el tema lila está en *si bemol mayor*. El tema de 4ªs. aumentadas y 5ªs. disminuidas no le permite quedarse en un tono, es atonal. Los otros temas son politonales.

La percusión juega un papel importante. Introduce instrumentos de pequeña percusión como el tamboril, la pandereta... y, a veces, llevan la melodía, por ejemplo, la lira, en el tercer movimiento, va con el flautín.

²³⁰ Utiliza los temas de Muchamiel por su vinculación con la banda de esta localidad, de la que fue director en 1945 y desde 1946 es director de honor, como homenaje a este pueblo. Quiso introducir algo del folklore de Elche, por la importancia de esta localidad y de Callosa, por pertenecer a la Vega Baja.

4.7.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Andante Pastoril, Negra = 66

Pág. 1: Comienza el movimiento presentando el tema en fortísimo, del folklore de Muchamiel titulado “Por la mañana te quiero”, (marcado en color azul)²³¹, por los fliscornos y reforzado por el viento madera, contraponiéndole con el metal algunos intervalos de quinta, para darle más interés. A continuación los reciben como respuesta, que servirán de contratema, o bien podría llamarse, contrafolklore (verde), durante toda la obra. Los fagotes y las tubas presentan una preparación de cuatro compases sobre el tema, que será mucho más movido, con refuerzo de la cuerda, como si fuera un puente.

Pág. 2: Vuelve a aparecer el tema de Muchamiel, llevado, ahora en *mp*, por el oboe a solo y contrapunteado por los flautines. Tema y contrapunto por disminución, con juegos contratemáticos en imitaciones contrarias y acompañamiento en progresión armónica descendente. Los cromatismos armónicos son de mucho interés; los saxos van por 5^{as}. descendentes. La voz principal es la del oboe.

Pág. 3: Continúa el tema el oboe y el acompañamiento lo llevarán, además de las flautas, los saxos tenor y barítono, y las tubas, hasta llegar al punto de ensayo nº 1, que pide: *Animato*, más enérgico, y en *f*. Sigue el acompañamiento con la progresión armónica descendente, que produce unos choques muy interesantes con el tema y con el contratema, ya que les dan más riqueza y colorido. La melodía ha pasado a los graves; saxos, clarinetes y toda la madera llevan el contratema, en movimiento contrario. La parte grave también va en cromatismos en la misma dirección.

Pág. 4: Va concluyendo el *fugato*; para finalizar el tema ha pasado a la parte aguda y hay un puentecito del metal, en cromatismos por sextas y acordes, para entrar en el *Allegretto jocosso* (Negra = 108), cambiando el compás: antes era, desde

²³¹ Letra de la canción: Por la mañana te quiero (bis),/ al mediodía no es tanto/ y en allegando a la noche/ l'amor se va redoblando (bis). Extraído del *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, de Salvador Seguí, Valencia, Excma. Diputación de Alicante, 1973, pág. 228.

el comienzo, 6/8 y, ahora va a ser 2/4, binario también, pero simple. Se produce un juego por partida triple: por un lado el tema del folklore, por otro el contratema original y, en tercer lugar, la progresión armónica descendente, por semitonos, para preparar la entrada al 2º canto.

Pág. 5: El Flautín solo presenta el segundo tema, del folklore de Muchamiel, el titulado “Ja no canta el gat pelat” (rosa), en valenciano²³², y en compás binario simple: 2/4, con acompañamiento de percusión (timbal). Después de un compás puente, en compás de 3/4, con notas pedales, vuelve a repetir la cabeza del tema el oboe y a continuación, con una escala de fusas en progresión ascendente que conduce a presentarlo, de nuevo, la madera, en la página siguiente.

Pág. 6: Toda la madera presenta el segundo tema, en 2/4, terminándolo en 3/4. Va hacia el *tutti*, con un contramotivo (amarillo) muy efectivo, interpretado por el saxo alto y por los bombardinos. En el punto de ensayo 3 sigue el tema, en 2/4 los flautines y las flautas; y la cabeza por el saxo alto y el saxo tenor. Se repite la escala ascendente de fusas para volver a presentar en la página 7 la idea, otra vez.

Pág. 7: La segunda parte del tema (rosa) lo presenta, ahora, la flauta, y reforzado por los oboes, corno, requintos y clarinetes. Viene a continuación un *Tutti* con un contrapunto grandioso.

Pág. 8: Es una página de mucho interés estético, por el juego fuguístico que realiza entre los dos temas populares, además del cambio de ritmo, binario y ternario, teniendo en cuenta que el primer tema (que actúa de contrapunto), lo presentó, al principio de la obra, en compás binario compuesto: 6/8 y, ahora, lo va a hacer en su correspondiente simple, 2/4.

Pág. 9: Hay un juego imitativo. Los compases 4 y 5 sirven de pequeño puente, que se repite, para dar entrada, de nuevo, a las canciones folklóricas. Es como un

²³² Letra de la canción: Ja no canta 'l gat pelat/ porque no li donen una/ ni una, ni mitra ni cap/ ja no canta 'l gat pelat. Ja no canta 'l gat pelat porque no li donen dos/ ni dos, ni una, ni mitra, ni cap/ ja no canta 'l gat pelat, etc. En *Ibid.*, *Op.cit.*, pág. 319. Curiosamente, además de dar cuenta el compositor del folklore de Muchamiel, está significando el hecho de que es una población bilingüe, utilizando indistintamente el castellano y el valenciano.

desarrollo de los temas, que continúan en la página siguiente, que seguirá igual que ésta, pero con cambios tímbricos.

Pág. 10: Siguen los dos temas, hasta el punto de ensayo nº 5, que pide *1º Tempo* (Negra = 66), y en 6/8, presentando, ahora, el segundo en compás compuesto, mientras que la primera vez utilizó el simple. También juega con el contramotivo del primero, el de los saltos de quintas.

Pág. 11: Sigue la página anterior con el primer tema, hasta llegar al *Allegretto* (Corchea = 120), ofreciendo un ritmo más rápido = 3/8; viene ahora el segundo, presentado como danza, que actúa de contrapunto del primero, por el oboe solo.

Pág. 12: Continúa la danza, con acompañamiento rítmico del tamboril. El oboe lleva el tema. Al final ayuda la flauta y el flautín al oboe, pero momentáneamente.

Pág. 13: Se produce un nuevo cambio de movimiento, pidiendo ahora: *Como primo tempo, poco más animato* (Negra con puntillo = 88). El viento madera va a tocar el primer tema, desarrollado, con la imitación clásica, y va jugando con el segundo.

Pág. 14: Contesta el metal, con gran fuerza, e insistiendo en la cabeza del primer tema, como una especie de eco, tanto la madera como el metal. El timbal lleva un fortísimo y es que los cuatro últimos compases preparan, en *crescendo*, el *ff*.

Pág. 15: Se produce un contraste fuerte entre *Lento*, en 6/4 (Negra = 52), con el *Allegro deciso*, en 2/4 (Negra = 128), jugando con los dos temas: el 1º, (marcado en la partitura en color azul), *Lento*, el 2º (señalado en color rosa), *Allegro deciso*.

Pág. 16: Llega un momento de tensión, cuando se produce un *Buota*, o corte de toda la banda (en silencio), para entrar en *fortísimo* y *Andante maestoso*, (Negra = 88). Por aumentación repite la canción de “por la mañana te quiero” y la cabeza del “gat pelat”, en compás de 6/4, en imitaciones. Hay un juego contrapuntístico imitativo del tema señalado en color azul, que al mismo tiempo se oyen fragmentos del otro.

Pág. 17: Un nuevo cambio está anunciado por el contramotivo de quintas, para llamar la atención en *crescendo*; efectivamente en el punto de ensayo nº 8, con un *Adagio*, (Negra = 80), y en compás de 4/4 que introducen dos acordes disonantes del metal; la flauta toca a solo el primer tema, en *piano*, muy suave, (*cantabile*), con

unas armonías en progresión descendente, llevadas a cabo por los tres clarinetes y el contratema, por los clarinetes bajos. Cambian de timbre en el final, pues lo realizan los bajos.

Pág. 18: Se produce una nueva variación de movimiento, *Allegro Agitato* (Negra con puntillo = 130), en 6/8, donde va preparando el final de la obra, jugando con los dos temas principales, folklóricos, en el *Pesante* y en *ff*.

Pág. 19: Termina la obra con el mismo compás que empezó, 6/8, pero no con la misma velocidad: *Allegro Agitato*.

II. *Larghetto* (Negra=68) Fugado

Pág. 20: Comienza con el tema 1º (amarillo) en valores aumentados, acompañado por uno libre (anaranjado), con quintas y séptimas, contestando el oboe, igualmente, para volver al primero: “No`n volem cap” (amarillo)²³³, tal y como es la canción, textualmente, con un motivo acompañante cromático. El tema libre está utilizado como contrapunto, para darle vida.

Las intensidades de esta página son *p* y *mf*, en compás de 3/4.

Pág. 21: Va hacia un *ff*. Emplea los dos temas por aumentación y disminución, con distintos ritmos.

Pág. 22: Utiliza el tema y la cabeza del mismo, en distintos valores y con imitaciones, empezando el oboe solo; después lo coge el flautín, ayudándole a la 8ª y uno de los bajos, con imitaciones libres. Cambia a compás binario, 2/4; pide la sordina, el bombardino en defecto del barítono y la potencia en *f*.

Pág. 23: La idea, con el juego de quintas. En los dos últimos compases vuelve al compás ternario, de 3/4, pidiendo *Pesante*. La intensidad requerida es *ff*.

Pág. 24: Suena el tema de Muchamiel por disminución, que se repite mucho. Van en contrapunto con el libre. Con potencia en *mf* y *p* simultáneamente. A continuación suena la idea libre sola, desfigurada, armónicamente toma

²³³ Letra de la canción: No `n volem cap que no siga borratxo/ no `n volem cap que no `s ting `n reat./ volem, volem, volem que siguen tots borratxos/ volem, volem, vol,em, que `stiguen tots contents. En *Ibid. Op.cit.*, pág. 320.

protagonismo, con una progresión descendente, en *mf*. El cuarteto de saxofones toca una especie de coralito, con el tema libre, de dos compases. El oboe lo recoge.

Pág. 25: Sigue el tema libre, a 4 voces. Emplea el de Muchamiel como glosa y desarrolla el libre. Contrastan las dinámicas del tema libre en *f*, con las del otro “No`n volem cap”, en *p* y en *mp*. Entra un *Tutti*.

Pág. 26: Se han fusionado los dos temas, utilizando variantes del muchamelero en sentido rítmico. Continúa el ritmo ternario.

Pág. 27: Emplea el acompañamiento de la cabeza, a través de pedales, por disminución, con el tema libre, del que realiza una Fuga a 4 voces, que prepara el *Lento*. Las indicaciones de potencia y agógica van desde *ff*, pidiendo *Poco rit.*, *Pesante < sfr* y llegamos al punto de ensayo 4, indicando *LENTO*, compás de 3/4 y al compás siguiente 2/4.

Pág. 28: Aparece el tema libre en toda la página, con muchos cambios de compás: 3/4; 4/4, con *Molto Moderato*; 3/4; 4/4; e intensidades que oscilan entre el *p* y el *ff*. En el último compás de esta página introduce el de Muchamiel, como danza. En seis compases se va a pasar del *Molto Moderato*, a *Allegro non troppo* (Negra=112). Las potencias de esta página oscilan del *p* al *ff*, con un *Rit.* en el último compás, que va a hacer resaltar más el cambio de movimiento.

Pág. 29: El *Allegro non troppo* lo va a coger en compás de 2/4. Suenan los dos temas a la vez, el de Muchamiel, con variaciones. Hay un puente de cuatro compases para dar entrada al primero, en la página siguiente. Las intensidades se mueven entre *p*, *f*, y *ff*.

Pág. 30: Entra el metal. Termina con los dos temas en *pp*.

III. Andante Moderato (Negra=80)

Pág. 31: Comienza la introducción, en compás de 2/4, con motivos libres, con sus armonías típicas que huyen de la rutina para ganar en interés, como llamadas de atención (verde). Por ejemplo las flautas hacen: *la b, mi natural, si b, fa sostenido* (5ª aum., 5ª dism. y 5ª aum.), disminuyendo los valores hasta las semicorcheas y se quedan en acompañantes. El intervalo y la armonía hacen una llamada de atención para presentar lo que viene a continuación, para “sacarle brillo”, por así decir. En el

último compás de esta página empieza el tema el viento metal (lila), cambiando el ritmo a 3/4.

Pág. 32: La trompetería contrapuntea al tema 2º y tubas, bombardinos y fliscornos apoyan en *ff*.

Pág. 33: Se presenta variante rítmica del tema 2º, y algunos fragmentos en movimiento contrario, con dinámicas que pasan por *mp*, *ff* y *pp*.

Pág. 34: Llegamos al final de este primer tema, con la indicación *Ten*. Entramos ahora en un *Allegro jocoso* (Negra=112), presentando un nuevo tema (rojo) inspirado en el folklore de Callosa. Es una danza acompañada por tamboril. Con un contrapunto en semitonos, en sentido descendente y con la percusión llevando el ritmo.

Pág. 35: Ahora el cromatismo pasa arriba, con el flautín, con potencia en *mf* todas las voces que intervienen. El contramotivo lo hace el trombón a solo (líneas discontinuas, anaranjadas) para darle vida al tema.

Pág. 36: Contesta la trompetería a tres voces. Hay un pequeño puente, que juega con el 2º tema. Toda la página es sobre el nuevo y al final se produce la cabeza del primero. Intensidades en *mf* y en *f*.

Pág. 37: Juegan los dos temas, el primero con variaciones. Encontramos una potencia muy cambiada en esta página, con *p*, *pp*, *sfz* >, *mf*, *ff*, un *Ritenuito*, con regulador >, que conduce al de Callosa.

Pág. 38: Se presenta el tema de Callosa del Segura por varios instrumentos, haciendo una fuga con la primera parte y la segunda en acordes. El final es el tema en quintas (verde). La dinámica es en *mp*, *f*, y *ff*.

Pág. 39: Armonías en quintas, con recursos de enlaces. Se trata de un pequeño desarrollo sobre el tema. La indicación de *Poco Rit*. Precedida de un *sfr*, anuncia que pasamos a otros timbres. Efectivamente, al final de la página escribe *Lento Maestoso*, Negra = 60.

Pág. 40: Con esta velocidad anunciada en la página anterior, *Lento Maestoso*, comienza el metal grueso el primer tema, terminando la madera con fragmentos sobre el mismo. Acompaña el de quintas, y en la madera una serie en progresión

ascendente y descendente, son septillos, con imitaciones en quintas, como señoero valenciano. La intensidad que predomina es *p*.

Pág. 41: Después de un *Poco Rit.*, vuelve a cambiar la velocidad, a *Lento* Negra = 80. Las quintas, del señoero continúan. El lema sirve de acompañamiento. La última nota de estas quintas sirve para enlazar con el tema, con variaciones. Hay otras expresiones del segundo, en el metal, como respuesta. Las potencias van en *p*, *mf*, *f*, y *ff*, respectivamente, en cada compás, cambiando la dinámica a *Poco Animato*, Negra = 88.

Pág. 42: Lleva el tema un cuarteto de viento. La madera hace la respuesta, con arpegios. Contrastan los bajos. Repite otra vez. En el último compás el clarinete realiza en arpegio muy difícil de interpretar, para darle brillo. Tema en *mf*, acompaña con un cromatismo que lo desvirtúa (lila), *re sostenido, do becuadro, si bemol...* parece otro tema. Mientras tanto sigue el de quintas, como llamadas de atención. La intensidad conduce, mediante un regulador > hacia *mf*.

Pág. 43: Llegamos a un *ff*, con un corte o buota, introduciéndonos en un *Allegro Deciso*, Negra = 120, con el tema interpretado por el cuarteto. La madera hace unos arpegios ascendentes, con potencias fuertes. Encontramos las quintas en disminución.

Pág. 44: Juego del metal y la madera. Encontramos el punto de ensayo 10, donde pide un nuevo cambio de velocidad: *Meno Mosso*, Negra = 112. Encontramos la progresión en quintas, señaladas en verde (verde), acompañando al tema (lila) y repitiéndolo.

Pág. 45: Mismo tema, con el juego de quintas como señoero, y acompañante, no como importante, por consiguiente no es *leit motiv*. A continuación hay un puente, con cuartas y quintas, en movimiento contrario y valores aumentados.

Al principio de la página pide *Allegro Animato*, Negra = 120, y en el punto de ensayo 11, en la misma, *Menos*, Negra = 112, con intensidad en *ff*.

Pág. 46: Encontramos la melodía en movimiento contrario. Las quintas, sobre el tema y por aumentación. La velocidad es *All^o Animato*, Negra = 110. En el de quintas señala un *Ritenuto* con un regulador que va de *p < f* y en otras voces, simultáneamente, a *ff*.

Pág. 47: Termina la frase de arpeggios de quintas (primer compás). Encontramos unas llamadas de atención sobre notas pedales, hasta el *Allegro vivo*, Negra = 138, es un *crescendo*, que va como *Coda final*, se trata de una cola modulante para dar entrada al final.

Pág. 48: Acaba la obra con una gran Coda, sobre la cabeza del tema. Al final indica *Pesante*.

4.7.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

I. Andante Pastoril Negra = 66

Está inspirada en el folklore de Muchamiel, concretamente en dos canciones populares. El primer tema recoge “Por la mañana te quiero”, con un contratema original del autor, que contrasta mucho con el de la melodía y la enriquece, como ahora veremos.

El primer tema surge del canto de la mañana en el campo, es un canto de trilla.

Por la mañana te quiero

Calcigar

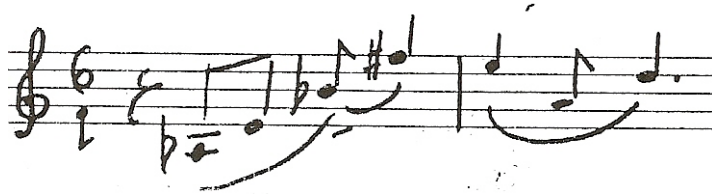
(Muchamiel)

Por la ma-ñana te quie-ro. por la ma-ñana te quie-ro,
 al me-dio di-a no estan-to y en a-lle-gando a la no-che l'a-mor
 se va re-do-blan-do, l'a-mor se va re-do-blan-do.

Veamos cómo apenas se mueve la melodía, pudiendo formar una línea ligeramente ondulada, en intervalos pequeños o por movimiento conjunto, sin apartarse de una línea media horizontal²³⁴.

²³⁴ Este tipo de melodía es empleado frecuentemente por el pueblo, encontrándose en innumerables serenatas, barcarolas, y otras composiciones parecidas.

El contratema es la antítesis del tema, puesto que se mueve por saltos de 5ª, que tanto le gustan al compositor, consiguiendo así una elasticidad melódica y rítmica de una belleza singular:



Una 5ª aumentada, seguida de una 5ª disminuida, y de otra 5ª aumentada, en sentido ascendente. Y el descenso lo coge pasando por una 2ª mayor, seguida de una 5ª justa y de una 4ª justa.

El segundo tema está inspirado en otra melodía popular de Muchamiel, la conocida como “Ja no canta ‘l gat pelat”. Las buenas personas, en el campo, después de sus faenas, se divierten; suenan sus típicas danzas. Comparten cantos, bailes y juegos con el trabajo y sus descansos.

Ja no canta 'l gat pelat

(Muchamiel)

$\text{♩} = 116$

Ja no can—ta'l gat pe—lat, per—que no li'n do—nen u—na, ni
u—na, ni mit—ja, ni cap; ja no can—ta'l gat pe—lat. Ja no can—ta'l gat pe—
—lat, per—que no li'n do—nen dos, ni dos, ni u—na, ni mit—ja, ni cap;
ja no can—ta'l gat pe—lat. *Al* $\%$ *tantas veces como estrofas y sigue* Tres, sis,
nou. ti—ra de la cu—a, ti—ra de la cu—a; tres, sis, nou, ti—ra de la
cu—a del as—que—rol; si'l as—que—rol no vol, ti—ra de la cu—a. ti—ra de la
cu—a, si'l as—que—rol no vol, ti—ra de la cu—a del as—que—rol.

Aquí la curva melódica aún es más estática, puesto que mantiene mucho más tiempo la misma nota, como se puede ver.

Es un movimiento lleno de matices agógicos, con muchos contrastes:

- De dinámica o intensidad: con un movimiento que oscila desde *pp* al *ff*, pasando por reguladores, *crescendi*, *diminuendi*...
- De velocidad o agógicos: encontramos *ritardandi*, *molto ritardandi*, *accelerandi*, y muchos cambios con indicación, incluso, metronómica: *Andante pastoril*: Negra = 66, del comienzo. En la página 3 *Animato*, más enérgico. En la página 4 *Allegretto Jocosio*, Negra = 108. En la página 10 indica: *Primo Tempo*, Negra = 66. Página 11: *Allegretto*, Negra = 120. Página 13, *Como Primo Tempo*, *Poco más animato*: Negra = 88. Página 15, *Allegro Deciso*, Negra = 128. En la misma página vemos un compás en *Lento*, para volver inmediatamente al *Allegro Deciso*. En la página 16 pide *Andante maestoso*, Negra = 88. Página 17: *Adagio*, Negra = 80. En la página 18: *Allegro Agitato*, Negra = 130. Los dos últimos compases de esta página *Pesante*, hasta el final de este primer movimiento.
- De expresión: toda la pieza está indicada al detalle, con *legati*, *staccati*, etc. A veces utiliza la sordina.
- De compás: 6/8, 2/4, 3/4, 3/8, 6/4, y 4/4, empezando y terminando en el de 6/8, pero cambiando con mucha facilidad del simple al compuesto, a veces con un solo compás de diferencia.

II. *Larghetto* Negra = 68

Este Preludio comienza con un tema libre y original, de cuatro compases, que se va a convertir en un *Fugato*. Está señalado en la partitura 7 del Anexo en color anaranjado.

A este tema le va a sacar mucho partido, pues se va a encontrar en toda la obra, presentándolo solo y en combinación con el tema popular.

El segundo tema que aparece está basado en el folklore de Muchamiel, titulado “No ´n volem cap”. Se trata, igualmente, de una canción distendida, sin dificultades melódicas, con intervalos de 2ª y de 3ª.

No'n volem cap

(Muchamiel)

♩ = 116

No'n vo-lem cap que no si-ga bo-rrat-xo, no'n vo-lem
 cap que no's ti-ga'n-re-at. Vo-lem, vo-lem, vo-lem que si-guen
 tots bo-rrat-xos, vo-lem, vo-lem, vo-lem que's ti-guen (tots con-tents.)

La línea melódica va transcurriendo de forma ligeramente ondulada, dentro de su *status* más bien horizontal.

Este movimiento también tiene muchos cambios, igual que el anterior:

- De dinámica: comienza en *p*, y vamos a encontrar todas las graduaciones, hasta un *ff*, terminando en *pp*. Utiliza la sordina en bastantes ocasiones.
- De velocidad: además de indicaciones de *ritardando*, *accelerando*, encontramos algunas como la del comienzo: *Larghetto*, Negra = 68. En la página 22, *Molto* Negra = 100. En la pág. 23, *Pesante*. Página 24, *Primo Tempo*: *Larghetto*. Página 27, *Pesante* y dos compases después *Lento*. En la página 28, *Molto Moderato*. En la pág. siguiente, *Allegro, non troppo*, Negra = 112, terminando en la página 30.
- De expresión: como *legati*, *staccati*, etc.
- *de compás*: Se mueve casi todo el tiempo en los compases simples de 3/4, y 2/4, encontrando en la pág. 28 dos en 4/4, recuperando, después, en la página siguiente, el 2/4 hasta el final de este tiempo.

III. Andante Moderato

En el tercer Preludio, el tema, fragmento libre que ha servido de enlace en los anteriores, en éste adquiere su mayor preponderancia y desarrollo, incluso se presenta con él esa gran introducción que da entrada al segundo, que está basado en

el folklore de Callosa de Segura, concretamente del tema titulado “San Martín le dijo a Roque”²³⁵.

San Martín le dijo a Roque

(Callosa de Segura)

San Mar—tín le di—jo a Ro—que, Ro—que ve—te de mi ca—sa
que tie—nes la er—mi—ta he—cha de trein—ta me—tros de al—ta. D.C.

San Martín le dijo a Roque:
pídele a Dios que te asista,
si no quitas la epidemia,
no te suben a la Ermita.

San Martín, le dijo Roque,
ya está mi pueblo salvado,
que me suban a la Ermita
que allí sólo soy yo el amo.

Se trata de una melodía en *fa mayor*, con un poco más de dificultad que las anteriores, dentro de su facilidad, ya que emplea un salto de 5ª y otro de 4ª, pero eso sí, justas.

Y después al tema 3: “Mon anem a berenar”, de Elche²³⁶.

Mon anem a berenar

(Elche)

Mon a—nem a be—re—nar els del Hort del Pe—ri—quet a—ple—gar al
Hort del Sol y un po—quet mes a—va—llet, lle—va—rem u—na gui—ta—rra pa can—
—tar i pa ba—llar ei—xos xics, ei—xos xics qu’han ven—gut hui de Ca—tral.

²³⁵ Letra de la canción: 1. San Martín le dijo a Roque:/ Roque, vete de mi casa/ que tienes la ermita hecha de treinta metros de alta. 2. San Martín le dijo a Roque:/ Pídele a dios que te asista/ si no quitas la epidemia no te suben a la Ermita. 3. San Martín le dijo a Roque:/ ya está mi pueblo salvado/ que me suban a la Ermita/ que allí sólo soy el amo. En *Ibid. Op.cit.*, pág. 265. Este pueblo de la Vega Baja es de habla castellana, manifestándose en las canciones.

²³⁶ Letra de la canción: Mon anem a berenar/ els del Hort del Periquet/ aplegar al Hort del Sol/ i un poquet més avallet/ llevarem una guitarra pa cantar, pa ballar/ eixos sics, eixos xics qu’han vengut hui de Catral. En *Ibid. Op.cit.*, pág. 344.

Los tres temas, una vez hecha su presentación, se entremezclan, sonando conjuntos desarrollos hasta conseguir su más amplio clímax final.

En la introducción: Tema primero, el pueblo medita.

Tema segundo: El pueblo ora y canta a su patrón.

Tema tercero: De nuevo surge la danza. El pueblo está en fiestas.

Este tercer y último movimiento va a tener grandes cambios, igualmente, ya que es el recurso que emplea para contrastar estos temas tan simples del folklore popular alicantino:

- De dinámica: hay muchos matices, desde el *p*, hasta el *ff*, pasando por todas las graduaciones intermedias, *crescendi* y *diminuendi*, *poco alargando*, *calando*.
- De velocidad: Además de algunas indicaciones que afectan a la velocidad, como *accelerando*, *ritardando*, *ritenuto*, empieza pidiendo: *Andante Moderato*, Negra = 80. En la página 34 indica *Allegro Jocosso*, Negra = 112. En la pág. 40 pide *Lento Maestoso*, Negra = 60. en la pág. 41, *Lento*, Negra = 80 y poco después *Poco Animato*, Negra = 88. En la página 43, después del corte o buota *allegro deciso*, Negra = 120. Pág. 44, *Meno Mosso*, Negra = 112. En la pág. 45, *Allegro Animato*, Negra = 120 y también: *Menos*, Negra = 112. La página siguiente vuelve a pedir *Allegro Animato*, Negra = 120. Pág. 47, después de un *accelerando*, *Allegro Vivo*, Negra = 138. En los tres últimos compases de la obra, pág. 48, indica *Pesante*.
- De expresión: utiliza muchos *pizzicati*, *staccati*, *legati*, etc.
- De compás: Se mueve todo el tiempo en los compases simples binarios y ternarios de 2/4 y de 3/4, respectivamente.

4.8. *Impromptu*, 1982.

4.8.1. Ficha técnica

TÍTULO: IMPROMPTU.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1936 la versión para piano; 1982, para piano y orquesta.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1980, la versión pianística, por alumnos del Conservatorio de Orihuela. 1982, la orquestada: Orihuela, en el Salón de Actos de la C.A.M., con el pianista Juan José Teruel y la agrupación orcelitana. Más tarde, en Almoradí, con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”, de Alicante.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Para piano y orquesta (con versión para banda, del mismo año).
AUTOR DE LA LETRA: No hay.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Orquestrar una composición sencilla.
DESCRIPCIÓN: Se trata de un tema muy pegadizo, a <i>tempo</i> de vals, que va aumentando hasta entrar toda la plantilla de la orquesta.
OTROS: - Como dato curioso, el tema primero lo sacó en el año 1937, cuando terminó la guerra, con el piano que tenía su tía Elisa en casa de la abuela (Juanorra), hermana de su madre ²³⁷ . Está señalado en la partitura en color lila. Cuando compuso este tema aún no era director, sino brigada, solista fliscorno en la banda militar. - Esta obra tiene una duración aproximada de 12 minutos, indicado al final de la partitura.

4.8.2. Explicación de la obra

Impromptu quiere decir: “de repente”. Es una obra sin forma predeterminada que quiere dar la sensación de improvisación, aunque puede estar muy trabajada.

²³⁷ El apodo de “Juanorra” viene de su tatarabuelo, muy autoritario. Tuvo cuatro hijos y los cuatro se llamaron Juan (Juan, Juanito, Juanín y Juanorro). De la línea de Juanorro García proviene D. Manuel.

Fubini, en su *diccionario técnico de la Música* dice: “es un nombre latinizado, que equivale a *improviso*, improvisación. Pieza original de música de forma libre, que se supone improvisada o creada espontáneamente abandonándose al estro propio, esto es, sin preparación previa ni estudio... El nombre de *impromptu* no parece bien aplicado si el inventor de esta palabra, puesta en moda ha mucho tiempo, entendió significar la definición que hemos dado y es, en efecto, la corriente. El *Impromptu, a um* latino significa todo lo contrario, esto es, lento, que no es pronto, y una improvisación que se solicita y acude con lentitud y no es pronta, no es tal improvisación.”²³⁸

Esta composición no es descriptiva sino que está basada en música pura. Se trata de buscar una propuesta estética a partir de los sonidos y dejarse llevar por la belleza de sus temas, a ritmo de vals.

El interés estético de esta obra está, por un lado, en la presentación tímbrica de los temas y, por otro, en el juego melódico que hace, unas veces contrapuntísticamente y, otras, en sentido vertical, es decir, armónicamente. La armonía le da mucha riqueza.

Es interesante, también, desde un punto de vista estético, cómo presenta el tema, en la introducción, en un compás cuaternario y luego, lo transforma en ternario, con suma facilidad, para darle el aire de vals.

Es una obra tonal. El tema primero está en *si b mayor*, con muchos cambios. El segundo en *mi b mayor*, con modulaciones libres, sin pasar por los tonos vecinos. Precisamente el principal atractivo estético de esta obra está en las modulaciones, ya que los temas son muy quietos, casi no se mueven. El segundo tema tiene seis notas y el primero sólo 3. El tema principal, con valores aumentados.

La obra comienza en *si b mayor*. *si b* es la Dominante de *mi b*. Está jugando con *si b mayor* termina en *mi b mayor*.

El tema primero lo lleva desde el año de la guerra, (36) salió en casa de su abuela: “el tema de la mamá Dolores” y desde entonces no lo olvidó.

²³⁸ PEDRELL, Felipe: *Op.cit.*, pág. 228.

Es una obra para el lucimiento del piano. Primeramente la compuso para piano solo y después la orquestó, con mucha riqueza contrapuntística y armónica.

4.8.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Lento no mucho, Negra = 72

Págs. 1 y 2: Toda la plantilla orquestal empieza la Introducción con el tema (señalado en el anexo en color verde), desde el c. 1, menos el piano, que lo tocará a continuación. El instrumento solista entra en el segundo compás, con progresiones ascendentes en semicorcheas y fusas.

Pág. 3: Entra el piano con la idea, acompañando exclusivamente los contrabajos y los cellos, con notas pedales.

Págs. 4 y 5: El piano a solo hace una cadencia por sextas.

Pág. 6: Se recrea la cabeza del tema. En el *Andantino*, casi a tiempo de vals lento.

Pág. 7: El tema lo llevan los violines, jugando el piano con ellos, con diferentes alegorías, durante cuatro compases.

Pág. 8: Los violines terminan el tema y en el *Poco Animato* comienza un puente, con imitaciones sobre el mismo (rosa, con líneas discontinuas) llevadas a cabo por los violines y por el piano.

Pág. 9: Sigue igual que en la anterior hasta el último compás de la página, que vuelve a introducir el tema y remite al Signo de la página 6, hasta la señal de la página 9 y salta, a continuación a la 10.

Pág. 10: Vuelve a entrar el piano solo, con cadencias libres, preparando la entrada del segundo tema (cabeza). Se prepara con los fagotes, nota pedal.

Los instrumentos graves llevan la armonía, temática también.

Pág. 11: Entra el segundo tema (lila), en la cuerda, el contrabajo por movimiento contrario, con el piano, hace unas alegorías arpegiadas, en corcheas.

Págs. 12 y 13: Sigue igual; el contrabajo va por movimiento contrario y bajando.

Pág. 14: Ahora lleva la idea la cuerda: violines y violas, acompañados por el piano arpegiadamente en octavas y en dobles figuras; antes eran corcheas, ahora semicorcheas.

Pág. 15: Sigue igual, la cuerda va en octavas.

Pág. 16: Continúa, pero acompaña el resto de la orquesta armónicamente, señalado en la partitura en sentido vertical.

Pág. 17: Terminan el tema los violines.

Pág. 18: Hay una serie de acordes hacia abajo (cuerda), para preparar otra cosa. Se producen unas llamadas de atención (4º compás antes del final) con el metal. Son unas llamadas imitativas fuertes. Va a retomar el tema, ahora el viento metal, concretamente los trombones y las trompetas, terminando en la página siguiente.

Págs. 19 y 20: En el sexto compás, después de acabar el tema que llevaba el metal, comienza el piano solo una cadencia, terminada en la página 20 por la cuerda y refuerzo del fagot.

Págs. 21 y 22: Se oye, de nuevo, el primer tema, por las trompas y luego lo retoma el piano solo. Se trata de un juego de los dos. El piano hace una fermata iniciada con la idea y recreada en corcheas, semicorcheas, fusas. La fermata del piano solo va libre hasta la pág. 23, con la primera nota (*Ten.*).

Pág. 23: Se vuelven a escuchar la cabeza del tema primero, con potencia en *p*, en distintas cuerdas, con el acompañamiento arpegiado del piano, luego pasa al bajo, hasta que el propio piano también toca la cabeza del mismo.

Pág. 24: Termina el tema el piano solo y se incorpora toda la orquesta en el *tutti*, con el mismo tema -el primero-, durante tres compases, en el que se produce una *Buota*, o corte súbito.

Pág. 25: Vuelve a haber una cadencia del piano, *ad libitum*, con el tema en octavas.

Pág. 26: Se despide la obra, con el primer tema en sentido armónico, de nuevo, incluso el timbal, terminando con unos acordes en fortísimo.

4.8.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Pág. 1: Empieza la obra con la indicación *Lento, no mucho*. Negra = 72. Y compás cuaternario: 4/4.

Las tres primeras notas, ejecutadas por toda la orquesta son en *ff*, y el segundo compás va con un regulador, desde el *sfp* >hacia *más piano*, pero el siguiente empieza, de nuevo en *f*. Todos esos reguladores de la orquesta, tan bruscos, son para resaltar las intervenciones del solista (piano).

Pág. 2: Vuelve a haber dinámica muy contrastante. Con muchos reguladores que van desde el *p*, hacia *más piano* aún, con el fin de dar entrada y lucimiento del piano.

Pág. 3: Indica *A tempo*, pero en compás ternario simple: 3/4, por lo que le da un aire más ligero. Está interpretado por el piano a solo, reforzado en los graves, en *p.*, que le da color y fuerza armónica.

Pág. 4: Sigue el piano solo, completamente, a manera de fermata o cadencia.

Pág. 5: Continúa la cadencia del piano, ahora pide *crescendo* y *accelerando*. Al final de esta página se indica *Calando* y *alargando*.

Pág. 6: Al terminar la cadencia, se recupera el compás de 3/4, indicando en la partitura *A tempo*. Cuatro compases antes de finalizar esta página, cambia la velocidad, escribiendo *Andantino Tranquilo*, Negra = 96, *Tempo de vals*.

Pág. 7: Hay un pequeño *ritardando* de tres compases, para volver *A Tempo*, para dar lucimiento al piano. Antes del nº 1 de ensayo va a dar entrada al tiempo de Vals.

Pág. 8: En los dos últimos compases indica *Poco Animato*, con potencia en *f* y en *fp*. Sube la madera y el metal, con imitaciones, se trata del puente, de mucho color.

Pág. 9: Encontramos las indicaciones de *f*, *fp* y *sf*. Al finalizar remite de signo a signo, que corresponden a las páginas 6 a 8, al tiempo de vals y salta directamente a la pág. 10, quedándose solo el piano, con alegoría contestada por el grave.

Pág. 10: Entra, de nuevo, el piano solo, con un momentáneo acompañamiento armónico. Toca muy ligado y suave, indicando *p*.

Pág. 11: Termina el piano *diminuendo* y *rallentando*; el timbal prepara el cambio de *fa* a *mi b*. En el quinto compás va a volver a variar la agógica, indicando: *Muy Expresivo*, *Piu Lento* y *A Tempo*, tomando el protagonismo la cuerda, con el tema, y acompañada por el piano, en corcheas.

Págs. 12 y 13: Continúan igual.

Pág. 14: Interviene toda la orquesta. Encontramos, un regulador en los dos primeros compases $<$, que conduce de *p* a *f*, preparado por el piano con una escala ascendente y la cuerda, para entrar en la indicación de *Poco Animato*.

Pág. 15: Predomina en esta página el *Legato*, con un regulador en el último compás $<$ cogido con una escala, igual que antes. Al piano le pide *Loco*.

Pág. 16: Sigue igual que la anterior.

Pág. 17: Se observan algunos reguladores, hacia el *p* $>$. En el tercer compás antes del final de la página pide *Menos Mosso*, expresado en castellano otras veces en castellano: *Menos Movido*, con unas corcheas, muy suaves.

Pág. 18: El piano conduce, en el quinto compás de esta página a un *tutti* de la orquesta, en *mf*, y el metal en *ff*, porque lleva la melodía. El piano contesta con alegorías. Mientras que la cuerda va, simultáneamente, de *p* $<$ *f*. En el último compás pide *accelerando*.

Pág. 19: En el segundo compás indica *a tempo*, con potencia *mf* y *ff*. El piano en *loco*, a partir del tercer compás y hasta el c. 5. Un acorde del piano solo, con la indicación *ten.*, conduce a una nueva cadencia, en *mf* del piano solo, con grupos de semicorcheas.

Pág. 20: Sigue igual. En el c. 10 pide *loco*, y en los c. 14 y 15 de esta página (dos compases antes del punto de ensayo 6) se incorpora la cuerda y los fagotes, con el tema, y con un regulador abierto hacia la derecha: $<$ El piano simultanea el segundo tema con el primero, cada uno interpretado con una mano distinta.

Pág. 21: Aparece el primer tema. Se encuentran las intensidades: *sf* $>$ *fp*, y después el piano solo en *ff* y *p*. señalando, a continuación *crescendo mucho* y *accelerando*.

Pág. 22: El piano completamente solo, sigue *accelerando* y *crescendo mucho*.

Pág. 23: *A tempo*, en *pp*. Y luego, los distintos timbres en *f* y en *pp*, *p*, y el último c. *ff*.

Pág. 24: El piano viene de la página anterior con el tema primero, en *crescendo* y *accelerando*, en semicorcheas, desembocando en el c. 5 en un *tutti*, (tres compases antes de la cadencia final), en *ff*. Los dos últimos compases indican *Poco pesante*, y el último, con un regulador < hacia *fff*. *Buota*, o corte, al final de esta página, preparando al piano.

Pág. 25: El piano interpreta la Cadencia, leyendo en la partitura *Súbito, piano ad libitum*. Con un *crescendo* y *accelerando mucho*, para pasar a un *Lento*, con calderón. A continuación: *A tempo*, diciendo *calando* y *poco a poco* *accelerando* y *crescendo*.

Pág. 26: Entra el *tutti* con el tema en sentido armónico, indicando *Pesante*, con acordes en *ff*, que progresivamente van disminuyendo la intensidad, para con un regulador, terminar en el último compás con un *fff*.

El piano va respondiendo con notas gravísimas, en sentido armónico-acompañante, rompiendo la monotonía del tema.

4.9. Réquiem, 1986.

4.9.1. Ficha Técnica

TÍTULO: RÉQUIEM
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1986.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: Marzo de 1987. Estrenada y dirigida por el autor, en la Catedral de Orihuela, con el órgano y el Coro mixto de la misma y la Unión Musical La Aurora, de Albaterra. Reestrenada en la Concatedral de S. Nicolás, por la Banda Municipal de Alicante y los coros de Altea y del Conservatorio Superior de Música de Alicante.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Hay tres versiones: para 4 voces mixtas y órgano, para 4 voces mixtas y banda sinfónica y para orquesta (o grupo instrumental), coro y órgano.
AUTOR DE LA LETRA: El <i>Réquiem</i> de la Liturgia, en latín.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: La compuso para sí mismo.
DESCRIPCIÓN: Con <i>Tempo Lento Grave</i> inicia el autor el <i>Réquiem</i> , basado en motivos de la “Despierta” de su pueblo. La velocidad oscila entre negra = 52 en las partes lentas y profundas, por ejemplo al comienzo: Aceptación: A ti confío mi alma”. Y negra = 112, en la parte más energética y fogosa: “Revelación ante la implacable verdad: La Muerte”. “En plena paz de mi espíritu y con la más humilde convicción de aceptar la voluntad divina escribo este «Réquiem»: ¡Que suene ese tétrico y lúgubre tema de la salve de difuntos, que desde niño tanto escuché a la «Despierta» de mi pueblo, de mi Albaterra; al que acompañan desgarrados acordes! La gran tragedia... Vida y Muerte... Yo en ti confío, mi Sagrado Corazón de Jesús. A ti encomiendo mi alma”. Notas del autor.
ARGUMENTO: Basado en la Salve, del folklore de Albaterra.
OTROS: - Duración: 6´.

- La marcha de procesión “Santo Sepulcro”, dedicada a Albaterra.

- Letra:²³⁹

Liberame de morte aeterna (Paz en mi alma... Aceptación de la Divina voluntad...)

Dum veneris judicare saeculum Per ignem. (En ti confío, mi Sagrado Corazón de Js.)

Sunt et terra in die ei llatremenda (A ti encomiendo mi alma)

Quando coelli me vendi.

I tremen factus sum ego

Et timeo dumdis cusio.

Venerit at que venture ira

Quando coeli me vendi sut et terra.

Dies illa, dies irae.

Calamitatis et miserae (Revelación ante la implacable verdad... La Muerte)

Die man nam et amara valde.

Dum veneris Judicare (De nuevo resignación, aceptación. Vuelve la paz a mi alma)

Seculum Per ignem

Réquiem aeternam dona eis Domine

Réquiem aeternam dona eis Domine

Et lux perpetua luce at eis.

4.9.2. Explicación de la obra

En un momento de meditación sobre la vida y la muerte. Con tantos días que ha estado en el barco solo, ha tenido oportunidad de pensar en la familia, la soledad y lo que es en sí la vida. “La única verdad es la muerte, no pensamos en ella para no amargarnos la vida con pensamientos funestos.”²⁴⁰

²³⁹ Las frases puestas entre paréntesis, en castellano, son anotaciones añadidas en la partitura para 4 voces mixtas y órgano, por el autor, a modo de aclaraciones.

²⁴⁰ Cita textual, en conversación mantenida con el compositor el 20 de Abril de 2006.

Este *Réquiem*, lleva motivos de Albatera, de la “Salve fúnebre” que cantan los auroros, con un tema muy difícil, con un canon a la 5ª exacto. Todos coincidentes. *la-la-re-re/ re-re-la-la*, en la parte fúnebre.

En la obra, los coros cantan la letra de la “Salve” mencionada, donde se encomiendan a los santos²⁴¹.

El compositor se pregunta: “Si escribes a todo el mundo cosas, ¿Por qué no escribir para ti mismo, para cuando te mueras? Si tienen que hacer algo que valga la pena, por lo menos que actúe la Banda Municipal de Alicante, y el coro de Altea, dirigido por el excelente director Jaime Ripoll; y así, al mismo tiempo, recordará a Albatera, porque la obra contiene la Salve fúnebre de mi pueblo.”²⁴²

Es una obra que combina momentos tonales (aunque no con armonía tradicional, puesto que no modula pasando por los tonos vecinos) con otros pasajes atonales totalmente. Comienza en *si b menor* y termina en *sol menor*. En la página 2, con el canon, modula al relativo mayor: *re b mayor*, mientras que el *pizzicato* del acompañamiento va en *si b menor* (bitonalidad), hasta el nº 2 de ensayo, que volvemos a *si b menor* (hasta el corte de la página 4, con las llamadas de atención). La Coda, con 5 entradas, va en disonancias, y termina con la dominante de *sol menor*.

Toda la composición está en compás cuaternario simple: 4/4, cosa poco usual en sus obras, porque suele cambiar mucho de ritmo. Sin embargo, en ésta mantiene un ritmo constante, aunque la agógica cambia por la velocidad metronómica indicada, que oscila entre Negra = 52, en el *Lento Grave*, Negra = 104, en el *Molto Animato* (“*Dies illa...*”), utilizando la famosa melodía del *Dies irae* como atmósfera, y Negra = 112 en el *Enérgico Fogoso*. Encontrando una nueva variante en el *Molto legato e solemne*, con la petición de Negra = 54.

El clímax de la obra está en los c. 40, 41 y 42.

²⁴¹ Salvador Seguí lo recoge en el *Cancionero musical de la Provincia de Alicante*, en *Op.cit.*, pero la fuente de información que tuvo Seguí no ha sido fidedigna, según Berná.

²⁴² *Ibid.* cita 30. Cuando muere una persona se encarga a los auroros que canten la *Salve fúnebre*, y se les paga. Cada 15 días (antes todas las semanas: los sábados). Y el 1 de Noviembre, en el Cementerio, por la tarde, el Sacerdote hace un responso y los auroros vuelven a cantar la *Salve*. Es muy emotiva.

El interés estético de esta composición está en haber simultaneado los dos temas más importantes. Y la utilización de los cromatismos, en el tercer tema.

Es importante el canon a la 5ª exacta (2º tema), con las mismas notas, pero con un acompañamiento en los graves: tubas, del primer tema.

4.9.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Lento Grave (Negra = 52)

Pág. 1: Comienza con una Introducción de dos compases, en los graves (coro y orquesta). La Banda representa una especie de lágrimas, de lamento. Se incorporan las sopranos y altos con el tema (anaranjado), oración fúnebre de los auroros en los graves y le dan respuesta las sopranos.

Pág. 2: Se escucha el 2º tema (rosa), en contrapunto rígido, canon a la 5ª. El acompañamiento es a base del primero, en *pizzicato*. La primera idea va en contrapunto. O sea, hay un canon con el segundo tema y el primero es acompañante.

Pág. 3: Sigue. En el punto de ensayo 2, con el *Molto Legato*, se repite la página 1.

Pág. 4: En el *Molto Animato* hay unas llamadas de atención tétricas, fuertes, duras, a modo de Puente, al cual le abundan las del metal, con mucha sonoridad.

Pág. 5: Siguen los saltos del puente, que va a preparar la entrada de la primera idea, con el corte. Vuelve a haber ensayos con el tema primero, con cierto suspense, por los cortes y luego se repite por aumentación.

Pág. 6: Los bajos llevan el tema por aumentación. Las tiples contestan con el mismo sin aumentar, otro motivo. En el *Molto Legato* va por movimiento contrario. Empieza el tercer tema (azul), muy fúnebre, muy contrapuntístico, por movimientos contrarios (influencia del semitono en movimiento contrario).

Pág. 7: Finaliza con cinco entradas, en disonancias.

La obra está en *si b menor*. Y la Coda final (los cuatro últimos compases), en *sol menor*, porque el *fa* está sostenido (y su dominante es *re*). Así termina de un modo más brillante, dando la sensación de que puede ser *re mayor*, es más llamativo, pero el sostenido del *fa* corresponde al 7º grado de *sol*.

4.9.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Pág. 1: Empieza con la indicación *Lento Grave*, en la introducción, de forma tética y en *f*. Al finalizar el c. 2 señala *Ten.*, para en el c. 3 iniciar el primer tema, en *p* y de forma tética, también, con las características de *Molto Legato* y *Profundo*. En el c. 5 pasa a *mf*. Los instrumentos agudos llevan el mismo por octavas, en movimiento contrario y por semitonos. En el c. 8 de esta página pasa la intensidad a *pp.*, que se abre con un regulador que en el c. 10 pedirá *sffz.* para luego repetir los c. 3 al 9.

Pág. 2: En el c.12 encontramos la indicación *Enérgico*, con potencia en *f*. En el c. 13 *Deciso*, simultaneando los dos temas, con octavas, y con intensidades en *f* y *ff*. Al final del c. 16 empieza el canon anacrúticamente, escuchándose, al mismo tiempo, potencias en *f* y *ff*. Y las demás voces entran también en anacrusa.

Pág. 3: Durante los c. 19 - 21 se siguen simultaneando los dos temas hasta el n° 2 de ensayo. En el c. 22 indica *Molto legato*, en *p* y sólo el tema primero (anaranjado). Los graves proponen el Réquiem y contestan las tiples (propuesta lacrimosa con relevo de ángeles, en el agudo) A partir del c. 24 se va graduando la dinámica, de *mf* al *pp* del c. 27.

Pág. 4: El c. 28 comienza con un regulador hacia el *f*, produciéndose un corte o buota, para entrar en *Molto Animato*, en *f*. En el c. 32 pide *Poco Ritardando*. Es una rebelión contra la muerte. En el compás siguiente -que corresponde al punto de ensayo 3- entra en *ff* con la indicación *A tempo*. Llamadas de la trompetería del Cielo, reclamando la muerte.

En el c. 35 pide *Movido*, *Enérgico*, en *ff*, siguen las llamadas de atención, de angustia, del metal.

Pág. 5: Los cuatro primeros compases se caracterizan por pequeños reguladores (c. 36 – 39). Y los cuatro siguientes, en *fff*, el c. 40 y *pp* en los c. 41- 42- y 43 llaman la atención porque después de cada compás se hay un corte (excepto en el c. 43), produciendo gran tensión. Quizás aquí se alcanza el clímax de la obra, porque, además, las buotas se dan en los graves. En el c. 41 vuelve a indicar *Lento grave*, Negra = 52, escribiendo en la partitura: *Muy Lento- poco a poco... diminuendo...*, con el tema principal (o primero).

Pág. 6: Los tres primeros compases, con potencia en *p*, terminan el primer tema con llamadas de atención de los trompas, sobre el tema, indicando al final del c. 46 *ten.*, para iniciar en el c. 47 el tercer tema, en *p* y en *f*, prácticamente en todas las voces, con algunos pequeños reguladores, jugando con los semitonos encontrados. En el c. 51 ya llevan, esta tercera idea, todas las voces, en *ff.*, que contrasta con el inicio de la página siguiente, en *pp*.

Pág. 7: Los dos primeros compases concluyen el segundo tema, en *pp*. Y a continuación se inicia la Coda final, en *ff*, y poco después *fff*, ya hasta el final de la obra, indicando en la partitura *Poco Pesante*.

Termina con cinco grandes disonancias de acordes, reflejando el dolor de la muerte, pero dándole luz y brillantez, al poner un *fa sostenido*, ya que es una muerte asumida y aceptada, esperándola sin miedo. Acaba, pues, con la dominante de *sol m*. El *fa sostenido* es la sensible de *sol*. Y con la novena menor. Aprovecha el acorde de la dominante para recoger hasta la 9ª (*mi bemol*). El bajo va en cromatismo descendente (el *la* es la Dominante de la Dominante).

4.10. A Miguel Hernández, 1989.

4.10.1. Ficha Técnica

TÍTULO: A Miguel Hernández
AÑO DE COMPOSICIÓN: Julio-Agosto 1988.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 28 de abril de 1989 en Orihuela (Centro Cultural de la CAM). Por la Banda Unión Musical de Almoradí y el Coro Mixto de la S.I. Catedral de Orihuela.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema Sinfónico.
AUTOR DE LA LETRA: No tiene.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Inspirada en la obra trágica de Miguel Hernández: <i>El torero más valiente</i> . Con el subtítulo de <i>Una tragedia española</i> .
DESCRIPCIÓN: Este poema sinfónico está caracterizado por los cambios de movimiento, ritmo y compás. Consta de cuatro partes: <ul style="list-style-type: none"> - Introducción. Con grandes acordes y unas llamadas de trompetas con sordina y trombones, para la salida de los toros. -Apoteósico triunfo de José. -Boda de Soleá con José. -Tragedia y Exaltación final.
ARGUMENTO: El mismo que la obra teatral citada, de Miguel Hernández. Escrita en el año 1934, e inspirada en la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (mecenas de la Generación del 27, escritor, periodista y fundador del Betis Club de Fútbol).
OTROS DATOS: - Al estreno asistieron amigos y familiares del gran poeta. <ul style="list-style-type: none"> - Fue obra obligada en 1993, en el Certamen Provincial de Bandas. - El poema sinfónico está grabado en CD por el Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, con la Banda de la localidad, titulado “Notas de Albaterra”, con una duración de 11’48”. Hay circulando, por toda España, otra versión que dura 10’ 40”, en una grabación casera, con el título “Música de todas las épocas”. <ul style="list-style-type: none"> - Con respecto a la obra de Miguel Hernández. <i>El torero más valiente</i>. <i>Tragedia española</i>, las escenas IV y V se publicaron en el interior del tercer acto de <i>El Gallo Crisis</i>, en otoño de 1934, el resto permanecería inédito. La copia íntegra, es de 1935, y estuvo en manos de José Bergamín o Federico García Lorca²⁴³.

²⁴³ HERNÁNDEZ, Miguel; *El torero más valiente y otras prosas*, Madrid, Alianza tres, Prólogo (Ver Bibliografía).

4.10.2. Explicación de la obra

El poema sinfónico *A Miguel Hernández*, está inspirado en su obra trágica *El torero más valiente*. Consta de cuatro partes: Introducción; Apoteósico triunfo de José; Boda de Soleá con José; Tragedia y exaltación final.

“En la “Introducción”, el clímax de la obra se anuncia, ya de entrada, con unos acordes desgarrados, trágicos. Se oyen lejanos toques de ambiente torero que llevan de fondo unos fragmentos musicales graves, dando paso a la trompa, que desarrolla el tema principal del Poema Sinfónico, *leit motiv* que simboliza la presencia de José, el protagonista torero.

El *leit motiv* es expresado en distintas formas en el Apoteósico triunfo de José; en todas ellas predomina la cadencia flamenca, expresiva de la pasión de las gentes del pueblo por el torero, al que pasean en hombros hasta su casa después de una tarde triunfal.

En el libro de Miguel Hernández se produce, primeramente, la “Boda de Pastora y Muerte de Flores”, donde se describe este acontecimiento, entre Pastora, hermana de José, con el también matador de toros, Flores, de cuya hermana, Soledad, está José apasionadamente enamorado, así como la cogida y muerte de Flores. En la descripción musical este hecho se obvia, porque el compositor se centra, exclusivamente en la vida del torero José, por lo que en la tercera parte, lo que describe el compositor es la Boda entre Soledad y José.

Se subrayan coplas acompañadas con rasgueos de guitarras, inspiradas en el más puro y auténtico folklore de la Vega Baja.

Una campana, anunciadora de la trágica muerte del torero, precede a una plegaria en forma de coral. Se repiten brevemente los desgarrados acordes de la Introducción.

En la última parte, tragedia y exaltación final, se inicia con el tema del *leit motiv*, ejecutado, una vez más, por la trompa. Se escucha un lejano pasodoble torero. Los instrumentos de metal describen un patético enfrentamiento verbal entre las dos mujeres: Soledad y Pastora, y José, a quien estiman equivocadamente culpable de la muerte de Flores. Los instrumentos de metal entonan unas progresivas entradas reguladas entre el *pianissimo* y el *fortissimo*, Como un mal presagio, se escucha de

nuevo el lejano pasodoble torero, José muere en las astas del toro. El *leit motiv* se reviste ahora de marcha fúnebre.

Tampoco se describe en la música el hecho de que Gabriela, madre del torero, Pastora y Soledad visitan una Caseta de Feria donde se expone una figura de José hecha de cera. Las tres mujeres se arrojan sobre la imagen del torero, moldeada en cera, y la besan y zarandean amorosamente. La gente que presencia la escena sube sobre sus hombros la figura de cera y la pasean triunfalmente.

El poema sinfónico del compositor no sigue, pues, totalmente este hilo argumental, pues en su obra sólo se produce una muerte y al torero lo pasean, fallecido y todo, a hombros, también, representando el triunfo del torero a pesar de estar muerto.

La música describe este momento con ritmo grave y muy marcado, seguido de un regulado *fortissimo*, grandioso y un *allegro agitato*. Alterna el guitarrón de un ciego, que canta sus versos con las campanillas de la feria, manifestándose en tono relevante el *leit motiv*, con el que finaliza la obra.²⁴⁴

Es una obra descriptiva.

Desde un punto de vista estético destacan los grandes cambios que se producen, tanto en ritmo, como en movimiento y compás.

La obra se mueve en el tono de *do*; empieza en el modo menor y termina en el mayor, deliberadamente para dar más brillo al triunfo del torero, aunque no ha sobrevivido a la cornada.

Son interesantes las progresiones de acordes que utiliza en las páginas 25-26, terminando con la sexta añadida española.

La percusión juega un papel estético muy importante.

Utiliza los cromatismos y las notas enarmónicas, como propuesta estética, desde el comienzo de la obra.

²⁴⁴ Explicación escrita a máquina en la contraportada de la partitura manuscrita, añadiendo otras aclaraciones verbales del compositor .

4.10.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Lento Grave, Negra = 50

El tema empieza con la trompa, que va a ser el *leit-motiv* constante. Es el “mataor José”.

Pág. 1: Comienza este poema sinfónico con una serie de acordes que dan una gran introducción y, además, es espectacular, porque está pregonando que se avecina una tragedia.

Pág. 2: Las llamadas disonantes alteradas, por 4^{as} y 5^{as}, por el trombón, y también del clarín, del torero, de la plaza.

Las tres trompetas con sordina, mediante disonancias resuelven en el grave, anunciando la salida de los toros, junto con el trombón solo, con sordina, que hace la llamada trágica, hasta el *Ten*. Son toques discordantes con la corrida, muy llamativos, son trágicos, pues anuncian mal presagio, que algo va a ir mal.

La cuerda lleva acordes de tragedia, en *p*.

Pág. 3: Aparece el trompa solista, con el tema (lila), *leit motiv*, que lo representa durante toda la obra, excepto en algún momento como la boda, el baile..., hasta incluso la marcha fúnebre se hace con el mismo lema. A partir del último compás de esta página (c. 17), se representan los triunfos y chulerías del torero.

Pág. 4: Jactancia y alegría del torero, con el tema llevado por la madera (flauta y oboe). Los demás instrumentos de la banda van repitiendo, a manera de pedal, distintas fórmulas rítmicas. Por ejemplo, los bombardinos, bajos, violoncellos, contrabajos y los fagotes por arriba, tocan una corchea en el primer tiempo de cada compás, que resulta muy incisiva, mientras que los clarinetes y los saxofones repiten, sin cesar, la fórmula corchea, semicorchea, semicorchea, en cada uno de los tiempos del compás.

Pág. 5: La banda (*tutti*), se alegra y participa de los triunfos del torero, lo siguen igual y a la inversa, como contramotivo, por movimiento descendente, en cromatismos. Flautas y oboes siguen llevando el tema, hasta la doble barra, donde entran los demás instrumentos participando del mismo. Son contrapuntos sobre la idea.

Pág. 6: Se insiste en el *leit motiv*, repitiéndolo con las letras *A-B-C-D-E-F*, en *p*. El torero va bajando de potencia, está pensando en el peligro de la corrida.

Pág. 7: El tema lo terminan las maderas, en los tres primeros compases y luego pasa al metal, con unas pequeñas variantes. El motivo se repite en el viento metal, acompañado de acordes disonantes.

Las flautas y oboes acompañarán, ahora, con unas alegorías de escalas ascendentes, como previniendo o anunciando que va a pasar algo.

Pág. 8: Termina en el primer compás, de esta página (c. 44), en el *Ten.*, con una llamada de atención. Se reproduce el personaje con la trompa, sola, de refuerzo, (*tacet* al fagot, para que no le ayude, ya que no va bien con la cuerda). Vuelve el *A-B-C-D-E-F*, en la madera, y en *p*.

Pág. 9: Viene ahora un puente, que empieza a anunciar la alegría, con unas escalas ascendentes, que preparan la boda. El torero va a casarse: José y Soleá. El pueblo se mueve con jolgorio.

Pág. 10: Se escuchan guitarras (*fa mayor*), clarinetes y saxos, con la trompeta a solo, que interpreta la copla, del folklore una malagueña, danzas... reina la alegría en el enlace de José con Soledad.

El trompeta interpreta la copla (verde).

Págs. 11 y 12: El guitarreo se va apagando. La juerga y el guitarreo van en tonos distintos.

Las trompetas siguen interpretando la copla.

Pág. 13: Termina la copla y sigue el guitarreo, pero con más delicadeza. Se cambia de tono bruscamente. Las bases van en *fa mayor*, acompañadas en *fa menor*, en el punto de ensayo nº 2.

Pág. 14: Se va terminando la boda. Los bajos salen con un fragmento grave. El guitarreo termina en *fa mayor* (primer compás). El c. 87 en *la menor*, que prepara el *rallentando, poco a poco*.

Pág. 15: Se escucha una lejana campana en el c. 95, que anuncia la tragedia, con las notas del *Dies Irae* (anaranjado), en *la b mayor*, indicando que en defecto de la campana lo hará el trompa. Los bajos la repiten en forma de canon, en la parte

grave. Las maderas hacen una progresión descendente sobre la cabeza del tema, preparando la tragedia.

Pág. 16: Se produce un canon, a la 5ª, en lo agudo, con el *Dies Irae*. El saxo en defecto del fagot.

Pág. 17: Se repiten dos compases de los trágicos acordes fortísimos del principio, recordando el ambiente de la tragedia. Progresión libre, que toca cada compás un instrumento, que en realidad es un fragmento del mismo motivo, (lila).

Pág. 18: Sigue igual hasta el corte del c. 115 y se repite, de nuevo, pero con una novedad, se producen unas llamadas del metal, en el c. 117, que aluden el recuerdo del torero hasta el otro corte, al finalizar el c. 119. En el c. 120 el trompa solista empieza con el tema del torero, volviendo con este *leit motiv*, anunciando “cornada grave”.

Pág. 19: Termina el tema presentado en la página anterior, en el c. 123. En el *Allegro Agitato* comienzan unas progresiones que preparan momentos de angustia, en movimiento contrario, representa a la gente, que se mueve nerviosa, sin saber la envergadura de la cornada, hasta que en la hoja siguiente concluyen.

Pág. 20: Realizan la progresión que va bajando en sentido descendente. Los bajos insisten en ella, repitiéndola, finalizando con un acorde terrible, los tubas en el registro grave, tenebroso, porque la tragedia se acerca.

Pág. 21: Se escucha un lejano clásico pasodoble, que representa el paseíllo. Se oye lejano porque el torero está rezando. Se repite el “pasodoblito” y hay una progresión con gran disonancia, en la página siguiente.

Págs. 22-23: Vemos entradas por segundas; estas disonancias anuncian que la cornada del torero ha sido mortal; incide en la progresión, que termina en un *Ten.*, en el c. 150. Se repiten los c.143- 150.

La página 23 repite, advierte y recuerda que hay ambiente de tragedia. Se produce una cornada mortal (c. 157), en el *Ten.*, con unas disonancias terribles.

A continuación se escucha el paseíllo; se recuerda al torero en oración, representado por el cuarteto de saxofones (dos altos, tenor y barítono), a partir del c. 160, dedicado a la mortal cogida.

Pág. 24: Sigue la oración hasta el *Ten.*, c. 167. Se reanuda el pasodoble en la plaza.

Pág. 25: Continúa el pasodoble. La gente aún no sabe la gravedad fatal de la cornada y está esperando: se repiten los compases 168 al 174 (tema del pasodoble) y salta al 176, la segunda vez.

Pág. 26: Se escucha una especie de marcha fúnebre; la trompa en solo, con una llamada baja, tétrica. Anuncia a la gente que se encuentra en la plaza que el “mataor” ha muerto.

Pág. 27: En el c. 184 se vuelve a escuchar el *leit motiv* con un acompañamiento extraño, muy modulante, en sentido de marcha fúnebre. Es sobre el tema, pero con un ritmo lento; ya no se oye triunfal, como al comienzo, sino que ahora representa al torero muerto.

Pág. 28: Sigue igual que la anterior, hasta el c. 192. En el último compás de esta hoja entra todo el *tutti*, con el tema (c. 194), que lo continuará en la página siguiente.

Pág. 29: Continúa el tema del *leit motiv* hasta el *Ten.*

Pág. 30: El pueblo no se había dado cuenta que la cornada era mortal hasta que se anuncia oficialmente ahora. Se producen unas variaciones sobre el tema. Se lo van comunicando unos a otros. La plaza, al enterarse, se levanta toda en masa y como son apasionados del torero, lo cogen a hombros, muerto, y lo pasean por todo el pueblo.

Pág. 31: Continúa de la página anterior. El tema va fragmentado con variaciones. Los agudos llevan el mismo tema con tresillos, moviéndolo mucho, *accelerando* y *crescendo* hasta el fortísimo, jugando un papel importante la percusión.

Pág. 32: Termina con el tema, en un *fortíssimo*, con negras y pausas. La pasión del pueblo no tiene límites. Termina con el tema, variándolo de ritmo.

4.10.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Pág. 1: Comienza la obra en *do menor*, con la indicación *Lento Grave*, Negra = 50, y en compás de 4/4, señalando un *sfz*, en cada una de las notas de los acordes

con que empieza. En el c. 4 hay un regulador: > y una doble barra, porque en el compás siguiente va a cambiar a un ritmo binario, 2/2, y con potencia en *ff*.

Los trombones tocan: *do-fa sostenido*; las trompetas: *do sostenido-la*; clarinetes: *la natural- do sostenido- fa becuadro- sol becuadro*. La flauta interpreta: *fa-sol-la*. El oboe: *la-do sostenido*. Esos acordes representan la tragedia; encontramos 9^{as}. añadidas, 9^{as}. menores, 6^{as}. aumentadas (*la sostenido, si b.*)

Pág. 2: Hay mucha variedad de dinámicas, viendo ya en el primer compás, c. 6, *sfr*, en el metal, con un regulador > hacia *mf*; y en la madera un *f*, que se abre, <, tanto en los dos primeros tiempos como en los otros dos, del compás. Los c. 7 y 8, siguen con *mf*, en todos los instrumentos que suenan. El c. 9 se inicia con *pp* y se abre un regulador durante todo el compás, para, en el siguiente, c. 10, llegar a *f*, y empieza a cerrarse, en el transcurso del mismo, indicando en el c. 11, en la redonda *sfz*, con un regulador que se cierra. El c. 12 finaliza con un *ten.*, para avisar que, a continuación, vamos a cambiar la velocidad a *Andante expresivo*, Negra = 66.

Pág. 3: En los c. 13 al 16, los que presenta la trompa el tema principal, están en *mf*, y el resto de la banda calla, para volver a variar la velocidad, indicando *Allegro no mucho*, Negra = 112, en el mismo ritmo cuaternario que llevaba, iniciando el c. 17 con la potencia *p* en todos los timbres que intervienen; compás muy importante, porque luego se va a repetir, junto con los tres siguientes, de la página siguiente.

Pág. 4: En el c. 18 encontramos un regulador que se abre hacia el *f*, en el c. 19 y se vuelve a cerrar, repitiéndose los c. 17 al 20 dos veces más (hasta la página siguiente), llevando el tema del *leit motiv* las flautas y los oboes en potencia *mf*.

Pág. 5: Viene de la hoja anterior la repetición, hasta el c. 30. A continuación encontramos *tutti*, en el punto de ensayo nº 1 y la indicación *Poco Pesante*, con la potencia *ff*, en todos los timbres, excepto en la percusión, que señala *f*.

Pág. 6: Todos los instrumentos están jugando con el tema, en *ff*, menos la percusión, en *f*, y al finalizar el c. 34 indica *Allegro no mucho*, Negra = 112, iniciando el c. 35 con la potencia *mf*, con el tema, poniendo unas letras en cada compás, porque luego se van a repetir exactamente igual: *A-B-C-*, en esta página, continuando en la siguiente.

Pág. 7: Siguen las letras: *D-E-F*, terminando la última nota con un *ff*, que es la primera del tema, y se repite por el metal, en el c. 141, con la indicación *Poco Pesante*. Los demás timbres acompañan en *f*.

Pág. 8: El primer compás de esta página termina con un *Ten.*, para indicar *Allegro no mucho*, Negra = 112 y empieza la repetición de las letras anunciadas más arriba: *A-B-C-D-E-F*, una por cada compás, finalizando, en el c. 50, con un regulador que se abre. Va a señalar otro cambio de movimiento, más rápido: *Allegro Agitato*, Negra = 120.

Pág. 9: Comienza el *Allegro Agitato*, advertido en la página anterior, y cambia de compás, al 3/4. En el c. 52 pide *crescendo*, en el c. 54 *Menos, Poco Rit.*, y el c. 56 finaliza con un *Ten.*, y poniendo doble barra, como señal de que va a volver a cambiar; efectivamente, vemos *Allegretto gracioso, Moderato*, Negra = 76, que va a empezar en la hoja siguiente.

Pág. 10: Se mueve mucho. Empieza con el *Allegretto Gracioso, Moderato*, en compás de 4/4, con potencia en *f*, y actuando la cuerda y el fagot en *pizzicato*, en el c. 57. En el c. 58 cambia de ritmo, pasando al binario de 2/4. Y en el c. 61, con la indicación de *Menos*, (Copla), vuelve al ternario iniciado en esta hoja, pero es que dos compases más tarde, en el c. 63, regresa a 4/4, diciendo *A Tempo*. Y en el c. 64 vemos 2/4.

Pág. 11: Sigue en la misma línea que la página anterior. El c. 65 está en 3/4, con *Menos*; el c. 67 indica 4/4, *A Tempo*; el c. 68 es binario, 2/4; el c. 69 vuelve a ser ternario, 3/4, con la petición *Menos*. El c. 71 *A Tempo*, en el cuaternario de 4/4; el c. 72 está escrito en 2/4 y el c. 73 en 3/4, repitiendo *Menos*.

Pág. 12: En el c. 75 vuelve a cambiar a 4/4 y *A Tempo*, continuando de la página anterior; en el c. 76 vemos el 2/4; En el c. 77, con la indicación *Menos*, el ritmo ternario, de 3/4. Y en el c. 79 *A tempo*, en compás de 4/4. En el c. 80 pasa al binario, 2/4.

Pág. 13: En el c. 81 pide *Alargando. Deciso*, en ritmo de 3/4, viendo un *sfz*, en la primera nota y el tema de la copla, interpretado por la trompeta en *f*. El c. 83 pide *Poco Rubato*, finalizando con el punto de ensayo nº 2. En el c. 84 se inicia *A Tempo*,

con potencia en *mf*. En el c. 85 vemos *Rit. Mucho*, con un regulador que se inicia en *mf* y se abre. La cuerda va en *pizzicato*.

Pág. 14: Comienza en *f* el c. 86, finalizando en *ten*. El c. 87 indica *Menos, Diminuendo y Ritardando mucho*. En el c. 88 cambia a potencia en *p*; A la cuerda le va a pedir unas veces *pizzicato* y otras *Arco*. Predominan en esta página los fragmentos ligados.

Pág. 15: Al finalizar el c. 93 se inicia un nuevo cambio de velocidad, indicando en la partitura: *Lentamente*, Negra = 72, en ritmo de 4/4, empezando el solo de campanas, en *mp.*, durante dos compases, después se irán incorporando otros instrumentos, con el mismo tema, en *mp*.

Pág. 16: En el segundo compás, el c. 103, se expresa *mf*, y, en el siguiente, *sfz*, con un regulador $>$, que termina en el c. 104 con un *ten.*, en el punto de ensayo 3. El c. 105 empieza en las flautas con potencia en *p*, produciéndose un canon en la madera, de cinco compases, terminando en el c. 109 con la indicación, de nuevo, *ten*. Una doble barra avisa de que vamos a cambiar a *Pesante* y al timbal que debe pasar el *do* a *do sostenido*, y el *sol* a *sol sostenido*.

Pág. 17: Se inicia en el c. 110, con un *ff*, y un regulador, en el siguiente compás, que se abre hacia un *fff*, y *sfz*, terminando con un *ten*. Una doble barra advierte que vamos a cambiar de velocidad, otra vez, ahora a *Andante, casi Andantino*, Blanca = 52, en compás de 3/2, comenzando a partir de un *pp*, un *crescendo* y *accelerando*, en el c. 112, encontrando las letras *A-B-C*, porque luego se van a repetir.

Pág. 18: El c. 115, viene de la página anterior, llevando la letra *D*, terminándolo en *ff*, tras un regulador. Se vuelven a repetir las letras *A-B-C-D*, con la intervención de las trompetas y los trombones en *p*, del c. 117 y con un *crescendo* y *accelerando*, termina su intervención el metal, con un *ff*, del c. 119. Al finalizar éste se produce un corte, con doble barra divisoria, anunciando *Andante expresivo*, Negra = 66, en ritmo cuaternario simple de 4/4, con un solo de la trompa, que corresponde al *leit motiv*.

Pág. 19: Los dos primeros compases siguen el *leit motiv* empezado en la página anterior y una doble barra indica un nuevo cambio, *Allegro Agitato*, Negra =

126, que comienza en el c. 124, a ritmo binario, 2/4, iniciándolo con la potencia *mf*, con reguladores que se abren hacia el *f* y se cierran, cada dos compases y muy ligado todo el pasaje.

Pág. 20: Emprende en el c. 130, con un *ff*, y un regulador que se cierra, en el compás siguiente. El c. 132 comienza con *sffz*, y al siguiente vemos *Diminuendo* y *Rallentando mucho*, hasta el c. 137, que con una doble barra y signos de repetición se regresa a la página anterior, volviendo a interpretarse los c. 124 al 137. A continuación cambia a *Lento*, comenzando el c. 138 en la potencia *p*, muy ligado llegando a la blanca del c. 140 con un *sfz*, y en el c. 141 se finaliza con un regulador que se cierra >, con un *ten*, y doble barra.

Pág. 21: Se anuncia un cambio de velocidad a *Allegro Moderato*, Negra = 100. El c. 142, desde la dinámica *pp*, en *pizzicato*, y *mp* las flautas y los oboes. El c. 144 pide *mf*, pasando los violoncellos y los contrabajos a *arco*, volviendo al *pizzicato* en el c. 146.

Pág. 22: En el c. 149 al llegar al *ten.*, remite con signos de repetición al c. 142, hasta llegar, de nuevo al c. 149. Se produce un cambio de velocidad, indicando *Allegretto*, Negra = 84, *Agitato. Un Poco Allegretto*, en compás de 4/4, iniciándose en *pp* el c. 150, con las expresiones *crescendo* y *accelerando*, con un regulador en el último compás de esta página, que se abre hacia el *sfz*, con un *ten*.

Pág. 23: Comienza en el punto de ensayo nº 4, señalando *A Tempo*, en *pp*, en el compás 154, pasando a *p* en el siguiente, pidiendo ahora *crescendo* y *accelerando*, con un regulador que se abre, en el último hacia *sffz*, y concluyendo el c. 157 con *Ten*. La progresión de acordes en blancas termina con la sexta añadida española²⁴⁵. Una doble barra para cambiar de movimiento a *Andante, casi andantino*, Negra = 76, iniciándose una sucesión de blancas, en *p* y ligado, terminando el c. 161 en *ten.*, de nuevo.

Pág. 24: Siguen las blancas, ejecutadas por los clarinetes bajos y los saxofones durante cuatro compases, terminando en el c. 165 con un *ten*. Los demás

²⁴⁵ El compositor piensa que si tuviera que hacer la obra ahora, de nuevo, ahí pondría una sexta aumentada, que hubiera estado preciosa.

instrumentos permanecen en silencio. Una doble barra avisa cambio de movimiento, a *Allegro Moderato*, Negra = 100, en 2/4 y con la dinámica en *pp* por la cuerda y *p* las trompas; vuelve a tener *pp* la madera, excepto el oboe, que interpreta un *mp*.

Pág. 25: Continúa de la página anterior y al llegar al c. 173, encontramos un *sfz*, con un pequeño regulador; finaliza este compás con signos de repetición, del c. 166 al c. 172 y salta al c. 174, con un *sfz*, y otro pequeño regulador, como lo hiciera en el c. 173, pero con la novedad, esta segunda vez de los saxos altos, que ahora inician un motivo en ligado, respondidos por los oboes, en el segundo tiempo del compás, mientras que la primera vez permanecían en silencio.

Pág. 26: Comienza el c. 175 con intensidad en *mp*, *Ritardando e Diminuendo*. En el c. 177, con anacrusa, la trompa a solo hace una llamada de 5ª Justa, terminada en el c. 178, que con la indicación de *Ten.*, y doble barra, avisa de un nuevo cambio de movimiento, *Lento Doloroso*, Negra = 50, en compás de 4/4 y con potencia en *f*. En los c. 179-180 vuelven a aparecer números 1-2-, porque más adelante se repetirán.

Pág. 27: Los dos primeros compases, el c. 181 y 182, siguen con la numeración iniciada en la página anterior, 3-4, y un regulador que se cierra hacia el *p*, ocupando los dos compases. En el c. 183 se emprende el tema del *leit motiv*, de nuevo, interpretado por los clarinetes bajos, los saxos, y en la cuerda, los violoncellos, en *mp*; los demás instrumentos repiten los números indicados en las páginas 26 y al comienzo de la 27: 1-2-3-4, volviendo el 1, en el c. 187.

Pág. 28: Continúa de la hoja precedente, repitiéndose los números 2-3-4. El c. 191 se inicia en *p* y el 192 termina con *ff*, que corresponde, en corchea, al comienzo del *leit motiv*, en anacrusa por toda la madera más el fliscorno.

Pág. 29: Empieza en *ff*, prosiguiendo el tema principal, todos los instrumentos que lo habían hecho en la última nota de la hoja anterior. En el c. 195 vemos un *Poco Rit.*, finalizando en el c. 196 con un *ten.* Una doble barra indica cambio de movimiento a *Allegro Agitato*, Negra = 126.

Pág. 30: Comienza el *Allegro Agitato* en 4/4, con la potencia *mf* y con la indicación *crescendo*. En el c. 201 vuelve el tema del *leit motiv*, con intensidad en *f*.

Pág. 31: En el punto de ensayo nº 6 se inicia un *ff*, destacando las progresiones que van bajando y subiendo, repetidas por casi toda la banda, con muchos tresillos.

Pág. 32: Se inicia la página con la indicación *Pesante*, con la intervención de toda la banda, en sentido armónico y finalizando en el c. 216 con *fff*. Termina la obra con una redonda con calderón, en *do mayor*, un modo muy adecuado, porque ofrece más luz que si lo hubiera hecho en el menor, ya que quiere significar el triunfo del torero a pesar de estar muerto.

Toca hasta el triángulo, representando la locura o pasión del pueblo por el torero, que se desborda.

4.11. Concierto clásico, 1991.

4.11.1. Ficha Técnica

TÍTULO: Concierto clásico ²⁴⁶ .
AÑO DE COMPOSICIÓN: En la partitura indica: Villa Sol y Albatera, Julio de 1989.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1991 en Albatera. Unión Musical La Aurora. Solista: Antonio Serna Balsameda ²⁴⁷ .
TIPO DE COMPOSICIÓN: Concierto en <i>sol</i> , para trompa y banda.
AUTOR DE LA LETRA: No tiene.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: “Dedicada a las futuras glorias de este instrumento, en particular a mi sobrino Antonio Serna Balsameda”. En la partitura manuscrita indica: “A los estudiosos que buscan el virtuosismo con este admirable y noble instrumento”.
DESCRIPCIÓN: Se trata de una obra escrita en los tres movimientos clásicos del concierto: <i>Allegro</i> , <i>Andante</i> y <i>Presto</i> , con grandes y muy dificultosas cadencias, para lucimiento del solista.
ARGUMENTO: Obra compuesta en música pura.
OTROS: En la partitura señala el tiempo aproximado de duración de cada uno de los movimientos: a) Primero: 9,35 minutos. b) Segundo: 9,15 minutos. c) Tercero: 10,15 minutos.

4.11.2. Explicación de la obra.

El punto de partida del concierto clásico fue establecido por Mozart. Suele tener tres tiempos que siguen, normalmente, la forma del primero, segundo y cuarto movimientos de la sonata y la sinfonía. También es usual que haya un instrumento

²⁴⁶ Vid. Manuel Berná, *vida y obra*, *Op.cit.*, Pág. 157.

²⁴⁷ El solista la interpretó por primera vez cuando tenía 13 años.

solista, generalmente el piano o el violín, pero también hay conciertos para solistas de viento, como sucede en este caso. El acompañamiento lo proporciona una orquesta de madera, metales, percusión y cuerdas.

El motivo principal del concierto es proporcionar al instrumento solista la posibilidad de que se pueda lucir desde el punto de vista virtuoso y la orquesta se dedica a tocar para colaborar en su ensalzamiento; la función de ella, y en este caso de la banda sinfónica, es la de dar un entorno atractivo al solista.

La orquesta -y menos usual la banda-, proporciona, gracias a la variedad de sus timbres, un diálogo antifonal excelente con el instrumento solista.

Son muy importantes las cadencias. Al principio se utilizaban para que el solista improvisase sobre los temas del movimiento, con gran virtuosismo. Hoy en día no suelen ser improvisadas (A veces se tocan cadencias que fueron compuestas por Paganini, Beethoven, Brahms y otros). Pueden aparecer cadencias más breves en el segundo movimiento y casi obligatoriamente en el movimiento final. A Berná le gusta escribir sus propias cadencias.

A pesar de que el concierto está escrito para trompa y banda -no para orquesta- no pierde brillantez en los timbres por el perfecto manejo de los instrumentos.

Utiliza, por orden de aparición, los compases de 4/4, 2/4, 3/8, 2/8, 3/4, empezando el primer movimiento en el de 4/4, hasta la página 5, pero luego pasa al binario de 2/4 hasta el final del mismo; en el segundo tiempo el de 4/4 en todo él, y en el tercero, y último, predomina el ritmo de 3/8, haciendo unas breves incursiones al de 2/8 y 3/4, terminando en el de 3/8.

Le gustan mucho los contrastes, por lo que simultanea, constantemente, temas melódicos, ligados, con armonizaciones en picado, *staccato*, y diferentes acentos, además de otros cambios dinámicos y agógicos.

La percusión interviene escasamente, sobre todo en el tercer movimiento, que sólo actúa en pequeños momentos, destacando la página 43, durante cuatro compases seguidos, o la 54, también cuatro. El verdadero protagonismo de la percusión está al final de la obra ya que mientras todas las voces hacen notas largas, que ocupan todo el compás, el timbal y la caja tocan tresillos sobre una misma nota, que consiguen una terminación muy brillante.

4.11.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Primer movimiento: *Andante* (Negra = 72), *Allegro non troppo* (Negra = 108)

Pág. 1: Comienza con una gran Introducción, para preparar al trompa. Asoma la cabeza del tema, en *sol menor* (rojo).

Pág. 2: El trío de saxos siguen el tema, durante dos compases; lo coge, a continuación, el *tutti*.

Pág. 3: Vuelve a adquirir protagonismo el trío de saxos, acompañado por una pedal del trompa solista, que continúa durante dos compases más, a solo, con el tema y en el c. 1 de la página siguiente se le va a incorporar el *tutti*.

Pág. 4: Termina el tema el solista (trompa) en el c. 1 y hace una pequeña fermata, en el c. 2. En el siguiente entra el *tutti* (madera y bombardinos, en el bajo), repitiendo el tema el trompa, a modo de desarrollo.

Pág. 5: El solista hace la cadencia; las demás voces acompañan con blancas y negras y se quedan en el calderón del c. 2. Vuelve a coger el tema el trompa solista.

Pág. 6: Sigue el protagonismo del trompa, destacando la cabeza del tema, que se repite a diferentes alturas.

Pág. 7: Durante seis compases continúa como la página anterior, indicando para los instrumentos que acompañan al trompa los números 3- 4- 1- 2, que venían indicados desde la página 5, con los que va jugando en el acompañamiento del tema.

En los dos últimos compases entra el tema segundo (verde), en la madera y dentro del metal en las trompetas y fliscornos. Señala en los instrumentos que llevan el tema *A- B*.

Pág. 8: Sigue el tema segundo; en el primer compás indica *C*. En los c. 3, 4 y 5 volverá a señalar *A- B- C*. En el c. 7 lo continúa el trompa solista, una tercera baja, pidiendo, ahora *D- E*.

Pág. 9: Viene de la página anterior. En el c. 1 indica *F*. *A* partir del c. 3 vuelve a señalar *D- E- F*. En el último compás se inicia un puente.

Pág. 10: Continúa el puente, durante los tres primeros compases y remite a la Señal *A* de página 5, hasta la *B* de la página 7 (o sea, donde comienza el tema segundo), para coger el primero en los dos últimos compases.

Pág. 11: Sigue el primer tema, en la madera, incorporándose algunos instrumentos de metal: trompetas y trombones, a partir del c. 2 y la trompa solista en el c. 5, lo resuelve. Unos van en movimiento directo y otros en el contrario. En el c. 7 vuelve a entrar la madera con este primero, y con la letra *A* (previando que continuarán en la página siguiente).

Pág. 12: Va la madera con el tema y las indicaciones *B - C*, entrando el solista con una variación rítmica, para su lucimiento²⁴⁸.

Pág. 13: Viene de la página anterior. En los tres primeros compases se repite *A - B - C*. Los c. 4, 5, 6 se redundan, saltando la segunda vez el c. 7 y pasando a la hoja siguiente.

Pág. 14: Todos los instrumentos que suenan lo hacen con el tema primero, para conducir, en el c. 6, a una cadencia libre, del trompa solista, que comienza con la cabeza del mismo, mientras los demás timbres permanecen en riguroso silencio, con un calderón.

Pág. 15: Sigue el trompa solista, igual que la página anterior.

Pág. 16: Vuelve al tema principal. Varían las armonías, los contrapuntos y los acompañamientos. Aparece, en los dos primeros compases 1- 2, que se repetirán en el último compás de esta misma página y en el primero de la siguiente.

Pág. 17: Va, también, sobre el tema; acompañan con otros ritmos. A partir del c. 4 lo coge el solista, con las indicaciones *A - B*.

Pág. 18: Se vuelve a señalar *A - B*, produciéndose un juego entre la madera, que recoge el tema y el trompa, que responde como eco, con el mismo.

Pág. 19: Continúa igual que la página anterior.

Pág. 20: Finaliza el juego que llevaban los instrumentos y el solista en el c. 1. Vuelve a entrar el tema 2, esta vez por los instrumentos de metal, y con las indicaciones *A - B - C*, que se repetirán íntegramente en los c. 6, 7 y 8. Modula al relativo mayor: *si b*.

²⁴⁸ Esta variación rítmica está tratada sobre el mismo tema, como respuesta, por eso en la partitura está señalado con el mismo color, pero con líneas discontinuas (rojo).

Pág. 21: Responde el instrumento solista con el tema primero, de nuevo, volviendo a retomarlo en el *tutti*, y produciéndose un diálogo con el trompa solista, que siempre responderá, al igual que en las páginas anteriores, con una potencia más suave que la banda.

Pág. 22: Toma el protagonismo el solista, perdiéndose, *calando*. Llama la atención las armonías en progresiones ascendentes y descendentes, por segundas. En el último compás le contestan las flautas, clarinetes y oboes, en las maderas.

Pág. 23: Terminan con el tema las flautas, oboes y fagotes, además del solista. Finalizan este tiempo en *sol menor*, igual que ha empezado.

Segundo movimiento: *Andante casi Adagio*, Negra = 60

Pág. 24: Empieza en *sol mayor*. Comienza directamente con el primer tema en la madera (rosa), que retoma el trompa a partir del c. 3, con una dinámica más suave, al igual que ha hecho en el movimiento anterior, indicando 1- 2.

Pág. 25: Sigue el trompa solista con el tema. Le acompañan con armonías en progresiones descendentes, por segundas. En el c. 3 vuelve a indicar 1- 2.

Pág. 26: Encontramos una especie de puente por el *tutti*, con unas llamadas de atención del metal claro (anaranjado), hace de introducción al tema segundo, más alegre. En el primer compás indica *A*, que se va a repetir en el c. 3.

Pág. 27: Comienza el tema segundo, en las maderas (amarillo). El solista hace unas semicorcheas, como respuestas de lucimiento, sobre las notas largas del mismo (amarillo, con líneas discontinuas).

Pág. 28: Sigue el tema. El solista va marcado con rayitas discontinuas, igual que en la página anterior. El fliscorno ayuda a la madera. El trompa, con otra figuración rítmica, de lucimiento, lo repite.

Pág. 29: Ahora el trompa adquiere el protagonismo, siendo los saxos los que, en las notas largas del solista, interpretan las semicorcheas sobre el tema.

Pág. 30: Viene de la página anterior. Termina en el silencio del c. 2. Vuelve el puente, con las llamadas del metal, con saltos de 5ª y 6ª.

Pág. 31: Al terminar el c. 1 remite al signo de la página 24 hasta el nuevo de la página 25 y salta a la 31, de nuevo, produciéndose la reexposición del primer tema, por la madera y los bombardinos y bajos en el metal.

Pág. 32: Prosigue la reexposición, ayudando, ahora, las trompetas y los fliscornos.

Pág. 33: Ahora lleva el tema primero el trompa solista, durante los cuatro primeros compases. A continuación vienen dos compases de preparación para la cadencia (uno es el último de esta página y el otro es el primero de la siguiente), se trata de una pequeña coda.

Págs. 34-35: El primer compás termina la coda y pasa a *sol menor*. A continuación viene la Cadencia *Ad libitum*, interpretada por el solista, comenzando con la cabeza del tema.

Pág. 36: Vuelve el *tutti*, reexponiéndose el tema primero, en *sol mayor*. En la madera lo llevan: flautas, flautines, oboes, requinto y clarinete; en el metal: trompetas y fliscornos, entrando muchas de las otras voces en sentido imitativo y en forma de canon, unas veces se quedan con la cabeza, únicamente y, otras, responden imitativamente. Otros instrumentos interpretan con arpeggios, que rellenan mucho.

Pág. 37: Lleva el tema, ahora, el solista.

Pág. 38: Responde la flauta, con imitaciones del final de la fermata. Llamen la atención las armonías tratadas con progresiones descendentes con corcheas y negras.

Pág. 39: Termina con el tema en el solista. La madera acompaña con el mismo, pero la voz principal la lleva el trompa. Finaliza este tiempo en la tonalidad de *sol mayor*.

Tercer Movimiento: *Allegro, a manera de Scherzo*

Pág. 40: Empieza el movimiento en *sol mayor*. Entra el *tutti* con una introducción de siete compases, con la cabeza del tema (violeta), que va a desarrollar el trompa solista, en la última parte del c. 7. Callan, ahora, la mayoría de instrumentos, y los que quedan acompañan con una corchea, en el primer tiempo de cada compás.

Pág. 41: Continúa de la página anterior. El solista lleva el tema principal, acompañado, exclusivamente, por los fagotes, el cuarteto de saxofones, los bombardinos y los bajos. Al terminar el c. 8, remite a los puntos de repetición de la página anterior, modificando los dos últimos compases.

Pág. 42: Sigue con un desarrollo temático, a modo de fugado. Acompañan los trombones con una progresión descendente por semitonos. En los dos últimos compases se incorporan los bombardinos y los bajos, reforzando el tema.

Pág. 43: Se inicia el segundo tema en el c. 5 (azul), por el solista.

Pág. 44: Continúa durante dos compases, luego remite a la página anterior, repitiendo los seis últimos, o sea, el tema nuevo que ha iniciado el solista; la segunda vez varía el final y pasa a llevar la idea la madera: flautas, oboes, requintos y clarinetes primeros, avisando, ahora, que va a cambiar el tono. Efectivamente, de *do mayor*, que estaba en la hoja anterior, pasamos a *do menor*.

Pág. 45: Siguen los mismos instrumentos con el tema, incorporándose los demás clarinetes.

Pág. 46: Termina en el primer compás. Ahora pasa otra vez al solista, indicando 1- 2- 3, porque luego se repiten, mientras el fagot, en la madera, y el bombardino, en el metal, le hacen un contrapunto, a partir del mismo tema, para darle importancia o resaltarlo (líneas discontinuas en azul). En el último de esta página pasa el tema a las flautas, señalando *A*.

Pág. 47: Viene del folio anterior. El primer compás indica *B*; en los c. 4 y 5 se repite *A* y *B*. Al final de la página se anuncia la Coda.

Pág. 48: Se inicia la Coda por la cola del tema, introducida por algunos instrumentos de madera (fagot, saxos tenores y barítonos), y de metal (trombones, bombardinos y bajos), entrando imitativamente en el c. 2 los demás timbres.

Pág. 49: Parte nueva de este segundo tema, llevada a cabo por el trompa, con variantes rítmicas, para lucimiento del solista. Después de finalizar el c. 8 remite, con puntos de repetición a los dos últimos compases de la página anterior. La segunda vez salta los dos últimos compases para realizar otros dos, con la finalización del mismo.

Pág. 50: Viene una parte con muchos cambios rítmicos. Se trata de un pequeño puente, de cuatro compases, para dialogar el *tutti* con partes del tema segundo.

Pág. 51: Sigue el diálogo: progresiones ascendentes del *tutti* obtienen como respuesta fragmentos del segundo tema.

Pág. 52: Ahora encontramos el mismo juego, pero en movimiento contrario. En los tres últimos compases de esta página el solista interpreta unas filigranas con el tema, muy dificultosas, ya que da saltos de 6^o, 5^a y 4^a; interválicas muy difíciles de interpretar y además en corcheas.

Pág. 53: Vuelve el tema primero, llevado a cabo por el trompa solista.

Pág. 54: Continúa el primer tema en los cuatro primeros compases. a continuación viene un fragmento basado en el segundo, de cuatro compases (los dos últimos de esta página y los dos primeros de la siguiente), llevados a cabo por la madera.

Pág. 55: Termina la madera el tema y durante los cuatro compases siguientes el metal hace una progresión cromática ascendente, que remite, en primer lugar, a los dos últimos compases de la hoja anterior, y la segunda vez da entrada al mismo por el solista, que antes hacía la madera. Indica *A- B*.

Pág. 56: Sigue el solista con la idea; en el primer compás indica *C* y vuelve a repetir *A- B- C* en los compases 3, 4 y 5. Se produce, ahora, un juego entre el metal y el solista, con el primer tema.

Pág. 57: Continúa igual.

Pág. 58: Con el fragmento final del tema segundo²⁴⁹ se produce un juego imitativo.

Pág. 59: Hay una fermata del clarinete, que da paso a unos saltos de 5^a, para preparar la entrada de la cadencia del solista, que anuncia en esta página y se desarrollará en la siguiente.

Pág. 60: En esta cadencia se pone a prueba la bondad del solista ya que empieza en el registro sobregrave y resulta muy difícil de interpretar. Utiliza la cabeza de temas de los tres movimientos, con variantes muy difíciles.

Pág. 61: Reexposición.

Pág. 62. Sigue el trompa solista.

²⁴⁹ En la partitura manuscrita indica: Al Signo hasta la Coda, pero después de los ensayos se suprimió porque le resultaba demasiado cansado al solista.

Pág. 63: Tiene, ahora, más dificultad. Juega con progresiones ascendentes y descendentes, y con arpegios. El trompa termina la Reexposición. En el último compás las semicorcheas transcurren con el segundo diseño.

Pág. 64: Juega con los dos motivos, menos el timbal, muy rítmico, hasta el final.

Pág. 65: Termina con grandes acordes, de notas largas, excepto la percusión y el timbal, que sigue el ritmo de tresillos de fusas. Finaliza la obra en *sol mayor*, con sextas menores y otros acordes.

4.11.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Primer movimiento: *Andante*, Negra = 72; *Allegro non troppo*, Negra = 108.

Pág. 1: Comienza la obra en compás cuaternario simple: 4/4 y con potencia en *f*, en todos los instrumentos, ya que tocan todos menos el solista y la percusión. Hay mucho contraste rítmico, pues se observan semicorcheas, corcheas, negras, negras con puntillos y sus correspondientes pausas; algunos trinos sobre las negras con puntillo, *staccati*; Destaca la armonía que acompaña al tema, presentada en esta página, a base de progresiones descendentes de negras, por segundas mayores y menores. En el último compás hay un regulador $>$ en las corcheas picadas que tocan las maderas, mientras los demás timbres permanecen en silencio, son notas pedales, pues se mantienen en la misma altura cada uno de ellos, lo cual crea cierta expectación durante poco tiempo, ya que resuelve enseguida en el compás y página siguiente.

Pág. 2: Los saxos ejecutan a solo, comenzando en $p < f >$ y la misma estructura en cuanto a la potencia en el c. 2. Llama la atención el papel de los saxofones, que tocan a solo en los dos primeros compases, acompañados, exclusivamente, por el trompa solista, en los dos últimos tiempos de cada uno de ellos, con una negra y una corchea más un silencio de corchea y con el matiz de *mf* $>$, entrando, a continuación, el *tutti*, con potencia en *f*, en todas las voces. Las armonías que acompañan a los instrumentos que llevan el tema van por progresiones descendentes, con muchos cromatismos y algunos saltos de 4^a y 5^a y mientras unas voces cantan con ligaduras, otras acompañan en *staccato*.

Pág. 3: El primer compás termina la parte del *tutti*, interpretando el metal una corchea en el primer tiempo, con un regulador que abarca todo el compás: >. Luego adquiere el protagonismo el trío de saxofones, con la indicación: *p < f*>, y se repite en el siguiente compás. En la segunda mitad, o sea, en el tercer tiempo entra el solista, con la potencia en *mf* >, repitiendo, una tercera menor, en intensidad *f* >. Callan los saxos para dar el protagonismo al trompa, en *mf*, señalando el punto de ensayo nº 1, y en el c. 5 pide *crescendo*, acompañado por el fagot, saxo barítono, bombardino y bajo, en *p*, en la segunda parte del compás, con una negra seguida de corchea, en cada tiempo, que se va a repetir en el último de la página.

Pág. 4: Empieza el solista los dos primeros tiempos del c. 1, con un regulador: <*f*<. Entra, en el tercer tiempo, el *tutti*, en *f* < terminando en *ff* el primer tiempo del c. 2, con una corchea, seguida de silencio, mientras que el trompa solista inicia unas progresiones de semicorcheas en *ff*, indicado *Rubato...Poco Ritardando*, con un regulador >, que conduce, en el c. 3 a *p*, y pidiendo *A Tempo*, con nuevos reguladores que parten de *p < f*>; el bombardino comienza en *pp*, con los mismos matices. Estos dos últimos compases son muy ligados.

Pág. 5: Se inicia en *p*, excepto el solista que lo hace en *mp*, con las indicaciones de *Diminuendo y Ritardando*. La construcción de las armonías va por cromatismos descendentes, con notas largas, a base de blancas y negras. Al finalizar el c. 2 hay un calderón y una doble línea divisoria, que indica *Allegro non troppo*, Negra = 108 y el punto de ensayo *A*, en potencia *p*, excepto el solista, que lo hace en *mf* y el timbal, en *pp*. Se produce, también, un cambio de ritmo, pasando al binario simple de 2/4²⁵⁰. Contrasta el trompa, que interpreta la melodía muy ligada, mientras los demás timbres tocan en picado.

Pág. 6: Viene de la página anterior, destacando que en el c. 6 señala *calando* y, en el siguiente, *A tempo*.

²⁵⁰ Hay que tener en cuenta que la primera parte de la obra iba en compás de 4/4 y a una velocidad de la negra = 72, mientras que, ahora, además de indicar 2/4, la negra = 108, por lo que esta segunda parte se desarrolla mucho más rápida.

Pág. 7: Repite algunos aspectos de la página anterior, hasta llegar al c. 7, que empieza el nuevo tema y va marcado con el punto de ensayo nº 2 y con una *B*. Se inicia esta parte en *f*, con notas muy sueltas, en picado y *staccato*.

Pág. 8: Basada en el nuevo tema. En el c. 7 pide la intensidad en *p*, excepto el trompa solista, que sigue en *f*. Las negras que acompañan se mueven poco, mientras que las corcheas lo hacen en progresión de 2^{as}. descendentes, y se insiste sobre ellas, convirtiéndose en una pedal de cuatro corcheas picadas.

Pág. 9: Se vuelven a repetir las corcheas descendentes, en el primer compás. El trompa solista continúa llevando el tema. Al finalizar el c. 6 se indica el punto de ensayo nº 3, entrando el *tutti*, en *f*, excepto el timbal, que va en *mf*.

Pág. 10: Sigue el *tutti*, en *f*, con la indicación de *crescendo* y *ritardando poco a poco*. El c. 3 se emprende con *ff* en todos los instrumentos que tocan blancas, excepto la percusión y los timbres que interpretan negras, e incluso el solista, que toca semicorcheas, que empiezan en *f*. Todos ellos llevan un regulador que conduce a $< ff$. Termina este c. 3 con un *Ten.* Remite, ahora a la *A*, de la página 5, hasta la *B*, de la 7 y salta al compás 4 de la página 10, que nos ocupa, con la potencia en *mp*, excepto en el timbal, que lo hace en *p*, con las indicaciones de *Poco Menos* y *Crescendo*.

Pág. 11: El c. 1 se inicia en *mf* y con un *crescendo* y un regulador $<$ que conduce a *f*, y *ff* (en el fliscorno), en el c. 2, con un *Ritardando* al final del mismo y comienzo del c. 3, en *ff*, con otro, que abarca los c. 3 y 4, ahora en sentido inverso: $>$. El c. 5 va en *mp* para el trompa solista y *pp* para los instrumentos de viento madera, que acompañan con cromatismos descendentes y ascendentes, encontramos la indicación *Molto ritardando*, terminando en un *Ten.* al final del c. 6. El c. 7 solicita *A Tempo*, con el punto de ensayo nº 4. Notas ligadas en la madera y picadas en los bombardinos y los bajos; todos con la dinámica en *p*. Los demás instrumentos de metal y la percusión van a permanecer en silencio en este nuevo fragmento.

Pág. 12: La madera y el metal sigue en *p*, mientras que el solista entra, de nuevo, en *f*. Contrastan las partes ligadas de los timbres más altos de la madera con respecto a los saxos, que tocan en picado, y los bombardinos y bajos, igualmente en picado, con diferentes acentuaciones rítmicas. Los demás instrumentos de metal y de

percusión permanecen callados, para que se pueda lucir el solista con este pasaje en movimiento descendente y ascendente, donde tiene que interpretar saltos de 7ª y de 8ª, con semicorcheas.

Pág. 13: Continúa como la página anterior. Al finalizar el c. 4 se encuentra el punto de ensayo nº 5. El c. 5 se inicia en intensidad *p*, excepto el solista, al que le indica *f* y al finalizar el c. 8 se vuelve a repetir desde el c. 5, destacando el papel de los saxos que acompañan con notas largas y ligadas, en cromatismos descendentes, mientras que las trompas lo hacen con blancas, también ligadas, pero en sentido ascendente. El resto de la madera hace diferentes progresiones rítmicas, ligadas, el fagot octavea con corcheas, igual que el bombardino en el metal y los bajos tocan corcheas repetidas y progresivas, en la primera parte de cada tiempo. La segunda vez se salta el c. 8, para pasar a la página siguiente.

Pág. 14: El primer compás finaliza la 2ª vez, con doble línea divisoria. Se inicia en el c. 2 un fragmento sobre el tema primero, en *ff*, con trinos en las notas largas (negras con puntillos), que van a conducir a la cadencia, después de una pausa, en todos los instrumentos, en la segunda parte del c. 5. Entra el solista, a solo, con la cadencia *ad libitum*, en *p* y con un trino sobre la primera nota; basada en el mismo tema.

Pág. 15: Sigue el solista, con un trino sobre negra con puntillo y las indicaciones *crescendo* y *accelerando*, $< f$, y en el *glissando* $< ff$, contrastando el carácter ligado del fragmento con algunas notas en *staccato*.

En el segundo sistema pide: *mf* $< ff$, tresillos de semicorcheas, *p* $< f$, *pp*, terminando con tres negras por segundas descendentes y con trinos.

El tercer sistema comienza en *p* sobre negra con puntillo y trino $< f$, nuevos tresillos de semicorcheas, terminando con *crescendo* y *sforzando*; finalizando con la potencia *f*.

En el último sistema, que comienza con tresillos sobre corcheas, señala *crescendo* y *calando*, con un regulador $< ff$; termina con cambio de ritmo, con la indicación: tapado, en *pp* y con un calderón sobre la última blanca de la cadencia.

Pág. 16: Anuncia *Como primo tempo*, Negra = 108, en compás de 2/4 y en *f*. hay muchas variaciones rítmicas, que van en contraste con los instrumentos que

llevan el tema: flautas, requintos y clarinetes 1º, en la madera; trompetas y fliscornos, en el metal, con ligaduras, mientras que otros tocan con notas sueltas y rápidas, como son los fagotes, saxofones altos, saxofones tenores y bombardinos.

Pág. 17: Hay un regulador que abarca dos compases, que conducen a un *f* en el c. 3, con otro pequeño que lleva, en ese mismo compás, a *ff* y con un *Ten.* en la última negra de este compás. Una doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 6, que coincide con el c. 4, callando el *tutti* al retomar la melodía el solista, en *mf*, muy ligado y en contraposición a las voces que llevan tres corcheas picadas y un silencio de corchea, en *p*, mientras el trío de saxofones interpreta unas semicorcheas ligadas a una corchea, también en *p*.

Pág. 18: Viene de la página anterior. En el c. 5 empieza el punto de ensayo nº 7, pidiendo la potencia *f*, en todos los instrumentos que suenan, incluidos los de percusión. Se oye, prácticamente, el *tutti*, excepto el solista, que se incorpora dos compases más tarde, en *p*, al igual que los timbres que le acompañan: fagotes, cuarteto de saxos, bombardinos y bajos. El trompa solista lleva el tema ligado, los demás en picado y *staccato*.

Pág. 19: Comienza con un regulador \lessdot , en *crescendo* que conduce a *f*, en el c. 2. El c. 4 señala *Poco rit.*, y con otro en sentido contrario, en el c. 5 \gtrdot . En la línea divisoria de este compás encontramos el punto de ensayo nº 8 y la indicación *A Tempo*, con la potencia en *mp*, para el solista y *p*, para el resto de instrumentos acompañantes. El tema, del solista y el trío de clarinetes tocan en ligado; los demás lo hacen en picado.

Pág. 20: Suena el *tutti* en toda la página, excepto la percusión. El primer compás indica *Poco rit*, terminando con un *Ten.* Y doble línea divisoria, donde comienza otro tema, en potencia *f*, *A tempo* y Enérgico.

Pág. 21: Hay muchos cambios agógicos en esta página. Comienza con el punto de ensayo nº 9 y la indicación *Poco Menos*. Intensidad en *p*. En el c. 3 *Molto Rit.* y el c. 4 finaliza con un *Ten.* Una doble línea divisoria hace que el c. 5 lleve la anotación *Deciso* y con potencia *ff*. El c. 8 lleva la indicación de *Ritardando*, sobre una blanca, en *sfz.* y un regulador \gtrdot que conduce, en el c. 9 y tras doble línea divisoria, a *Poco Menos*, *Con calma*, *Muy despacio*. Al solista le pide *mp*.

Pág. 22: Cambios constantes: $p < fp > f$ *Calando y diminuendo*, p *Diminuendo y Ritardando*, pp . En cuanto a la altura empleada, el solista, en mf , es el que más saltos da; los demás instrumentos acompañan, normalmente por saltos de segundas mayores y menores, utilizando el cromatismo, que tanto le gusta al compositor, en progresiones ascendentes y descendentes.

Pág. 23: Comienza la página en pp , con la indicación *Diminuendo y ritardando Mucho* y termina con un regulador $>$ que conduce a ppp , con un calderón. Finaliza con el tema primero.

Segundo Movimiento: *Andante Casi Adagio*, Negra = 60

Pág. 24: Comienza en compás cuaternario simple: 4/4 y con potencia en f , el *tutti* de la banda, excepto los trompas, que tocan sólo dos negras en la segunda parte del c. 2 y el trompa solista, que entra en mf en el c. 3. En el c. 2 hay un *Ritardando* y un *Ten.*, avisando que viene el solista *A tempo, Molto espressivo*, en el compás siguiente; los demás instrumentos le acompañan en p . En el último compás de la página hay un regulador $<$, que va a llevar, en la página siguiente a fp . En este tema combina, desde un punto de vista rítmico, notas cortas: corchea con puntillo, semicorcheas, con notas largas, como blanca con un trino.

Pág. 25: En el c. 1: $fp >$, con grandes contrastes, también, rítmicos: redondas, blancas con puntillo, corcheas, corcheas con puntillo, semicorcheas y las notas largas en *staccato*. En el c. 2 hay un regulador: $>$, utilizando los mismos valores rítmicos que en el anterior, excepto la redonda y la blanca con puntillo y añadiendo blancas, negras y pausas de negras. Los compases 3 y 4 repiten íntegramente el 1 y el 2, encontrando en el solista un regulador, al final del c. 4, que conduce, en el c. 5 a un f . Los demás instrumentos llevan indicado un fp y un regulador $>$ El c. 6 indica *Calando*, cerrándolo con una doble línea divisoria. Los valores rítmicos que va a emplear en los c. 5, 6 van a ser los que ya ha utilizado anteriormente, añadiendo la corchea y su pausa. Avisa al final del folio: *A Tempo Enérgico*, hasta el *Tempo grave*.

Pág. 26: Los cuatro compases que tiene esta página están amenizados por el *tutti* de la banda, exceptuando al solista. Comienza en f y encontrando pequeños reguladores constantemente: el c. 1 hay dos $<<$; en el c. 2 hay uno, $<$. El c. 3 repite

el c. 1. Y en el c. 4 hay dos, el segundo precedido de un *Ritardando* y terminando con un *sforzando*: < *Rit.* < *sfz.* Una doble línea divisoria indica, ahora, *Animato*, *Poco mas*, Negra = 84.

Pág. 27: Comienza señalando este cambio agógico, pero el compás sigue siendo el mismo, compasillo, y modula, en cuanto a tonalidad, al relativo menor: *mi*; la potencia que utiliza es en *mf* para las flautas y clarinetes, y en *mp* para el resto de instrumentos: fagotes, cuarteto de saxofones, bombardinos y bajos. Los acompañamientos del tema van por cromatismos de segundas descendentes. En el último compás de esta página hay un regulador que parte de *p* y lleva a *ff*, en la siguiente. Llama la atención el que llevan los saxofones barítonos y los fagotes en progresión descendente, de blancas.

Pág. 28: El c. 1 simultanea las potencias de *f* y *ff*, utilizando la primera mencionada en los fagotes, dentro de la madera y en las trompetas y trombones, en lo que respecta al metal; también en la percusión, para que no tape a los demás instrumentos. En el c. 2 indica *p súbito* y en otros timbres > *p*. El c. 3 señala *p* y al finalizar el c. 4 hay una doble línea divisoria, con el punto de ensayo nº 2. Si antes el solista tocaba en *f*, mientras los demás timbres le acompañaban en *p*, ahora, en el c. 5, el trompa a solo va en *mf*, mientras que el resto lo hará en *p*.

En la página hay contrastes no sólo de un timbre con respecto a otro y en cuanto a los matices: ligado, picado, sino que en un mismo instrumento utiliza parte del compás ligado y otra parte picado.

Pág. 29: El solista sigue destacando el tema, en *mf*, mientras los demás instrumentos le acompañan en *p*, destacando el papel de los saxofones, que hacen unos floreos a partir del tema, con semicorcheas. Los clarinetes acompañan con corcheas y pausas de las mismas, mientras los demás timbres lo hacen con negras y sus correspondientes silencios.

Pág. 30: En los c. 1 y 2 el solista termina su tema con la intensidad en *f*. Doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 3, donde el trompa solista calla y los demás instrumentos entran en *ff*, excepto la percusión, que lo hace en *f*. Al final del c. 4 hay un *Ritardando*, y en el c. 5 un *A Tempo, Deciso*, en potencia *f* y dos

pequeños reguladores < <, que crecen en el mismo sentido, con notas en *staccato* y en *sforzato* en la primera parte de cada tiempo del compás cuaternario.

Pág. 31: Comienza en *f* el c. 1, con un pequeño regulador, que acaba en un *Ten*, en la última nota de este compás. Luego remite al signo de la página 24 hasta el otro Signo de la página 25 y salta al *Tempo grave*, que corresponde al c. 2 de la página 31, en *f*. En el compás siguiente hay un *Molto ritardando*, con un regulador < y termina con un *Ten*.

Pág. 32: Empieza con la intensidad en *f*, al final del c. 2 hay un regulador que se abre hacia más potencia: < *ff* en el c. 3, excepto el timbal, que va de *mf* < a *f*. El último compás de la página indica *Poco Rit.* y con un regulador que se cierra. Al margen de la página pauta indica que la próxima va a entrar *A Tempo*. Con respecto al ritmo que tienen las voces que acompañan a los temas, unos, en la madera, llevan acompañamiento de seisillos de semicorcheas, mientras que los demás aprovechan la célula rítmica de corchea con puntillo más semicorchea, haciendo diferentes entradas canónicas. En los compases 3 y 4 ya no hay los seisillos de semicorcheas y todos van con la misma célula comentada, con saltos de 6ª y 7ª descendente, en la primera parte y luego 4ª ascendente y segundas. Suena, prácticamente el *tutti*, excepto el solista.

Pág. 33: Comienza con el punto de ensayo nº 4, *a Tempo*, y con la potencia *p*. Callan muchos instrumentos para dar relevancia al solista, que entra en solo con el tema que traían antes algunos instrumentos, tanto de madera como de metal, con la célula rítmica de corchea con puntillo más semicorchea, y la indicación *Molto Espresivo*. Se trata del tema primero de este movimiento, con trinos en las notas largas. Al final del c. 2 hay un regulador que se abre para iniciar el siguiente con más potencia, pero inmediatamente vuelve a bajar. Es un fragmento que requiere mucha concentración: < *sfz p* >. El siguiente aún baja más la graduación, *pp* y *Calando*. El c. 5, el último de esta página, con un *Poco ritardando*, pide *p* a las flautas, fagot y clarinetes; *pp* al clarinete bajo y saxos, Y en la última parte del c. 5, *p* a los bombardinos y bajos. La percusión permanece en silencio en toda la hoja.

Pág. 34: Cambio súbito de *f-pp*, con la indicación de *Alargando*, en el c. 1 y con un *Ten.*, en la última nota de este compás. A continuación se señala la Cadencia

Ad Libitum y Solo, ya que únicamente va a tocar el trompa solista, empezando con la cabeza del tema y con grandes variaciones de potencia: *mf*, *pp*, $< ff$, *pp*, *Poco affectuoso y crescendo*, *A tempo*. Tocando, no sólo corcheas con puntillo más semicorcheas, sino, ahora, semicorcheas con puntillo más fusas, con saltos de 4^a, 5^a, 6^a, 8^a e, incluso, 10^a, requiriendo, pues, gran pericia del ejecutante.

Pág. 35: Continúa el solista. En el primer sistema, encontramos las indicaciones, al comienzo, de *crescendo y accelerando... ff*, en las negras un *staccato*. Después un *fff*, y *Calma*, en la negra con puntillo. En el segundo sistema, con un trino en cada negra y la blanca, empieza en *pp* y con un regulador $< f$. Termina con la petición *Poco Pesante* y anunciando *Vuelta al tutti, Como Primo Tempo, Molto Expresivo*.

Pág. 36: Todas las voces entran en *f*, *Como Primo Tempo, Molto Expresivo*. Destaca el primer tema, con los acompañamientos acostumbrados, unas voces en seisillos de semicorcheas y otras jugando con los mismos valores rítmicos del tema, a excepción de saxo barítono que toca blancas y negras, al igual que los bajos y el timbal. Al final del segundo compás encontramos un regulador, que conduce a *ff*, en el último.

Pág. 37: El c.1 indica *Poco rit.*, finalizando con un regulador que desemboca, en el c. 2, en *p*, excepto el solista, en *mp*, con el punto de ensayo nº 5 y *A Tempo, Molto Expresivo*, donde vuelve a adquirir protagonismo el trompa, con el tema primero. Al final del c. 3 hay un pequeño regulador que, en el c. 4 llevará a *f*, con la primera nota en *staccato y marcato*, mientras que las demás voces indican *fp >*. El último compás de esta página pide *Calando*. La percusión permanece callada, al igual que muchos instrumentos de metal y las flautas, con el fin de resaltar el tema.

Pág. 38: Se inicia en *p*, y con la petición *Poco Menos*. El c. 2 comienza como *sf, pp >*, en los fagotes, y los saxos barítonos, bombardinos y bajos; el resto actúa en *p*, cuando llevan el tema, o en *pp*, en los demás casos. El c. 3 señala, en la madera, un regulador, que parte de *p* y termina en *f*, en el corto espacio de un tiempo. El c. 4 hay otro que se cierra, añadiendo, además, *morendo*. El c. 5 está en *pp*, y pide *diminuendo y ritardando mucho*.

Pág. 39: Se inicia en *pp*, con las indicaciones de *Diminuendo y ritardando mucho*. El solista destaca el tema primero, acompañado por casi toda la madera, bombardinos y bajos. Las flautas y flautines lo realizan con trinos sobre negras con puntillo y semicorcheas. Termina en el c. 3 con una blanca con calderón y un regulador >.

Tercer movimiento: *Allegro, a manera de Scherzo*, Corchea = 168

Pág. 40: Comienza en compás de 3/8,²⁵¹ en anacrusa y con potencia en *f*; todos los instrumentos, menos el solista y la percusión, tocan el mismo ritmo, e iguales matices, puesto que van con una textura homofónica, durante los seis compases primeros. En el c. 5 hay un *Poco Rit.* >. En el último tiempo de este entra, también en anacrusa, ahora, el solista, con el mismo tema y *A tempo*, en *mf*. Los pocos instrumentos que le acompañan lo hacen en *p*, e interpretando, solamente, una corchea en el primer tiempo de cada compás. En el penúltimo de esta página hay unos puntos de repetición, a los que habrá que volver pronto.

Pág. 41: Sigue el solista con el tema primero, contrapunteándole, ligeramente, con corcheas, negras y negras con puntillo, los demás instrumentos; contrastando el ritmo tan movido del trompa, con el resto, a excepción de los bajos, que aprovechan la negra con puntillo, del tema, para moverse. La percusión aún no ha intervenido en este movimiento.

Pág. 42: En el c. 1 termina el solista y empieza el punto de ensayo número 1. Las flautas inician el tema en *mf*, contrapunteados por los trombones, con sordina, en *p*, a base de negras con puntillo, en progresión descendente. En el c. 3, entran los fagotes y los saxos altos, con el mismo tema, a modo de fugato, ahora en *p*, mientras continúan tocando, sólo, los instrumentos que ya he mencionado. En el c. 8 hay una nueva entrada, ahora en *ff*, de los clarinetes y el resto de los saxos, además de los bombardinos y los bajos. El último compás señala *Cediendo*.

Pág. 43: Las trompas, trombones y bombardinos tocan en *ff*. Sigue indicando *Cediendo*. El c. 3 señala *mp*; al final hay un regulador, que se cierra en el c. 4, >.

²⁵¹ Es la primera vez en esta obra que presenta un compás ternario, ya que hasta ahora había utilizado en el primer movimiento, el cuaternario y el binario y, en el segundo, el cuaternario.

Aparece la percusión: el timbal ha entrado en el comienzo de esta página y toca durante los cuatro primeros compases, en el c. 5 vuelve a callarse y se emprende un nuevo tema por el solista, en *mf*, continuando en el mismo compás ternario con el que ha empezado, pero señalando *Poco Menos*, Corchea = 152. Los demás timbres que intervienen lo hacen en *pp*: el cuarteto de saxofones, los fagotes, los bombardinos y los bajos. En el c. 9 se incorporan, en *p*, los clarinetes altos los oboes y las flautas.

Pág. 44: Al terminar el c. 2 remite, mediante puntos de repetición, al c. 5 de la página anterior, la segunda vez varía los dos primeros compases, con un corte; va a cambiar de tono, como ya he mencionado más arriba. El c. 5 se inicia en *mf*, con el mismo tema, pero ahora llevado por las flautas, oboes, requintos y clarinetes primeros. Las demás voces mutan el ritmo, con negras y corcheas y en el c. 6 entran los saxofones, con el tema, en canon, también con la intensidad en *mf*.

Pág. 45: Al iniciar el c. 3 vemos la indicación *f*. Al finalizar el c. 6, remite, mediante puntos de repetición, a la página anterior, desde los dos últimos compases; la primera vez termina con un regulador en *diminuendo*: >, la segunda modifica el final, en la hoja siguiente. La percusión continúa sin intervenir.

Pág. 46: El primer compás termina con la repetición y seguidamente se encuentra el punto de ensayo nº 2, con *Un Poco Mas Lento*. Coge el tema, ahora, el solista, en *p*, contrapunteado por el fagot y por los bombardinos, también en *p*, sobre el mismo tema; los demás instrumentos callan. En el último compás entra, prácticamente, el *tutti*, excepto la percusión, en *p* y en *pp*. Lo continúan los timbres de viento madera.

Pág. 47: Viene de la página anterior, con la misma fuerza y ritmos. Al finalizar el c. 7 anuncia la Coda, que vendrá a continuación.

Pág. 48: Se presenta el tema de forma fugada, con diferentes entradas, en el viento madera y el viento metal, con potencia en *f*. En el c. 3 hay un *ritardando mucho*. La última nota del c. 4 acaba con un *sfz* y el trompa inicia un solo en *mf*, señalando *Como primo tempo*, Corchea = 168, modulando a *sol mayor* y con acentos en la tercera corchea -o tiempo- de cada compás. El acompañamiento va a ser con muy pocos instrumentos, bajos, bombardinos primeros, saxos y fagotes y única-

mente tocarán una corchea al comienzo de cada compás, en el primer tiempo, en potencia *p*.

Pág. 49: Continúa como la página anterior. Al finalizar el c. 8 hay unos puntos de repetición, que remiten a los dos últimos compases de la hoja anterior.

Pág. 50: Al principio de la página indica: *Como primo tempo, Deciso*, Corchea = 168 y cuando acaba el primer compás señala, con doble línea divisoria, el punto de ensayo nº 4 y los tres compases siguientes van a hacer una serie de progresiones en sentido ascendente, cambiando de ritmo, puesto que el c. 2 está en 2/8, intensidad en *f*, el c. 3, en 3/8, potencia, también, en *f*, y el c. 4 en 3/4, estabilizándose ya este ritmo hasta el primer compás de la página siguiente. El c. 6 se inicia en *mf* y con un *ritardando*. En el c. 7 hace una pequeña intervención el timbal, en *mp*. El c. 8 indica *Lento*, con potencia en *mp* el solista, las trompas y trompetas; y en *p* los trombones.

Pág. 51: Se inicia *A Tempo, Deciso*. Al finalizar el primer compás, encontramos, en los siguientes, el mismo juego de progresiones ascendentes y de cambios rítmicos ya que el c. 2 está en 2/8, indicando *f*; el c. 3 en 3/8 y el c. 4 en 3/4. Es, prácticamente, la repetición de la página anterior, pero un tono más alto. El c. 6 señala *ritardando*, pero esta vez en *f*. El timbal vuelve a hacer el pequeño juego de notas, ahora una 2ª alta, en *mf*; y el c. 8 indica *Lento*, repitiendo las potencias de *mp* y *p*.

Pág. 52: Finaliza el c. 1 con doble línea divisoria en el punto de ensayo nº 6. Vuelve a cambiar el ritmo a 2/8, durante el c. 2, en *f*. El c. 3, en 3/8, también en *f*; y el c. 4, en 3/4, que continúa hasta el final de la página, en potencia *f*, igualmente. El c. 6 está en *ff* y pide *Ritardando Mucho y Diminuendo*. En el c. 7 entra el solista en *mp*, en el segundo tiempo, los demás instrumentos que han comenzado en el primero lo hacen en *ff*, pero pasan inmediatamente a *pp* y con un regulador, que se cierra >. Concluye esta hoja con un *Ten*.

Pág. 53: Indica, al comienzo, *Allegro, Poco Menos*, Corchea = 152. Pasa al compás de 3/8 y se va a estabilizar en él. Intensidad en *p*. Los cuatro primeros compases están numerados como 1- 2- 3- 4, ya que luego se van a repetir íntegramente, al final de la misma página. El solista, que lleva el tema en *mf*, también señala los cuatro primeros. Al finalizar el c. 8, encontramos el punto de

ensayo nº 7, y los cuatro compases siguientes son, pues, la repetición de los precedentes.

Pág. 54: Al terminar el c. 4 hay una doble línea divisoria, donde acaba el solista, con la indicación *Menos Movido*, Corchea = 144, volviendo a la tonalidad de *sol menor*; durante dos compases suena en *f*, interviniendo el timbal y con un regulador, que conduce a *p*, en el c. 7; la madera va a recordar, ahora, el tema segundo, las trompetas llevan sordina. Contrasta el ritmo del tema, que va con semicorcheas y el del acompañamiento, realizado a base de negras y corcheas, por movimientos conjuntos o manteniendo la nota, o sea, unísonos.

Pág. 55: Viene de la página anterior. Al primer tiempo del c. 2 le pide un *sfz* > y la primera nota va en *staccato*; al finalizar el mismo se encuentra el punto de ensayo nº 8. En el c. 3 indica *f*, marcando todas las notas hasta llegar al c. 6, que lo vuelve a iniciar con un *sfz* > y remite al penúltimo compás de la página 54; la segunda vez cambia el último compás, pero mantiene el *sfz* >. Doble línea divisoria vuelve a dar entrada al trompa solista, con el tema en *mp*, mientras los demás timbres acompañan en *p*, indicando las letras *A- B*, y continuará la *C*, en la hoja siguiente.

Pág. 56: Sigue el solista con la voz principal; el primer compás lleva la letra *C* y a partir del c. 3 repite *A- B- C*. Al concluir el c. 6 se encuentra el punto de ensayo nº 9, cesando el solista y empezando el tema primero el metal, con potencia en *f*, durante cuatro compases, luego lo vuelve a coger el trompa en intensidad *p*, acompañando los pocos instrumentos que intervienen en *pp*, con corcheas y pausas de las mismas.

Pág. 57: El solista termina en el c. 3, con una negra con puntillo, mientras el clarinete bajo hace un floreo en *p*. Una doble línea divisoria indica el punto de ensayo número 10 y calla el trompa para recoger el hilo del tema el fagot y el saxo bajo, en la madera; los bombardinos, en el metal, y los bajos, todos en *mp*, con un acompañamiento, desde el c. 8 a base de negras con puntillo ligadas y en progresiones de segundas descendentes. A partir de este c. 8 pide *Diminuendo* y *Ritardando mucho*, *Cediendo tempo*, en *p*, entrando el timbal, en el c. 9, con una

nota pedal en valores muy cortos, haciendo luego saltos de cuarta también con la potencia en *p*.

Pág. 58: Continúa durante tres compases más, indicando en todos los instrumentos *Poco a poco pp*. Una doble línea divisoria señala, ahora, *Coda, Poco Menos*. Seguimos con el c. 3/8. El tema se escucha en la madera, con distintas entradas canónicas, en *mp*, excepto la última, llevada a cabo por los saxofones, bombardinos y bajos, en *ff*, tocando ya entra el *tutti*, excepto el solista, también en *ff*, menos la percusión, donde la caja y el timbal van en *f*. En el c. 5 pide *Crescendo mucho* y antes de finalizar el compás *Ritardando Molto*, creando cierta expectación estética al oyente.

Pág. 59: Comienza la página indicando *A tempo*. Todos los instrumentos siguen en *ff*, e incluso *sffr*, excepto la percusión que va en *f*, tocando una corchea, con un golpe seco, en el primer tiempo del c. 1. Retoma el tema el clarinete segundo, en *f*, mientras los demás callan, pidiéndole, además del *A tempo*, mencionado a todos, *Un Poco ad Libitum*. A partir del c. 4 señala *Molto Ritardando*, con intensidad en *p*. Finaliza el c. 5 con un *Ten*. Y doble línea divisoria. A continuación, la Cadencia de la trompa, *Ad libitum*, reflejándose, en esta página, sólo la primera nota, corchea en anacrusa, al interpretarse en el último tiempo del c. 6 y último con intensidad *mf*.

Pág. 60: Sigue el trompa solista. Encontramos reflejados aspectos de los temas más importantes que se han escuchado en los diferentes movimientos y con distintas intensidades. En el primer sistema vemos cómo va aumentando progresivamente la potencia, pasando de *mf*, que ha iniciado en la página anterior, a *f*, *ff*, *Impetuoso*, *crescendo* y *affrt*, con tres reguladores <<<.

En el segundo sistema <, *ffr*, *Calando*, *fff*, pasando, después, a degradar la potencia: *f*, *pp*. Y en el tercer sistema: *p*, al comienzo, pero luego *crescendo* y *accelerando* < *f*, notas muy marcadas y *pp*, *tapado*, y la última nota, como empezó, *mf*, para dar entrada a la banda, que va a ejecutar con el movimiento en *Allegro Briosso* y *A Tempo*.

Pág. 61: Recuerda el compás de 3/8; entra toda la madera en *mp* y continúa el solista, y en el último tiempo del c. 4 pasa a *p* en los nuevos instrumentos que se

incorporan, tanto de madera como de metal; el c. 5 lleva un regulador que aumenta la potencia, < *f*, tocando en intensidad fuerte todos los instrumentos al llegar al c. 6; en el último tiempo de este compás hay otro nuevo regulador, < *ff*, que desemboca en muy fuerte, en el c. 7, excepto el timbal y la caja, que van en *f*. Algunos timbres llevan un regulador, para pedir en el c. 8 la potencia *f*. En el c. 9 entra el solista en *mf*, y en el último compás de esta página, c. 10 lleva un regulador, <, aumentando la potencia.

Pág. 62: Nuevo regulador en el c. 1, para el solista, que termina la última nota en *ff*, para pasar, en el c. 2, súbitamente a *p*, con un salto de séptima descendente, mientras los instrumentos de madera entran en *mp*. En el c. 4 los saxofones tenores y barítonos entran, de forma imitativa al solista, en *p*; en el compás siguiente hay otro regulador que aumenta la potencia para desembocar al inicio del c. 6 en *f*. Al finalizar el c. 7 escribe una doble línea divisoria, en el compás anterior el solista reanuda el tema en el último tiempo; nuevo regulador que lleva a *ff*, y el c. 10 empieza en *p*, mientras las demás voces acompañan en *mp*, con corcheas picadas.

Pág. 63: Desde el último tiempo del c. 2 se imita el tema del solista, ahora llevado a cabo por clarinetes y saxos, en *mf*, y con un regulador durante los dos compases siguientes, que culminan en *ff*; al finalizar el c. 4 una doble línea divisoria indica que estamos en el punto de ensayo número 13. En el c. 5 el solista entra con un trino, que ocupa todo el compás y dos tiempos del siguiente, en potencia *f*. En el último tiempo del siguiente los fagotes, clarinetes, saxos y trombones juegan con el arpeggio del tema. En el c. 9 callan todos los instrumentos menos el solista, que entra, de nuevo, con el mismo trino, ocupando ese compás y parte del siguiente. En el c. 10 los saxos tenores y barítonos, los trombones y los bajos, recuerdan el tema, con notas muy marcadas. En el último compás de esta página empieza el punto de ensayo número 14, en potencia *f*, donde vuelve a intervenir el *tutti*, a excepción de la percusión, y señala la letra *A* en todos los timbres.

Pág. 64: Viene de la página anterior, sigue marcando, en cada compás, las letras *B- C- D*. En el c. 3 entran el timbal, la caja y el plato, que tocarán hasta el final. Los compases que hay a continuación repiten textualmente el contenido que había en las letras *A- B- C- D*, desembocando, en el c. 8, en una corchea, muy

marcada; adquiere protagonismo la percusión, dando el plato y la caja un golpe seco y el timbal termina esta página con tresillos sobre semicorcheas y con un regulador: <, pidiendo *Poco Rit.* Después de triple línea divisoria, sobre el último compás de esta hoja, se anuncia *Pesante*.

Pág. 65: Los cuatro compases que tiene esta última página, suenan a *tutti* al completo, incluso el solista y la percusión, indicando *Pesante*, y con potencia en *ff*, con las notas muy marcadas y ocupando todo el compás: negras con puntillo, excepto el timbal y la caja, que interpretan tresillos de semicorcheas, también en *ff*. El c. 4 lo hace con negra con puntillo en todos los instrumentos, sin excepción, con un calderón y en intensidad *fff*.

4.12. Federación, 1968-1993.

4.12.1. Ficha técnica

TÍTULO: FEDERACIÓN 1968 - 1993.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 25 de Mayo, Washington 1993.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1993. Con 300 músicos de Alicante, Valencia y Castellón, el 3 de octubre de 1993, en la Plaza de toros de Castellón. El 17 de Noviembre en el Velódromo “Luis Puig”, de Valencia. Y el 23 de Noviembre en la Plaza de Toros de Alicante.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Rapsodia-fantasia, para Banda.
AUTOR DE LA LETRA: - - -
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo de la Federación de Bandas, ante la próxima celebración del 25 Aniversario de su creación. En la partitura dice. “Dedicada a la Federación Regional de Sociedades Musicales Valencianas, con motivo de sus Bodas de Plata, con emoción y cariño”.
DESCRIPCIÓN: Es una obra rapsódica, inspirada en los temas del folklore valenciano, combinados con otros libres, contrapuntísticos, y con muchos cromatismos.
ARGUMENTO: Aunque no tiene letra es una obra programática, ya que describe el nacimiento y transcurrir de la Federación de Bandas regionales durante 25 años.
OTROS: Duración aproximada: 17 minutos. Notas del autor: “Una introducción lenta, timbal y acordes graves dan la entrada a ese “ <i>leit motiv</i> ” tan presente en toda esta obra. Escogido del fragmento que da la entrada a nuestro popular valencianísimo pasodoble. Después aparece un diseño inicial de ese mismo y célebre pasodoble, el que es propuesto por trompas y después por las flautas, siguiéndolo una serie progresiva-cromática ascendente hasta su final en fortísimo. Los enlaza una lúcida melopea o fermata de clarinete, como recuerdo muy personal de un joven y modesto clarinetista que conocí por aquellos tiempos, el cuarteto de trompas interviene en su final e insiste en lo que será constante y exhaustivo desarrollo de ese “ <i>leit motiv</i> ”. No podía faltar a esta magna

reunión regional, la llamada de la Señera y ese ¡Viva Valencia! De nuestro himno. Un trepidante y rápido ritmo nos anuncia la incorporación de la juventud. Vuelve la calma y aparece ese tema, antes glorioso aleluya, transformado en plegaria-oración; el recuerdo a los que nos dejaron, terminando esta plegaria-oración los instrumentos graves con intercalación del señero y la vehemencia y emotividad resultante en este registro grave. La copla de la huerta presentada por los fliscornos, no podía faltar a esta cita, enlazándonos con el folklore alicantino, al que siguen la copla y danza de Castellón. Llegamos al final con ese “*Lento-sostenuto*” que, de nuevo, se reexpone en su marcha triunfal el “*leit motiv*”; he creído conveniente terminar con esos cuatro compases semejantes a los de nuestro himno regional, pero sin que falten esos ¡Viva, Viva!, por el triunfo de nuestra Federación”²⁵².

4.12.2. Explicación de la obra

Berná se considera lisztiano, es decir admirador de Liszt. Siempre se compara a él diciendo que ambos disfrutaban, amaban la vida y a la gente. De hecho, el compositor que me ocupa, en muchos de sus viajes a bordo de Juan Sebastián Elcano interpretó algunas instrumentaciones que arregló él mismo para la banda que dirigía, de obras de Liszt para piano. Y ahora encontró la rapsodia como medio de elevarla al género sinfónico.

Pedrell, en su *Diccionario técnico de la Música* aclara: “Pieza de música compuesta de reminiscencias de melodías tradicionales de una nación. Es de forma libre. Liszt fue el creador de este género de composiciones. Sus *rapsodias húngaras* son la voz de un pueblo, su alma”²⁵³.

El título, pues, está muy bien puesto, ya que la obra está inspirada en motivos folklóricos de las tres provincias de la Comunidad Valenciana, para celebrar el 25 aniversario de la Federación regional de sociedades musicales. Se trata de una obra programática, que va describiendo desde su creación, en Quart de Poblet, donde se realiza la primera Acta de su formación y su transcurrir hasta llegar al año 1993.

²⁵² Texto recogido de la partitura manuscrita y citado en la obra *Manuel Berná, vida y obra*, Op.cit., pág. 189.

²⁵³ PEDRELL, Felipe: en *Op.cit.*, pág. 389.

Utiliza tanto compases binarios: los simples de 2/4 y 2/2, el compuesto de 6/8; como cuaternario: el simple 4/4; y ternario: simple 3/4.

Combina texturas homofónicas y rítmicas con otras melódicas y contrapuntísticas.

Grandes contrastes, también, en la dinámica: *fuerte* y *piano*.

No le gusta quedarse con una tonalidad fija. Aprovecha siempre la tónica para jugar con las dominantes, con lo que los tonos fluctúan mucho²⁵⁴.

Emplea todos los instrumentos de la banda sinfónica y un rico abanico de grande y pequeña percusión: timbales, timbalines, caja, redoblante, platos, rascador, bongós, tumbadoras, timbres, lira, celesta, tamboril, campanas, gong, bombo y platillos, siendo un gran apoyo para reflejar en cada momento el acontecimiento requerido, por ejemplo, cuando representa a la impetuosa juventud, en la página 21, selecciona la caja, rascador, platos con golpes secos, bongós y tumbadoras.

4.12.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Pág. 1: Se indica en la partitura: “Poblet, 1ª acta de la formación de la federación”²⁵⁵. Comienza con unos acordes que van por séptimas y novenas, en sentido descendente, y cromáticamente, para rellenar y dar fuerza a la primera reunión, ambientada con el pasodoble de *Valencia* (señalado en la partitura del Anexo en color rosa).

Pág. 2: Se va desarrollando el mismo tema, con melismas.

Pág. 3: Sigue el tema en imitación, trompas y trombones reflejan esta primera reunión, en estrecho, con el último diseño. Todo va relacionado con la idea, algunas voces en movimiento contrario, con pequeños fragmentos del mismo pasodoble de *Valencia*. Termina la reunión.

Pág. 4: Se ha acordado formar una banda de la Federación²⁵⁶.

²⁵⁴ El compositor prefiere siempre hablar de tonos que de modos.

²⁵⁵ Acudieron D. Antonio, conocido como “el del Oli”, porque tiene una fábrica de Aceite; D. Ángel Asunción, que fue el Secretario; y D. José María Cervera. Conversación mantenida con D. Manuel el día 8-IV-2008.

²⁵⁶ Se formó con 96 músicos jóvenes, que no sobrepasaban los 18 años. Tocaban los domingos. En Valladolid, Madrid, Zaragoza, etc. Realizaron muchos pasacalles con el famoso

Pág. 5: Viene de la página anterior.

Pág. 6: Sigue. Banda juvenil, sus primeros pasacalles.

Pág. 7: Presenta el mismo tema, en forma de canon, por el metal, a solo y sin sordina. Hay una nota del autor: “Estos comprometidos registros transmiten, comunican, mediante ese estado de tensión del solista”.

Pág. 8: Vuelven a aparecer los acordes cromáticos disonantes, que dan entrada a la cabeza del tema. El clarinete hace una fermata, introducida por una pedal, que lo recuerda, como atmósfera²⁵⁷.

Pág. 9: El cuarteto de trompas termina con la cabeza del tema, en clave de *Fa* en 3ª.

Pág. 10: Expone un tema que servía para concierto²⁵⁸. Los instrumentos más representativos eran los clarinetes, que tocan uno libre. Se trata de una fantasía del autor con las obras que llevaba la banda, que abusaba mucho de la cuerda de los clarinetes.

Pág. 11: *Ídem*. Imitación del tema con semicorcheas. Hay una llamada interesante.

Pág. 12: Sigue la banda, representando uno de los conciertos que daba.

Pág. 13: Reproduce la Primera Asamblea. Toca el *tutti*, movimientos contrarios. La trompetería pone orden, se constituye la mesa: Suena el Himno regional, Vivas: Se oye el “*Visca Valencia*” (color rosa).

Pág. 14: Nuevos cromatismos. Se confirma la Federación. Se oye una especie de himno al acuerdo (azul).

Pág. 15: Ahora pasa el tema a la madera en *piano*. Los flautines llevan el mismo en “filigraneo”, es decir, de forma muy melismática o adornada.

pasodoble *Valencia*. Información transmitida oralmente por el compositor en la conversación mantenida el 8-IV-2008.

²⁵⁷ El tema unas veces se presenta literalmente, para darlo a conocer; otras, se utiliza, simplemente como atmósfera, aunque conserva los rasgos del tema popular y se identifica inmediatamente. Esta segunda forma es más culta.

²⁵⁸ Esta banda de la Federación servía tanto para hacer pasacalles como para dar conciertos. Este fragmento representa uno de los conciertos.

Pág. 16: Continúan las variaciones sobre el himno, con muy pocos instrumentos, en el cuarteto arriba, agudo, naciendo un pequeño contrapunto al himno, para darle más variación (azul con líneas discontinuas).

Pág. 16-bis: Ahora suena el *tutti*, con el mismo tema del himno.

Pág. 17: Reminiscencias del himno, con floreos. Es el final, variado con melismas. Entran, ahora, motivos valencianos (color verde), con el canto de la huerta (que está en la *Jota valenciana*).

Págs. 18 y 19: Sigue. A las notas quietas le hace arriba un cromatismo descendente. Luego entra en solo el metal (cuarteto de trompas), con señales de los cantos de la huerta valenciana.

Pág. 20: Encontramos unas progresiones cromáticas a contratiempo del tema.

Pág. 21: La juventud está representada por un swing, muy rítmico, queriendo cambiar con este ritmo más juguetón.

Pág. 22: Las trompas, con pabellón alzado, ponen en alto a la juventud.

Pág. 23: Baján los ritmos, que se han apretado para la juventud, y la melodía también, con figuras mayores. En la partitura indica: “Show, suave. Los menos jóvenes y su experiencia, más lentos”.

Pág. 24: Flautines y flautas traen recuerdos de las antiguas chirimías, nuestras dulzainas. Aparece el tema del pasodoble *Valencia*, otra vez (rosa), en el metal.

Pág. 25: Vuelve la juventud.

Pág. 26: En el punto de ensayo nº 9 aparecen unos acordes cromáticos, con notación en blancas, en las trompas y luego, unos compases después, en los saxos, y dos compases más tarde, en la madera.

Págs. 27 y 28: Después de la doble línea divisoria viene una “Oración por los que nos dejaron”, indicado en la partitura, con una progresión en blancas, efectuada por el cuarteto de trombones, como si fuera un “coro masculino”. Los trombones son los que hacen la Salve, con esa escala descendente y en *Lento*. Los bajos van en quintas. Sube al cuarteto de clarinetes, en cromatismo y en movimiento contrario, señalando en la partitura: “La Oración se eleva”. El clarinete principal recuerda el tema, por aumentación y dos compases más tarde lo hace el trompa, con otro ritmo, en disminución.

Pág. 29: Vuelve a sonar el tema, esta vez por los flautines y termina en el primer tiempo del c. 3, empezando unas pedales en la percusión. Cogen el mismo los clarinetes bajos, los fagotes y los saxos barítonos, en la madera; los cornos y las tubas, en el metal; y los violoncellos y los contrabajos, en la cuerda.

Pág. 30: Viene de la página anterior. Termina en la doble línea divisoria. Canta, ahora, la huerta.

Págs. 31 y 32: Continúa hasta el *tutti*. Los fliscornos solos llevan el tema, señalado como “Copla”, a dúo, pintado en color anaranjado.

Págs. 32 y 33: Llevan este nuevo tema prácticamente todos los instrumentos.

Pág. 34: Continúa hasta el *diminuendo* y *ritardando*.

Pág. 35: La percusión y especialmente el timbal, con una nota pedal, anuncia la parte dedicada a Alicante (color morado), con el “*Tres pardalets i una moneta*”, tan tradicional en nuestro folklore alicantino.

Pág. 36: Sigue el tema, con disonancias, explosivo.

Pág. 37: El segundo, que dedica a Alicante es del pasodoble “*A la llum de les fogueres*”²⁵⁹. Utiliza las flautas a solo, en imitación de las gaitas o chirimías.

Pág. 38: Responde el cuarteto de trompas, como voz humana.

Pág. 39: Termina Alicante. La última nota de la página, en la madera, ya representa a Castellón de la Plana (amarillo).

Pág. 40: Sigue Castellón, con un tema popular y lo enganchan otros instrumentos, tanto de madera como del metal, y la cuerda, se trata de la *Canción de Manolón*²⁶⁰; el clarinete va en disminución, pero también lo lleva. Se van contestando las distintas cuerdas de timbres.

Pág. 41: Continúa de la página anterior, llevando el tema los flautines y flautas, durante los cuatro primeros compases y luego pasa a las trompas.

²⁵⁹ Este pasodoble de D. Luis Torregrosa es el preferido de D. Manuel, ya que lo ve elegante, y muy *cantabile*, por eso ha querido recordar este tema, mejor que el del *Himno* de Alicante. Él conoció personalmente a D. Luis Torregrosa, que fue el primer director de la Banda Municipal de Alicante y Catedrático de oboe del Conservatorio Superior de Madrid.

²⁶⁰ Manolón es conocido como “el tonto del pueblo” y siempre cantaba ese tema.

Pág. 42: Ahora se escucha un fragmento de la *Jota de Castellón*, con un contrapunto más importante.

Págs. 43 y 44: Sigue con el mismo tema, pero cambiando de la madera, en la 43, al metal en la página siguiente. Son de destacar los saxofones que le hacen un contrapunto sobre mismo, pero más variado.

Pág. 45: Hace una fusión de los temas más representativos escuchados: el del acuerdo de la Federación (azul), el de Manolón (amarillo), y el de Valencia (rosa), con un acompañamiento por segundas mayores y menores.

Pág. 46: Los dos primeros compases siguen el combinado de temas, enlazando con la cabeza del de Valencia, el *Himno a la Exposición de Valencia*, ahora el *Himno regional*, tratado por aumentación.

Págs. 47 y 48: Viene de la hoja anterior. En el c. 3 de la página 47 comienzan los “Vivas” del *Himno* (rayado en rojo), y se prolongan hasta la siguiente, donde finaliza la obra.

4.12.4. Segundo acercamiento: otros datos de interés estético

Pág. 1: Comienza en la D. de *do menor*, llevando la dominante el timbal. Con la indicación *Lento sostenuto*, Negra = 50, en compás cuaternario simple: 4/4, el timbal empieza en tético, es decir da la primera nota en el tiempo fuerte del c. 1 y a continuación entran cellos, contrabajos, en la cuerda; trompas, trombones, bombardinos y tubas, en el metal; clarinetes bajos, fagotes, saxos altos, tenores y barítonos, en la madera, con un *sfz*, y *enérgico*. El último tiempo del compás suena en *ff*, llevando el tema los instrumentos que antes no han intervenido, excepto en la percusión, que los únicos timbres que intervienen son para potenciar a los demás que están actuando y tocan notas largas, con reguladores que parten, en el caso del gong, desde *mf* < *sf*; y en el de los timbales, < *sf*.

Pág. 2: Suena el *tutti* en *sff*, con un pequeño regulador que se cierra, en el primer compás. Deja de sonar el *tutti* y entran, con la indicación de *Sostenuto*, el clarinete bajo, el saxo alto, bombardino, tuba, fagot, cello y contrabajo, todos con la intensidad en *p*, con un regulador en el siguiente compás que desemboca en *f* y en

Rubato. En los dos últimos tiempos del c. 4 señala *Ritardando*, *alargando*, con la potencia en *ff*.

Pág. 3: Indica *A tempo*, llevando el tema el flautín, en *mp* y la flauta, en el c. 2, también en *mp*; los clarinetes 1º entran en el primer tiempo del c. 3 y los fagotes en el segundo del c. 3, los dos en *mp*. Mientras tanto, los instrumentos que acompañan en el c. 1, lo hacen con redondas, en *sfp* >, los fagotes y *sfz pp* >, los bombardinos, tubas, timbales, violoncellos y contrabajos. En el c. 2 se incorpora el metal con sordina: trompetas y trombones, con tresillo de semicorcheas, corchea y blanca, en *sf* > *p*. El c. 3 finaliza con un *ten*, pidiendo que la quiten, excepto las trompetas. El c. 4 señala *Ritenuito*, escuchándose en las trompas una alusión a Valencia, en *mf* < *f* >; los trombones y el timbal tocan notas largas en *sffz p* >, entrando de forma canónica en los compases siguientes, las trompetas, primero con sordina, en *p*, luego sin ella, y con intensidad en *mf*. Los tres últimos compases (c. 5, 6 y 7), piden *crescendo* y *accelerando*. Al comienzo del c. 7 se abre un regulador, que conduce a *fff*, por el *tutti* y con un calderón y una doble línea divisoria.

Pág. 4: Presenta unos cambios agógicos importantes; al comienzo indica *Tempo de marcha. Moderato*, Negra con puntillo = 96, en compás de 6/8. La partitura apunta: “Primeros pasos de la Federación y se organiza la banda juvenil, con sus primeras andanzas”, “Parodia-caricatura, banda juvenil en sus principios”, “Un cariñoso recuerdo hecho en caricatura, con ese P.D. Valencia..., en sus célebres calles”. Comienza en *ff*, todos los instrumentos de la banda, excepto la madera, de la que sólo actúa el saxofón barítono. La percusión va en *f*. Después de la doble línea divisoria sólo tocan algunos instrumentos de la madera: además del saxo barítono (que sólo lo hace en defecto del clarinete bajo), que ya lo venía haciendo, se incorporan los clarinetes y todos van con intensidad en *pp*. La partitura indica: “falseando el *re m*, debido a la politonalidad”.

Pág. 5: Viene de la página anterior. Al final del c. 3 se incorporan los oboes, en *mp* y en el compás siguiente las flautas, también en *mp* y en canon con el precedente. En el c. 5 se incorpora en el canon los fagotes, también en *mp*, y en su defecto los saxos tenores, en *p*. En el c. 8 pasa la potencia general a *p*,

incorporándose, ya obligado, el saxo barítono y las trompas. Mientras tanto al timbal le dice que cambie a *mi b- si b* y *fa*.

Pág. 6: Tras el c. 1, que termina con un pequeño regulador <, hay una doble barra con la indicación del punto de ensayo nº 2 y la explicación: “La banda juvenil de la Federación. Sus primeros pasos”. Sigue *Tempo de Macha*, y ahora viene un fragmento de cuatro compases con textura homorrítmica, en *ff*, (que contrasta con el anterior, que es contrapuntística), sonando los clarinetes bajos, fagotes, toda la familia de los saxos y todo el viento metal, donde los trombones van con sordina; más la caja, platos y bombo de la percusión, y los cellos y contrabajos de la cuerda, que siguen un ritmo diferente, al igual que los bombardinos y tubas. Tras otra doble línea divisoria, pasamos al tono de *mi b mayor* y un nuevo contraste agógico se presenta a continuación, puesto que viene un pasaje donde el cuarteto de trombones va a tocar a solo, con sordina y en *pp*, acompañados exclusivamente por el timbal, también en *pp*.

Pág. 7: Hay una nota del autor: “Estos comprometidos registros, transmiten, comunican, mediante ese estado de tensión del solista. Esta página vuelve a ser de textura contrapuntística, mientras los trombones siguen con su fragmento rítmico, se escucha el tema del pasodoble *Valencia*, presentado en forma canónica por los distintos timbres, primero por el trombón principal, a solo, sin sordina, en *mp*, y en su defecto por el fliscorno. En el c. 2 se incorporan las trompetas, a solo, también en *mp*. En el c. 3 las trompas, en dinámica *mp*. Los fliscornos, a partir del c. 4 enlazan con el tema, ahora obligado, con otro ritmo y en potencia *p*, cosa que harán, también las trompetas. Los dos últimos compases de esta página tienen un regulador, que conduce a *sfr*. A los demás trombones les indican que vayan quitando la sordina, mientras permanecen en silencio. Tras la doble barra pide *Primo tempo, Lento sostenuto* Negra = 50.

Pág. 8: Vuelve al compás cuaternario: 4/4, comienza en *ff*, con tresillos de semicorcheas, y corchea ligada a blanca, y en los tiempos de reposo, o sea, en la blanca, suena el tema de Valencia, ahora por aumentación, en *ff*, también: negra, blanca con puntillo, negra,,,,, las flautas, flautines, oboes, cornos, requintos y clarinetes, en la madera y las trompetas y fliscornos, en el metal, aprovechando las

blancas con puntillo del tema para los demás instrumentos ejecutar tresillos de corcheas, en progresión descendente, haciendo un juego con el tema muy bello, durante tres compases; luego hace el clarinete una intervención a manera de fermata, en *f*, acompañado por notas redondas, en *sfz* > *pp*, por instrumentos representantes de todas las familias: los clarinetes bajos, fagotes, saxos barítonos, trombones, bombardinos, tubas, violonchelos y contrabajos.

Pág. 9: Sigue la fermata del clarinete 1º, con la indicación de *Cediendo*, *Calando*, *poco a poco ritardando*, *diminuendo* y en el último compás de la página: *molto ritardando*, terminando con un regulador, en > y la última nota con la indicación *ten*. En los c. 3 y 4 entran las trompas en *mp*, con un *Rit.* y un regulador hasta el *Ten*. A continuación, una doble línea divisoria pide *Andante Caprichoso*, Negra = 84.

Pág. 10: Empieza en *ff*, con textura homofónica; en el c. 2 desemboca, con un regulador > a *pp*. Comienzan, ahora, con textura contrapuntística, los clarinetes, principal y 1º en el c. 3, en *mp*, tocando semicorcheas y acompaña la cuerda en *pizzicato*. En el c. 4 entran las trompetas con sordinas, en *pp*. A partir del c. 3, se enumera cada compás con 1-2 y 3, porque luego se va a repetir, en la página siguiente.

Pág. 11: Al finalizar el c. 1 se indica el punto de ensayo nº 3. A partir del c. 3 las trompetas entran en *pp*. En los c. 6 y 7 señala, de nuevo 1-2.

Pág. 12: El c. 1 lleva el 3 y al finalizar el c. 2 se señala el punto de ensayo nº 4. En el c. 3 se pide *A*; el requinto, en *mf* y clarinete principal en *f*, con progresiones descendentes en semicorcheas y en el compás siguiente ascienden y descienden. Sin embargo las semicorcheas de los clarinetes 3º van en movimiento contrario; el c. 5 repite *A*. Finaliza el c. 6 con una doble línea divisoria y anuncia un nuevo cambio agógico: *Lento, pero Rubato*, Negra = 72.

Pág. 13: Empieza en *p* < *f* > y se repite < *f* >, anunciando “Asambleas multitudinarias, 1ª Asamblea”. El c. 3 va en potencia fuerte, indicando *f* y *ff*, con un regulador al finalizar el c. 3 que conduce, en el siguiente a *sff*, señalando: “Se constituye la mesa: Himno regional, alboroto, Vivas”. Una doble línea divisoria lleva al compás de 2/4, en la tonalidad de *mi menor*. Señalando *Piu Animato*,

tocando el *tutti* de la banda, en *f*, excepto las trompas, las trompetas y los fliscornos, que llevan *fff*, que son las que interpretan los “Vivas”. Unas progresiones ascendentes y descendentes de semicorcheas tocan los demás instrumentos, en cromatismos, excepto la percusión que hace notas blancas ligadas, a modo de pedales.

Pág. 14: Continúa el *tutti*, indicando al final del c. 1 *Molto Rit.* El c. 2 va en *ff*. Al finalizarlo hay una doble línea divisoria, significando: *Andante Maestoso*, Negra con puntillo = 50. Unidad rítmica = negra con puntillo. “A 2”. “Aleluya, se confirma la Federación”. Comienza, ahora en 6/8, modulando a *sol mayor*, y con potencia en *ff*, excepto la percusión y las tubas que van en *f*, con A- B- C.

Pág. 15: Sigue sonando el *tutti*. Al finalizar el c. 1 tenemos el punto de ensayo nº 5. Nuevo contraste rítmico entre las voces que llevan el tema, con negras con puntillo y otros timbres con semicorcheas, corcheas y otros valores. Al concluir el c. 5 hay una doble línea divisoria, donde deja de sonar el *tutti* para tocar, sólo, seis instrumentos del grupo de la madera y aunque seguimos con el mismo compás, 6/8, ahora indica que se marque “a 6”, y *Molto Expresivo*. Pasamos a la tonalidad de *mi b mayor*.

Pág. 16: Continúa sin sonar el *tutti* tocando los mismos instrumentos: flautín, flauta, oboe, corno, requinto, clarinete principal y saxo alto; es una página con mucho reposo, donde se ofrece por parte de los instrumentos mencionados, de la madera, un contrapunto al tema presentado en las dos páginas anteriores. En el último compás se incorporan más timbres, de todas las familias, en *f* y con un regulador, < que desemboca en la hoja siguiente en *ff*.

Pág. 16 Bis: Comienza, pues, en *ff*, indicando, de nuevo, “a 2”. Está en *sol mayor*. Al principio vemos el punto de ensayo nº 6. Suena a *tutti* toda la banda, contrastando las negras con puntillo, con unos timbres en semicorcheas y otros que marcan corcheas. Termina con una doble línea divisoria.

Pág. 17: Al principio señala el punto de ensayo nº 7, *Afectuoso- Suave*. Y otra vez: “A 6”, sonando exclusivamente la familia de los clarinetes durante cuatro compases, y en defecto del clarinete bajo, el saxo 3°. Después de la doble línea divisoria pasamos a *do mayor*, dando el timbal la Dominante, a un *Andantino*

tranquilo, Negra = 88, introduciendo por primera vez, en esta obra, un ritmo ternario: 3/4, y en intensidad *mf*, anunciando la *Presencia de Valencia*: “Entramos en los motivos valencianos”. El c. 5 empieza en *mf*, y el c. siguiente pasa a *mp*. La percusión responde en *pp*.

Pág. 18: Grandes graduaciones de la dinámica: En el c. 2 hay simultáneamente *sfr*, *f* y *ff*. En el c. 3 *mf*, *mp*. En el c. 4 *pp* y *mp*. En el c. 7 pide *Deciso*, en *ff*. Después hay una doble línea divisoria, con la indicación *Mucho Animato*, pasando a la tonalidad de *do menor*.

Pág. 19: Comienza con intensidad muy fuerte, todas las voces van en *ff* o en *sffz*, y con pequeños reguladores que se abren al final del c. 1 y del c. 4. Al terminar el c. 5 hay una doble línea divisoria que avisa que va a cambiar la velocidad a *Andantino Tranquilo*, Negra = 84, y con dinámica muy suave, en *p*. llevando la melodía el cuarteto de trompas, con blancas y negras, contrastado por el único acompañamiento que llevan, con el fagot y saxofón barítono con una corchea con puntillo y semicorchea en el primer tiempo y corcheas en los otros dos.

Pág. 20: Se empieza la página en *mp*, con toda la cuerda de la madera y, en el metal, el cuarteto de trompas y el trombón 1, durante el primer compás y la primera parte del c. 2; en este mismo entran a solo las trompetas y los trombones, en *mf*, durante seis compases. En el c. 3 interviene el timbal en *mp* y el bombardino, en defecto del timbal. Al concluir el c. 5 se encuentra el punto de ensayo nº 8, incorporándose casi todo el viento madera, en *p*, con la indicación de *crescendo* y *accelerando mucho*. En el c. 7 la potencia pasa a *mf*, entrando los fliscornos, bombardinos, tubas y contrabajos. En el c. 8 ya estamos en *f*, menos el cello, que entra en *mf*. El compás siguiente se repite y en el 10 ya estamos en *ff*, en todos los timbres, señalando *Estrepitoso*. El c. 11 imita el anterior.

Pág. 21: Viene de la página anterior. En el c. 1 hay un *fff*, con la indicación *trepidante*, un regulador que en el compás siguiente termina con *ffff* y una doble línea divisoria, que conduce a un nuevo cambio agógico: *Allegro fogoso*, Negra = 160, con una nota del autor: “Se incorpora la impetuosa juventud. Jóvenes a ritmo de swing”, en compás de 2/2, con la potencia *ff*, y con las peticiones *Deciso*, tocando el *tutti*, menos las trompas. Tono de *mi b mayor*. La estructura rítmica, de negras y

corcheas, se repite hasta el final de la página; las trompetas y los trombones tocan en *ff*, *Con alma*, un fragmento donde predominan las blancas y los tresillos de blancas, en *ff*. En el último compás las trompas se incorporan con un ritmo distinto. Corchea, negra, corchea, blanca, negra y un regulador, que se abre: <, al igual que en las trompetas, trompas, trombones y violoncellos.

Pág. 22: Todos los instrumentos en *tutti*, tocan una corchea en primer tiempo del compás, con un *sfz* en los instrumentos que en la página anterior terminaban con el regulador. Luego hay silencios, excepto en las trompetas y trombones, que continúan durante un compás más. En el c. 3 ya tocan a *tutti*, y con potencia en *ff*. En el c. 4 hay algunos reguladores y al finalizarlo, remite, mediante puntos de repetición, a la hoja anterior, y en la segunda vez encontramos, al final, un *Diminuendo y Ritardando, Cediendo*.

Pág. 23: Al concluir el c. 1, termina el *Ritardando*, con un *sfz*, en la última nota. Una doble línea divisoria indica *Meno Mosso*, Negra = 126, en compás de 2/2, con la aclaración de “A 4”, con la nota del autor: “Los menos jóvenes y su experiencia. Más lentos”. Ejecutan en *p*, *pp* y *ppp*, simultáneamente, según el timbre de los instrumentos, tocando el *tutti*, a excepción de las trompas, y en la percusión sólo los platos, con golpes secos, en *ppp*, contrastando mucho con la hoja anterior, donde la percusión brillaba por su cantidad²⁶¹. Estamos con seis bemoles, en la tonalidad de *sol bemol mayor*. En el c. 4 las trompetas ejecutan durante un compás, en *p* y con sordina, la cabeza del tema de Valencia, en síncopas: corchea, negra, corchea; luego manda quitar la sordina, para seguir en la página siguiente.

Pág. 24: Durante los dos primeros compases pasa el tema de Valencia, ahora, a las trompas, en *f*, sonado el *tutti* de la banda, con la indicación de *crescendo*, durante dos compases, y terminan con un regulador, que conduce a *ff* en el c. 3 a retomar el tema en las trompetas, ahora sin sordina, durante dos compases más y la cabeza del siguiente, que cambia la agogía: *Allegro fogoso, Deciso, Con Alma*. Doble línea divisoria indica que “Vuelve la juventud”, en el último compás de esta página, señalando *Estrepitoso*, en *ff*.

²⁶¹ Recordemos que ahora está representando a “los menos jóvenes”.

Pág. 25: Viene de la página anterior; en el c. 3 pide a las trompas “pabellón arriba”, con un regulador que conduce, en el c. 4, a un *ff*. Al finalizar el c. 7 de esta página remite, con puntos de repetición, al último compás de la hoja precedente, enlazando la 2ª vez, al llegar al c. 3 de la página 25, con la siguiente.

Pág. 26: Corresponden, los dos primeros compases, a la 2ª vez, con un *sfz* en las trompetas. Luego indica el punto 9 de ensayo, con doble línea divisoria, en *Menos Tempo* y en *f*. En el c. 4 entra el cuarteto de trompas a solo con un tresillo de blancas, en progresión descendente, en *f*, repetido, luego, en el c. 6 por los saxofones, en *mf*, y en el c. 8 por gran parte de la madera: clarinetes, cornos, oboes y flautas, en *mp*. A partir del c. 6 pide *Diminuendo y ritardando*.

Pág. 27: Comienza, simultáneamente, en *p* y en *sfz*. En el c. 2 pide sordina a trompetas y trombones para interpretar una blanca, en *p*. Sigue el *Diminuendo y rallentando*. Estamos en *fa menor*. En el c. 3 señala quitar la sordina y pasan las blancas, en *mp*, a los saxos, continuando en el c. 4, con *pp*, y terminando la última nota del compás con un *ten*, acabando con una doble línea divisoria, pasando, en el c. 5 a un *Lento Religioso, Grave*. Negra = 63, aclarando en la partitura: “Meditación. A manera de Plegaria por los fallecidos. Oración por los que nos dejaron. Como un coro masculino”. Entran los trombones solos, sin sordina, y los bombardinos en defecto del 4º trombón, en compás de 4/4, con blancas ligadas, en intensidad *p*²⁶². El resto de la banda permanece en silencio.

Pág. 28: Siguen los trombones a solo, durante los seis primeros compases. En el mismo c. 6 entran con ritmo de tresillos de corcheas los timbres o celesta, en *p*; el clarinete principal, en *pp*; los oboes y flautines, en *p* y a continuación indica el punto de ensayo nº 10, señalando: “La oración se eleva. Coro de voces blancas”, interpretando blancas en *p*, todos los clarinetes a solo y en defecto del clarinete bajo hará su papel el saxo 3º, en *pp*, durante tres compases, recordando el clarinete principal el tema de Valencia; en el último compás lo repite, este mismo, con otro ritmo más disminuido, las trompas principales a solo, en *mp*, añadiendo *muy piano*,

²⁶² La plegaria recuerda un poco a la Salve de auroros, de su Albaterra; tema que repite en varias de sus obras.

coincidiendo la última nota del tema que traían los clarinetes, con una redonda y acompañados exclusivamente por unas notas pedales de *do-sol*, del timbal, en *pp*.

Pág. 29: Pasa, ahora, el tema de blancas, en *p*, a la parte superior del viento madera, interpretándolo tres flautas, corno, requinto en defecto de la flauta 2ª y clarinete principal, en defecto de la flauta 3ª y el saxofón principal, si no hubiera corno, acompañados por el triángulo y con la indicación *Muy Lentamente*. En el c. 3 se incorpora el timbal, en *p*, pasando a *pp* en el siguiente. En el último tiempo del c. 3 se escuchan los timbres de bombardinos, tubas, saxos barítonos, fagotes y clarinetes bajos, todos en *mp*, con el tema de Valencia, señalando *Muy Lento*, de nuevo; aclarando: “Relevante, apasionado... Oración fúnebre”. En los c. 4, 6 y 8 contestan tras la nota blanca del tema, en *pp*, *p* y *pp*, respectivamente, con unas corcheas con puntillo, seguidas de semicorcheas y tresillos de corcheas, con notas de otras partes del tema de Valencia.

Pág. 30: Encontramos, de nuevo, grandes contrastes en la dinámica, pues va de *p*, a, con un regulador $< sfz$, y con oro regulador a $< fff$, terminando la última blanca del c. 4 con un *ten*, y pidiendo en todo el compás un *Rit*. Una doble línea divisoria indica un cambio de agogia: *Andante cantabile*, Negra = 84, en compás de 3/4, anunciando: “La huerta canta”, comienza esta parte con una introducción en *f* durante dos compases que repite en *pp*, en *do menor*.

Pág. 31: Simultanea las potencias de *pp*, en el timbal; *mf*, en el dúo de fliscornos -que llevan el tema-, y los demás instrumentos que acompañan, en *p*.

Pág. 32: Continúa el tema con los fliscornos. En el c. 6 introduce un regulador, durante dos compases, que parte, en el clarinete bajo de $mf < ff$; en los trombones de $p < ff$, coincidiendo con el punto de ensayo nº 11. Todos empiezan desde este momento en *ff*, excepto los platos, a los que pide *f*.

Pág. 33: Sigue el mismo tema, interpretado por diversos instrumentos representativos de la madera y del metal. En el c. 2 solicita *Poco Rubato*, y en el c. 3 *A Tempo*. Es una página donde está sonando el *tutti* y con muchos *ligados*.

Pág. 34: Continúa el *tutti*; al terminar el c. 1 se encuentra el punto de ensayo nº 12. En el primer tiempo del c. 4 acaba el tema, entrando, ahora, en la intensidad *mf* en el viento madera y los demás, prácticamente permanecen en silencio, con un

diminuendo y ritardando. Los saxos, bombardinos y violoncellos tocan unas negras en *p* y *pizzicato*. Un nuevo cambio está anunciado por una doble línea divisoria. Vamos a entrar en un *Allegretto Jocosso*, en el compás binario de 2/4.

Pág. 35: Además del *Allegretto Jocosso*, añade, Negra = 100, y advierte la “Presencia de Alicante”. Entra la percusión sola con *ff* en el timbal y *f* en el tamboril, bombo y platos, durante cuatro compases. Pasa, ahora, con el tema *Tres pardalets i una moneta*, en *ff*, por el viento metal, aprovechando la nota larga, del c. 7, en *sfz* del tema para replicar los clarinetes bajos, fagotes, saxos, bombardinos tubas y la cuerda, con una progresión ascendente y descendente de semicorcheas, todos los timbres en *ff*, repitiéndose, con las indicaciones *A- B- C*, de los c. 9, 10 y 11, los c. 5, 6 y 7, *do mayor* y cromatismos descendentes en el tema de Alicante.

Pág. 36: En el c. 1 hay *fff*, en el segundo tiempo. El c. 2 la percusión toca en *ff* con la indicación *Desgarrado*, y con un 1 en un círculo, ya que se va a repetir dos compases más tarde. En el c. 5 hay un regulador que parte de *f < ff*, en el c. 6. El *do* lo emplea como dominante para entrar en *fa*. En la doble línea divisoria al finalizar el c. 5, se encuentra el punto de ensayo nº 13. Al acabar la página, avisa que se va a pasar a *pp*, de nuevo vemos un cambio brusco de potencia²⁶³.

Pág. 37: Tocan sólo clarinetes, fagotes y saxos, monorrítmicamente, en la madera, en *pp*; la tuba, violonchelo y contrabajo, con el mismo ritmo, y también en *pp*, durante cuatro compases. Estamos en *fa mayor*. Entra, ahora, la percusión, en el c. 5, en *sfz > pp*, repitiendo la misma estructura y notas durante los tres compases siguientes. En el c. 6 las flautas en *mf*. El c. 7 pide *Poco rit., calando*, con un regulador que conduce, en el c. 8 a *f* y *A tempo*. Los oboes intervienen en el último compás en *p*. Y los trombones, con sordina, en *pp*.

Pág. 38: Las trompas inician el tema, con la indicación *Alargando*, en *mf < f >*, durante los dos primeros compases, produciéndose, al finalizar el c. 2 un corte o buota. El c. 3 indica *A tempo*, en *ff*, menos la percusión, en *f*. El c. 5 pide *Ritardando*

²⁶³ Las disonancias se encuentran para ridiculizar el fragmento, a los “borrachines”; este fragmento disonante viene del pasodoble de *Fogueres*.

Molto y a los trombones *Sin sordina*. El c. 6 parte de *f*, *sfz* < que en el c. 7 llega a *fff*, volviendo a solicitar *Molto ritardando*, *Calando*, *con alma*.

Pág. 39: En el c. 1 hay un regulador < que conduce en el siguiente a un *sfz* y un *A tempo*, del *ritardando* que traía de la página anterior. Se inicia, también, el punto de ensayo nº 14. Pasamos a *fa menor*. El c. 2 simultanea, con el *sfz*, aludido, de los fliscornos un *ff*, de los demás instrumentos que tocan. En el c. 4 se pasa a *f* y a un *Ritardando*, con un regulador que lleva a *ff*, en el compás siguiente, que acaba con un corte o buota, indicando, ahora, *Deciso*, *A Tempo*, *Mismo tempo*, en *ff*, donde está sonando el *tutti*, con otro regulador que va en un solo compás de *ff* > *p*, anunciando que viene la “Presencia de Castellón”, llevada a cabo por los flautines, flautas, oboes y requintos, en el último tiempo de esta página, con la potencia en *mf*.

Pág. 40: Tocan los mismos instrumentos que han iniciado el nuevo tema, más los clarinetes bajos y los fagotes, en *f*. En el c. 2 todos los timbres que ejecutan una pedal en blancas llevan un *sfz* > *p*, en un solo compás, repitiéndose durante dos compases más. En el c. 5 el tamboril inicia un solo en *f*, incorporándose las trompetas, que ponen la sordina, ejecutando en *f*; en el c. 6 los instrumentos de madera que sonaban, más otros que se incorporan, lo hacen en *mf*. En el c. 7 vuelve a pasar a *f*, y en el c. 8 encontramos *sfz* y *f*, con un pequeño regulador, > que lleva a *p*.

Pág. 41: Se inicia con el punto de ensayo nº 15. En el segundo tiempo del c. 1 pide *f* a las trompetas, solicitando lo mismo, en el c. 3, de los saxofones barítonos, fagotes y clarinetes bajos. En el c. 4 toca exclusivamente toda la madera, en *pp*. En el c. 5 se retoma el tema por todo el metal, en *ff*, con textura homorrítmica, y sin sordina, produciéndose un gran contraste. Al terminar el c. 6 hay una doble línea divisoria, con la indicación *allegro no mucho*. *Danza*. *Negra* = 152, (A 1).

Pág. 42: Estamos en compás de 3/4, volviendo a recordar: “A 1”. Se inicia la página con blancas con puntillo, en *sfz*, que acompañan al solo rítmico del tamboril, en *f*. En el c. 5 se incorpora el viento madera en *mp*, a excepción de los oboes solos, que llevarán el tema en *f* y las flautas en *mf*. Escribe la indicación de 1- 2- 3, que inmediatamente después se repiten. En el c. 7 los trombones y la tuba, en un solo compás hacen *sfz* < *sff*. La danza se encuentra en *sol mayor*.

Pág. 43: Se inicia la página con el punto de ensayo nº 16, en *f*. A los trombones les pide sordina y luego quitar. Suena el *tutti* de la banda, produciéndose un nuevo contraste entre las voces que unas van ligadas y las otras no.

Pág. 44: Termina el tema la madera, en el primer compás, un pequeño regulador lleva, en el c. 2 a un *ff*, pasando las trompas, trompetas, trombones y fliscornos. Todo el metal se mueve en sentido cromático. En el c. 4 se vuelve a *p*, con un *crescendo* y *ritardando* hasta el final de la página, terminando en *staccato* y con un regulador, que parte de *ff* <. Una doble línea divisoria indica que pasamos a *Andante Sostenuto*, Blanca = 50, avisando que la unidad rítmica va a ser la blanca.

Pág. 45: Empieza, pues, en *Andante sostenuto*, anunciado en la página anterior. Suena el *tutti*, en compás de 2/2 y con intensidad en *ff*, simultaneando tres temas al mismo tiempo, de los más importantes: color rosa: el representativo del *Pasodoble Valencia*; azul: el acuerdo de la Federación; y amarillo: Castellón. Los dos primeros compases están marcados con 1- 2, que se vuelven a repetir en los dos últimos de esta misma hoja. El propio compositor señala: “Medida binaria. Amalgama rítmica”, para alertar a los intérpretes. En el c. 4 hay un pequeño regulador que lleva a un < *sfz*. Además de sonar el *tutti*, es una página muy rica en ritmo, contrastando blancas con semicorcheas, tresillos de negras, negras con puntillo, corcheas y los platos tocan redondas.

Pág. 46: En los dos primeros compases se vuelven a superponer dos de los temas: el señalado con color amarillo y el de color azul, en *tutti*, con un pequeño regulador al final del c. 2, en la percusión y la tuba; terminando, la última nota en *ff* y sirve de cabeza, en el viento madera, del tema rosa. Al acabar el c. 2 hay una doble línea divisoria, que indica un nuevo cambio agógico: *Lento grave, Molto Maestoso*, Negra = 48. Acaba el c. 3 con cambio de ritmo, igualmente, pasando al compás de 4/4, en *ff*; la madera sigue con el tema iniciado en el compás anterior, Hay un apunte que abarca los dos últimos compases: “1993, Triunfales Bodas de Plata”. Abundan los contrastes rítmicos, ahora con blancas y blancas con puntillo + negra, contra semicorcheas.

Pág. 47: Sigue el *tutti*, el tema lleva notas largas, contrapuestas a las semicorcheas, al final de los dos primeros compases hay un pequeño regulador. Una

doble línea divisoria indica un cambio en la agogia: *Un poco pesante*, comenzando en el c. 3, en *fff*, fragmentos del “*Viva Valencia*”, subrayados con rotulador rojo, las trompas, trompetas y fliscornos, del metal y en el c. 4 se incorpora el *tutti*, en *ffr.*, con grandes reposos en notas largas: corchea + negra con puntillo ligada a blanca, manteniéndose este ritmo, en la madera, hasta el final de la obra, en la página siguiente. Juega con la Dominante; termina la página en *la mayor*, con 7ª.

Pág. 48: Viene de la anterior, sigue el *tutti* hasta el final. Al acabar el c. 2 hay una doble línea divisoria, con la indicación *Molto Pesante*, tocando la mayor parte de los instrumentos en *staccato*, y la última nota forma un gran acorde, en redondas con calderón, en la potencia *ffr*, terminando en *do mayor*, con cuartas y quintas aumentadas. Esta página es muy modulante, pasa por *sol mayor*, *fa mayor*, y termina en *do mayor*.

4.13. Spanish motiv, 1996.

4.13.1. Ficha técnica

TÍTULO: SPANISH-MOTIV
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1996.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 1997. Orihuela (Alicante). Los hermanos Childs y la banda de música de Orihuela.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Obertura para banda sinfónica y dos bombardinos.
AUTOR DE LA LETRA: Música pura, inspirada en el folklore típico español.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: La compuso por encargo de los dos hermanos Childs, solistas del bombardino, que querían tocar algo típico español.
DESCRIPCIÓN: Basada, principalmente, en el “Vito”, del folklore flamenco español. Sobre esta melodía popular tan antigua: es un baile-danza. Tanto al baile, como a la música y a la letra se le da el nombre de “Vito” ²⁶⁴ .
ARGUMENTO: Sigue con música la letra del popular <i>Vito</i> .
OTROS DATOS: El compositor conoció a los hermanos Childs en Llíria. En la partitura manuscrita figura la siguiente dedicatoria del autor: “A los fenómenos de este instrumento, hermanos Robert y Nicholas Childs, a quienes ya considero amigos, con sincera admiración y cariño”.

²⁶⁴ Estribillo: Con el vito, vito, vito/ con el vito, vito, va./ Con el vito, vito, vito/con el vito, vito, va/.

Estrofas: Yo no quiero que me miren/ que me pongo colorá/ yo no quiero que me miren/ que me pongo colorá./ No me mires a la cara/que me pongo colorá./ Yo no quiero que me mires/que me vas a enamorar./ Una malagueña fue a/ Sevilla a ver los toros./ Y en mitad del camino/la cautivaron los moros./ Las solteras son de oro/ las casadas son de plata./ Las viuditas son de cobre/ y las viejas de hojalata.

4.13.2. Explicación de la obra

La obertura, poco a poco se ha ido convirtiendo en una pieza independiente de la ópera. Moore dice: “El cambio principal que se observa en la obertura romántica es relativo al color y a la orquestación. Weber en sus conocidas oberturas de *El cazador furtivo*, *Oberón*, y *Euryanthe*, infunde el espíritu romántico al diseño, y su técnica instrumental, tan cálida y resplandeciente, ejerce influencia en los compositores posteriores, tanto en la ópera como en la sinfonía²⁶⁵”.

Se trata, en esta obertura, de realizar un lucimiento de los dos bombardinos solistas a partir del tema del Vito, con tres Variaciones, demostrando el compositor gran dominio de la técnica armónica y contrapuntística.

Es de destacar el hecho de haber sido capaz de elevar al género sinfónico un tema popular muy sencillo, demostrando gran dominio de la orquestación.

Se puede hablar de una obertura programática, que obtiene gran auge a partir del siglo XIX, pues sigue la letra de la popular canción de El Vito. Ulrich destaca: “Es problemático el contraste entre forma y contenido, ya que la obertura es, según la tradición, una forma sonata, pero el programa le impulsa hacia una estructura más libre (música programática)”²⁶⁶.

Lo que primero me llama la atención en esta obra es el partido que le ha sacado al tema español, flamenco, del *Vito*, que ocupa, prácticamente, toda la obra, con variaciones. Utiliza, en un momento determinado, otro muy conocido, durante unos compases, de *El baile de Luis Alonso*, de sello español, también, pero lo que más desarrolla es el tema del baile del *Vito*, con armonizaciones muy variadas para dar dificultad a la obra y brillantez a los solistas²⁶⁷.

²⁶⁵ DOUGLAS, Moore: *Guía de los estilos musicales*, Madrid, Ed. Taurus, 1988, pág. 169

²⁶⁶ ULRICH, Michels: *Atlas de música*, 2, Madrid, Alianza Atlas, 1992, pág. 501.

²⁶⁷ En 1954, en el Congreso internacional de Sao Paulo se adoptó la siguiente definición de música folklórica: “Música folklórica es el producto de una tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente”. Dionisio Preciado pone de manifiesto: “Tres

Empieza en *si b m*, con constantes modulaciones, comenzando en la dominante. En la página 11 termina con la sensible de *si b*.

Desde un punto de vista estético, lo que más destaca es la utilización de temas folklóricos elevados a la categoría de obras orquestales, que es una de las vías de desarrollo que toma la música sinfónica en el siglo XX, destacado por Fubini, como ya he comentado en otro momento.

4.13.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Andante maestoso, Negra = 80

Págs. 1-2: Ya empieza, en el c. 2, después de intervenir el timbal como llamada de atención, el tema del *Vito* con pedal, que lo presenta tanto melódica como cromáticamente, en la primera página y con arpeggios, en la segunda, se trata de ese mismo cromatismo, pero arpegiado, como acompañamiento del clarinete (ver en el Anexo el tema subrayado en color azul).

Pág. 3: Da entrada a los solistas, con dos bombardinos o *Euphonium*, que tocan sobre el mismo tema, pero con variaciones, para lucimiento de estos instrumentistas. Se trata de la I cadencia.

Pág. 4: Entra la banda con el tema, otra vez, acompañándose por tresillos y con floreos. Es decir que vuelve el tema al *tutti* de la banda, pero acompañado por una melodía en tresillos de semicorcheas, recordando al *Baile de Luis Alonso*, españolísimo.

Pág. 5: Siguen los tresillos de la madera, con el tema central, jugando con el acompañamiento. Esta página es de gran riqueza armónica, por 3^{as} y 6^{as}. Entra el tema principal de este canto español, del *Vito*, en el grave, contestado por los tresillos en la madera.

Pág. 6: El tema sigue en el grave. Lo repite, más grave aún. Hay un *glissando* ascendente y descendente, como respuesta.

factores señala esta definición: continuidad, variación y selección". Véase PRECIADO, Dionisio; *Folklore español, música, danza y ballet*, Presentación de Fernando Remacha, Madrid, Ed. STVDIVM, 1969, pág. 52.

Pág. 7: Termina el tema en la indicación *Ten.*, comenzando, a continuación la primera variación.

I Variación:

Págs. 7-8: Interpretan el segundo y primer tema entre los dos bombardinos, con variantes en octavas.

Pág. 9: Acompañan el primero con mordentes.

- Pág. 10: *Tutti* de la banda, finalizando en *ten.*, con armonías disonantes acompañando al tema. Indica en esta misma página, en los dos últimos compases *Lento expresivo*, comenzando el tema los solistas.

- Pág. 11: Siguen los solistas durante cuatro compases más. Este tema, que viene de la página anterior, del *Lento expresivo*, se realiza con variedad en la línea melódica y el primero, en movimiento contrario, contesta, haciéndole el contrapunto. Ambos preparan la II cadencia.

Pág. 12: La II cadencia es de ritmo libre, de puro lucimiento de los instrumentistas. Doble picado, muy difícil de interpretar²⁶⁸. Sigue el tema, pero en la banda, en lento: *Andante Moderato*, con unas armonías acompañantes cromáticas, como al principio de la obra, de gran lucimiento para el compositor.

Los saxos acompañan sobre el tema, con cromatismos.

Pág. 13: Un *ff* y *sff* tremendo, un gran acorde disonante con buota interrumpe el tema para dar entrada a la II Variación, en esta misma página.

II Variación

Pág. 13: Comienza en el último compás de esta página, aumentando la velocidad: *Allegro jocos*, Corchea = 152. Se trata de la II Variación.

Págs. 14-15: Utiliza, ahora, tresillos de semicorcheas, en los solos. El segundo bombardino, en movimiento contrario, le va contestando. Sigue hasta el número 5 de ensayo.

²⁶⁸ “El doble picado del metal es de gran lucimiento, y a veces podríamos hablar de triple picado porque hacen: uno, de lengua, otro de eco y el tercero de lengua (tacetá), primeramente doble y en la segunda fermata, triple”. Explicación verbal del compositor.

Pág. 16: Varía el acompañamiento de la banda. En el metal grave aparece el tema y le contesta la madera con unos tresillos que armónicamente tienen mucho color, hasta el *ten*, preparando otra cadencia.

Pág. 17: Comienza la III cadencia por los solistas que recuerdan, al final de la misma, el tema, haciéndole una alegoría el segundo bombardino, con una gran variante de lucimiento.

Pág. 18-bis²⁶⁹: La banda contesta con el tema y los clarinetes van haciendo el dibujo de tresillos, que tienen un gran valor armónico. Imitación canónica en el grave. El agudo hace el acompañamiento en 6^{as.} y 4^{as.} aumentadas, y 5^{as.} disminuidas.

Sigue igual en la otra página marcada como 18-bis. Armónicamente la importancia está en la madera, no en el tema, en los floreos con los tresillos de semicorcheas.

Pág. 19-bis: Continúa más fuerte, hasta llegar, en el 20-bis al *Ten*.

Pág. 20-bis: Dos compases en *sff* y *ten*. anuncian el final de esta variación. Al acabar esta página se anuncia que entra la siguiente.

III Variación

Págs. 18 y ss.: Sobre el tema que se lo reparten entre los dos bombardinos para que haya una continuidad y no cese. Se trata de un combinado imitativo, ahora con semifusas.

Prosigue igual en la página 19, cuando uno para, el otro se mueve; es una continuidad.

Repite tres compases en la página 21, es decir, vuelve al comienzo de esta misma hoja.

Págs. 22-23: La banda hace la entrada, que bisca la introducción sobre el segundo tema, con un reposo, para anunciar la cadencia final libre de ritmo, que entra en la página 23 y va buscando el lucimiento a los dos instrumentos y lo hacen

²⁶⁹ Sigo la misma numeración de páginas que hay en la partitura original. Téngase en cuenta que hay dos páginas numeradas como 18-bis, luego pasa, sucesivamente por 19-bis, 20-bis. Y, a continuación, pone la 18, 19 y 20.

imitativamente, aunque tiene parte del tema y la imitación, que recuerda, también, al mismo.

Págs. 24-25: El timbal da entrada al *tutti*, que va con corcheas acompañando a lo que hacía antes la cadencia. Entra el tema.

Con el combinado de la III Variación entra la banda con el tema primero, en el último compás de la página 24, con el principal. O sea es lo mismo de la cadencia pero acompañando la banda con el tema. Antes de terminar esta página, remite a la 24, otra vez, repitiendo ocho compases y terminando en un fortísimo.

Pág. 26: Salen los bombardinos solistas en Lento, con unos compases del final del tema, terminan con un calderón.

Entra, ahora el *Deciso*, con el timbal, que prepara el *tutti*, en la página siguiente.

Pág. 27: En *fortísimo*, entran unos compases muy rítmicos, que después repite la madera en *piano*; es un acompañamiento típico andaluz, alegoría andaluza (palmas) f/p que están preparando la entrada del tema (metal), en el último compás (punto de ensayo 8).

Págs. 28-29: Los solistas llevan el tema, en tresillos, reforzados por la cuerda y por parte del metal. La madera acompaña con unas escalas cromáticas, para dar entrada a los solistas en la página siguiente, que repite en *crescendo*.

Pág. 30: Entran los dos solistas con tresillos, en sentido cromático y en movimiento contrario (solos completamente), interrumpidos por el timbal. Ellos con una escala van a repetir lo mismo, con el tema central de toda la banda en *fortísimo*.

Ahora, en *pp* los saxofones; los clarinetes hacen lo que antes hacían los bombardinos, las escalas con el tema.

Los solistas acompañan con un trino. Cogen las escalas la madera y va hacia el conjunto de la banda. Los solistas se mueven, ahora, por escalas en movimientos cromáticos y contrarios. Con figuración rítmica en tresillos de semicorcheas.

Pág. 31: Finalizan sobre el tema los dos solistas, acompañados con acordes secos por toda la banda, incluida la cuerda y van hacia el *ffff*.

4.13.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Pág. 1: Comienza la partitura con la indicación *Andante Maestoso*, Negra = 80, en compás de 3/4, siendo la obra para banda sinfónica, con violoncello y contrabajo, más dos bombardinos solistas.

En el primer compás entra el timbal a solo con la dinámica $mf < f$, para inmediatamente coger el tema principal parte del metal y de la madera, con la potencia de f , en el segundo compás, y en el tercero entra el resto de la banda, excepto los solistas, también en f .

Págs. 2-3: Empieza el primer compás en mp y en p . La cuerda, los trombones de la banda, los saxofones barítonos y los clarinetes bajos contestan en *pizzicato*, marcando los tiempos. Los otros clarinetes hablan en tresillos de corcheas, con algunas notas cromáticas. Resultando una página con muchos contrastes en el ritmo.

En el último compás entran los trombones solistas, con intensidad en f , a solo, iniciando la I cadencia, donde encontramos algunos movimientos contrarios, tresillos de semicorcheas con cromatismos, ff , reguladores de dos notas, *accelerandi*, *ritardandi*, *staccati*, calderones, trémolos, etc., terminando con un *Rit > p* y con calderón. La doble barra indica que ha terminado la cadencia y anuncia que va a cambiar de velocidad y de ritmo.

Pág. 4: Indica *Allegro jocoso*, Corchea=152, en compás de 3/8, utilizando las intensidades de mf , p , y pp . La cuerda, bombardino, saxofón barítono y clarinete bajo acompañan en *pizzicato*. El último compás cambia la potencia pidiendo mf y f . En algunos momentos clarinetes y saxos se reparten el acompañamiento en tresillos de semicorcheas.

Pág. 5: Pasa ahora a mp , y mf en el primer compás y en el cuarto las trompetas destacan el tema en f , repitiendo en eco los trombones, bombardinos, las tubas y la cuerda, en el bajo y los saxos tenor y barítono en la madera. Vuelve a haber un ritmo muy dispar, encontrando tresillos de semicorcheas en progresiones cromáticas descendentes, que contrastan con el ritmo del tema, en corcheas.

Pág. 6: Empieza con potencia en f , que viene de la página anterior y termina en ff , en los dos últimos compases, indicando *Molto Marcato*. Los tresillos de semicorcheas ya no van en sentido de escalas descendentes. Sin embargo las corcheas sí

que forman cierto cromatismo en progresión descendente. En el último compás de esta página comienza el punto de ensayo 2 y va de un *ff*, a un regulador < *sfr*.

I Variación

Pág. 7: En el primer compás tenemos otro regulador < hacia el *sfr* y en los dos compases siguientes, dos acordes disonantes, interpretados por el metal y la cuerda, en *sfr.*, y con la indicación *ten.*, llegando al final de la primera parte e iniciándose la I Variación en esta misma página.

Comienza la I Variación en el mismo compás que lleva: 3/8, empezando los trombones solistas, en *mf*, y en *f*, el tema, e incorporándose, en *p* algunos instrumentos que le hacen el contrapunto, con notas pedales, en corcheas.

Pág. 8: Sigue de la página anterior, tocando en el tercer compás en *pizzicato* los cellos, mientras que los contrabajos lo hacen *con arco*; ejecutan también en *pizzicato* los clarinetes bajos y los fagotes, contrastando con las notas largas de las flautas y los oboes. Eso sí, todas las voces que acompañan a los bombardinos solistas, lo hacen con la intensidad *p*.

Pág. 9: Se inicia con el punto de ensayo 3, con potencias *fp*, *mp*, *mf*, y los trombones solistas que siguen con *f*.

Pág. 10: Intensidad en *ff*, hacia un *sff*, terminando en los c. 5 y 6 de esta misma página con la indicación *ten*. Cambiando ahora la velocidad a *Lento expresivo*, pero sin indicación metronómica y variando también la potencia, puesto que ahora los bombardinos solistas tocan en *mp* y el resto de los instrumentos que entran lo hacen en *p*.

Llama la atención el tratamiento del tema en esta página, ya que en los dos primeros compases lo llevan los solistas y luego callan hasta llegar al *Lento expresivo*, donde se reparten el interés temático las distintas cuerdas de las familias instrumentales. En el *Lento* mencionado, vuelven a intervenir los solistas con el tema y las demás voces le ceden automáticamente el protagonismo.

Pág. 11: Viene de la página anterior. En el cuarto compás hay un *Rit*. Y un corte, para comenzar la II cadencia.

Pág. 12: La emprende con los solistas interpretando la II Cadencia, en *ff*, con calderones, notas *ten.*, un *ritardando* para empezar un regulador que va desde un *p*,

cresc., y *accel.* hasta un *ff* con notas dobles picadas, volviendo al *Rit.*, para crecer y acelerar, de nuevo, hacia el *ff* y *ten.*, terminando con un calderón.

Comienza, ahora, la banda, con la indicación *Andante Moderato*, Negra = 78, con potencia en *f*, *p*, *sf*, y compás de 3/4, contrastando a partir de ese momento unos compases en *p* y otros en *sf*.

II Variación

Pág. 13: Esta página empieza en *ff* y *sff*, con trinos y notas en *staccato*, desembocando en *mf* y comenzando la II Variación cambiando la velocidad: *Allegro jocoso*, Corchea=152, en 3/8. Los solistas tocan en *f*, mientras que los instrumentos que le contrapuntean lo hacen en *p*. A la cuerda y la tuba les pide en *pizzicato*.

Pág. 14: Sigue el tema por los dos instrumentos solistas, utilizando tresillos de semicorcheas, que contrastan con el acompañamiento de la banda que lo hace con corcheas *a tempo* y otras a contratiempo; y las flautas y los oboes, con negras con puntillos, en progresión descendente y con la potencia en *mp* y *mf*, respectivamente.

Pág. 15: Continúa el protagonismo de los bombardinos, en *ff*, el segundo y en *f*, el primero, ambos con los tresillos de semicorcheas. Al acabar el primer compás marca el punto de ensayo 4. El resto de la banda acompaña en *p*, y *fp*.

Pág. 16: En el punto de ensayo nº 5 terminan los instrumentos solistas y toman el tema, ahora, los metales: trombones, bombardinos y tubas, con la dinámica de *ff*, y *sfr.*, acompañados por el *tutti*, y *Molto Marcato*, indicando en los dos últimos compases de esta página *ten.*, con *sfr.* y *ff*, como es su costumbre para señalar que viene algo nuevo.

Pág. 17: Comienza la III cadencia, en *ff*, por los dos *euphonium* o bombardinos. Un *ritardando*, y un *ten.*, dan paso al tema, de nuevo, en *mp*, y finalizando la cadencia con otro *ritardando* y *ten.*, avisando que en la próxima página va a cambiar, de movimiento.

III Variación

Pág. 18-bis: Indica la partitura *Allegro jocoso*, Corchea=152, en 3/8. Callan los solistas y comienzan el tema las trompetas, las trompas, y en el compás siguiente, los trombones, los bombardinos de la banda y las tubas. La intensidad predominante es en *f*, y *mf* para la percusión, el violoncello y el contrabajo.

Pág. 18-bis (2): Continúa igual que la página anterior, entrando ya el tutti de la banda, excepto los solistas. El contrapunto es el que lleva, ahora, los tresillos de semicorcheas.

Pág. 19-bis: Llama la atención el tercer compás, que indica *Molto Marcato*, en *ff*, con un regulador < *sfr*.

Pág. 20-bis: Va concluyendo, desembocando en los c. 2 y 3 en *sff* y *ten.*, para dar paso a la III Variación, e indicando en la partitura que va a cambiar la velocidad.

Pág. 18: Comienza la III Variación, con la indicación de *Allegro Jocosso*, Corchea = 152, empezando, de nuevo, su protagonismo, los bombardinos solistas, en *f*, con corcheas y fusas, y contestando los instrumentos que intervienen en *p*. Los violoncellos y los contrabajos tocan en *pizzicato*, contrastando con el tema y con las flautas y oboes, que tocan negras y corcheas, en *staccato*.

Pág. 19: Viene igual que la página anterior, con la novedad de que se incorporan las trompetas, con sordina, en *p*. Teniendo en cuenta que al comienzo de la página, en el primer compás, se encuentra el punto de ensayo 6.

Pág. 20: Siguen las trompetas con sordina, contrastando las dinámicas indicadas en el primer compás, que oscilan entre el *f*, de los solistas; el *mf*, de las maderas (algunos instrumentos, como los saxos comienzan con *sf* > *p*; *fp* de los metales, exceptuando los bombardinos que tocan en *sf* > *p*; y las cuerdas: cellos y contrabajos que emplearán la dinámica de *fp*.

Pág. 21: Se inicia con el punto de ensayo 7, con dinámica predominante en *mf* en los agudos y *sf* en la parte grave. La melodía la siguen llevando los solistas, interpretando esta página dos veces, mediante puntos de repetición.

Pág. 22: Los solistas callan y pasa el protagonismo al viento metal: tubas, bombardinos y trombones, en *ff*, incorporándose el *tutti* en el segundo compás, indicando *Molto Marcato*. En los dos últimos compases señala *sffz*, y *ten*. Anuncia, a continuación, que va a presentar *A soli* la fermata o cadencia final.

Pág. 23: Comienza la cadencia final, a cargo de los solistas, como es natural, en *ff*, la primera nota, y luego sigue *p*, *loco*, *cresc...*, *accelerando*, < *ff*, *sffz* y dos negras con calderón. Continúa en *p*, < *ff*, negra con calderón, y comienza, de nuevo, en *p*, ahora con tresillos de semicorcheas en ambas voces, y en movimiento

contrario, *cresc...* y *accel...*, vuelve a pedir *cresc.* y *acceler.*, *calando*, *ff* la última negra y con calderón. Indicando, ahora que va a entrar el *tutti* de la banda y que va a cambiar la velocidad o el movimiento.

Pág. 24: *Allegro vivo*, Corchea = 176, en compás de 3/8. Da la entrada el timbal, desde $p < ff$, incorporándose el piccolo y la trompeta en *si b*, en el segundo, en *mf*, con el tema. En el tercer compás entran algunos instrumentos, en *p*, con corcheas; la cuerda en *pizzicato*. Y los bombardinos solistas como acompañantes, en potencia *mp*.

Págs. 25-26: Sigue igual y al llegar al cuarto compás de esta página va a remitir a la anterior, después pedirá *crescendo* y *accelerando* en potencia *mf*. Corresponde a los dos últimos compases, que seguirán exactamente igual en la siguiente página, terminando en el segundo compás de esta nueva en $< ff$, con una doble barra, para cambiar a *Lento*, donde vuelven a intervenir los solistas, durante cuatro compases, en *f*, y *ad libitum*, terminando en *sf*, y con un calderón. Han tocado estos cuatro compases a solo completamente y después de doble línea divisoria vuelve a cambiar la velocidad, indicando, ahora *Allegro*, *Molto Vivace*, Corchea=200, *Deciso*, empezando el timbal, como llamada de atención, con *sfr <*, durante dos compases, anunciando al final de la página que va a entrar el *tutti*.

Pág. 27: Dinámicas contrastantes, yendo desde *ff*, del primer compás al *pp*, del sexto y vuelve a *ff*, en el c. 11. La cuerda acompaña en *pizzicato*, mientras la percusión lo hace en *staccatto*, al igual que el viento. El último compás de esta página se cierra con la indicación del punto de ensayo nº 8.

Pág. 28: Llevan el tema los bombardinos solistas en *ff*, acompañados por el viento metal, en *f*, y por la cuerda, La percusión hace una pedal, en *mf*. Después de interpretar los cuatro primeros compases de esta página llegamos al punto de ensayo nº 9.

Pág. 29: Viene de la página anterior, continuando con los temas y acompañamientos en los mismos instrumentos y con las mismas dinámicas. Después de 6 compases, tras una doble barra, se indica el punto de ensayo nº 10, comenzando ahora en *pp* todos los timbres que intervienen, excepto los solistas, en *p*.

Pág. 30: Empieza a preparar el final de la obra con un *crescendo molto*, que irá aumentado en esta intensidad fuerte hasta terminar. En el c. 4 indica *ff*; en el c. 7 parte desde el *ff*, vuelto a señalar, con un regulador, que se abre < en las semicorcheas, destacando los solistas, acompañados, únicamente por una pedal del timbal.

Pág. 31: Tiene un final muy impactante, terminando la obra con *fff*, llamando la atención el hecho de que entra toda la orquesta cada dos compases, tocando en el primer tiempo del compás -excepto los solistas que siguen con unas progresiones ascendentes de fusas- y el otro descansa, llegando al último compás, tocando en la primera parte, únicamente, hasta los solistas, terminando, pues, de forma tética, masculino.

4.14. *Lucentum*, 1997.

4.14.1. Ficha técnica

TÍTULO: <i>Lucentum</i> .
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1997 (Terminada el 26 de Junio, según se indica en la partitura).
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: JUEVES, 23-X-1997 en el Teatro Principal de Alicante, por la O.S.A. y narrado por Antonio Boronat.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema sinfónico fantasía, para orquesta y narrador.
AUTOR DE LA LETRA: M ^a Teresa Pertusa.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo de la Consellería de Cultura, Educació i Ciència, conmemorando el bimilenario de la ciudad de Alicante “ <i>Lucentum</i> ”.
DESCRIPCIÓN: Parte de la oscuridad, tinieblas, hacia la luz; narrador: “habitantes..., despertad”; Salve, homenaje; marchas romanas:”Está basado en la luz, y para buscarla empiezo en las tinieblas, acabando con grandes acordes. Continúa con una Salve, recuerdo del pueblo ibero-romano, a través de una marcha con toques de clarines y trompas, reflejo de la ocupación militar de <i>Lucentum</i> . El <i>leit motiv</i> es el fragmento luz, que se corta, provocando el clímax que introduce el narrador y que termina con un gran grito de <i>Lucentum</i> ” ²⁷⁰ . La letra, que es un poema en prosa de M ^a Teresa Pertusa, está inspirada en una frase encontrada en un libro: “la roca blanca iluminada por la luz del sol”.
ARGUMENTO: Exaltación de <i>Lucentum</i> , Alicante antiguo.
OTROS: Los trompas que estrenaron la obra eran de la Banda Municipal. Reflejan a las antiguas, las que se tocaban subiendo a los cantos para avisar: “que vienen los sarracenos o moros” ²⁷¹ .

²⁷⁰ Cita recogida por el reportero Sergio Balseyro en el Diario La Verdad, de Alicante el Jueves 23-X-1997, transcrito en el libro *Manuel Berná, vida y obra, Op.cit.*, pág. 296.

Plantilla orquestal: Flautín, Flautas (1ª y 2ª), Oboes, Corno Inglés, Clarinetes (1º y 2º, en *si b* y Bajo, en *si b*), Fagotes, Trompas en *fa* (1ª y 3ª, - 2ª y 4ª), Trompetas en *si b* (1ª y 3ª, - 2ª y 4ª) Trombones en *do* (1º y 2º, - 3º y Bajo), Tuba en *do*, Timbales, Percusión, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo y Contrabajo. En la portada de la partitura hace referencia a cada uno de los que intervienen en la misma: Autor de la música, autora de la letra, narrador y es de destacar que añade: “mi profesor = Gerardo Gombáu”.

4.14.2. Explicación de la obra

Es una obra programática, describiendo la evolución de Alicante desde la antigüedad, por eso empieza con los antiguos pobladores: mezcla de judíos, sarracenos... entrada de los romanos... Y en la noche, desde la oscuridad va hacia la luz. La letra la ha compuesto una gran amiga de la familia Berná, M^a Teresa Pertusa, con la que ha compartido muchas obras.

Utiliza ritmos binarios, ternarios y cuaternarios, por orden de aparición tenemos: 4/4 (págs. 1 y sigs.), 2/4 (págs. 12 y sigs.), 3/2 y 4/4 (págs. 17 y sigs.), 3/4 (último compás de la página 20 y la siguiente), 2/4 (págs. 22 y sigs.), 3/2 (pág. 38, 39 y 40), 4/4 (pág. 38 y 39), 3/4 (pág. 40), 2/4 (pág. 41 y sigs.), 3/4 (págs. 45-46), 4/4 (pág. 47 hasta el final), 3/4 (pág. 47), 3/2 (págs. 48-49).

Es una obra tonal, aunque se mueve en los límites de la misma; empieza y termina en *si b mayor*, pero hay muchos cromatismos y progresiones que hacen de esos pasajes que no correspondan a una tonalidad determinada, pues se convierten en temas donde lo que predomina es la horizontalidad, y no la verticalidad, el acorde. También utiliza saltos, característicos en sus obras, de 4ª, 5ª, 6ª, etc.

Las intensidades y los timbres están muy bien tratados, para que unos instrumentos no tapen a otros, incluido el narrador; los cambios agógicos vienen a resaltar los momentos más intensos de la obra.

²⁷¹ D. Manuel, en conversación mantenida conmigo el 17-3-2008 puntualiza: “los asaltos eran constantes; la gente cerraba las puertas y se iba para los montes porque los moros «arramblaban» con todo lo que veían”.

Cada vez que pone una doble línea divisoria es que va a haber un cambio significativo, o quiere avisar de algo, como por ejemplo, la entrada del narrador, la del *leit motiv*....

Otra de sus características, aprovecha la música folklórica autóctona para elevarla a la categoría de sinfónica.

4.14.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Pág. 1: Es de noche, empieza la percusión, el timbal, a solo inicia la obra, en la tonalidad de *si b mayor*, pero dura muy poco.

Pág. 2: En los graves encontramos unas llamadas que ambientan la vivencia de Alicante, con una población muy variada y con el terror por las hordas árabes y piratería que desembarcaban aquí. Las tinieblas están representadas por los instrumentos graves.

Pág. 3: Siguen las tinieblas. Las trompas van dando aviso del despertar de la población.

Pág. 4: Entra la trompetería con una especie de saltos de alerta, primero las trompas solas con las llamadas en *pianissimo*, recogíendolas las trompetas. Va en *crescendo*.

Pág. 5: Simula el peligro que tenían en Alicante de los bereberes. Las llamadas de las trompas y de las trompetas se hacen desesperantes, porque la amenaza está cerca. El *tutti*, que viene a continuación, representa al pueblo, que ya se ha despertado y está en movimiento. La población entera se ha despertado.

Pág. 6: *Lucentum*: la localidad al 100%, en su vida cotidiana.

Pág. 7: Invasión romana. Fuerzas de Cartagena; los cartagineses vienen y se produce un corte. Empieza la entrada de los romanos: “Yo os saludo...” (señalado en la partitura con color azul).

Pág. 8: En el buota se produce el Recitado: hay un juego armónico muy *piano*, sirve de fondo al narrador. El cuarteto de trompas y trombones, en *pianissimo*, como estrategia armónica muy interesante, hace una especie de introducción a la plegaria o *Salve*, de la página siguiente. Entra el narrador con la invasión. Empieza en *si b mayor*, pero con un *sol b* y un *do b*.

Pág. 9: Pasa a *re b mayor*. Empieza la *Salve* -indicada en la partitura-, “homenaje a nuestros ancestros”, por el cuarteto de cuerda, cuya importancia está en la armonía, por el cromatismo²⁷² (marcado en color rosa).

Pág. 10: Sigue la *Salve* durante los cuatro compases primeros y termina en *si mayor*, pasándola al agudo (viento madera).

Págs. 11-12: Continúa de la página anterior. Estamos en *re b mayor*, hasta el calderón; tras la doble barra pasa a *si b mayor*; luego entra el narrador, indicando en la partitura: “Voz altiva: Habitantes de Lucentum...”. Se trata de una arenga, pues, a los residentes de Lucentum (rosa).

Pág. 13: Continúa, de la página anterior, la alocución a la población. Seguimos, igualmente, en *si b mayor*.

Págs. 14-15: Llamadas sobre una pedal, del oboe. Sigue en página 15. Suena a chirimía arabesca, o charamita. Se avisa de la convivencia romana con la población lucentina. Tras la doble línea divisoria suenan las trompas de alerta. El oboe representa al pueblo (arabesco). Lo pintado en color ciruela representa al narrador, que quiere alertar a los lucentinos y lo señalado en color anaranjado sobre fondo verde, representa la contestación del pueblo. En el último compás de esta página, y en la siguiente, la cuerda (violines I, II, y violas) adelanta el tema del *leit motiv*, por aumentación (rojo). El pueblo es consciente de la invasión que ha sufrido²⁷³.

Pág. 16: Cesa el narrador, al finalizar el cuarto compás: “Escucha la voz de tu historia”. El tema del *leit motiv*, que representa al pueblo, sigue representado por los violines I y II y por las violas.

Págs. 17-18: El pueblo de Lucentum: la melodía va en la cuerda, pero *Lento y Apasionado*. Pueblo sufrido, apasionado, pero muy temeroso. Es el *leit-motiv* de la

²⁷² Explica el compositor que se trata de una oración de la población, como aceptando “lo que Dios quiera en la invasión”.

²⁷³ Desde un punto de vista estético este *leit motiv*, que representa al pueblo y que después será el fragmento luz, ahora está representado con notas largas y con la indicación *Calando*, precisamente porque no puede ser feliz debido a la invasión romana. Se siente oprimido.

cuerda (rojo), en acordes, con progresiones, con la influencia del semitono²⁷⁴. El *leit motiv* está basado en la *Salve* y en un pequeño fragmento de un tema popular de Muchamiel²⁷⁵. Va con el pueblo, que está oprimido.

Págs. 19-20: Va por cuartetos, el tema. Es el mismo.

Pág. 21: Desarrollado en *fugato* por el cuarteto de la madera. El fagot, el más completo (el bajo), del cuarteto. En la doble línea divisoria hay un corte, donde se anuncia al Narrador, que entra en la página siguiente

Pág. 22: Entrada de los romanos. Están en los ariscos llamando la atención, diciendo que se acercan, son las trompas las que avisan (un pasaje muy difícil de interpretar). El narrador: “Vigías en los ariscos... oteando el mar”, señalado en partitura.

Pág. 23: El flautín interpreta lo de la chirimía (el pueblo). Presencia de las centurias romanas (azul). Toques de clarines y trombas romanas: ya están aquí los romanos.

Pág. 24: Siguen los romanos hasta la doble línea divisoria; encontramos choques como *si b* y *do b*, distantes, pero que suenan muy bien. (Los lucentinos van en color verde con toques de anaranjado).

Pág. 25: Se eleva medio tono: tropas entrando, con sus clarines y trombas. Se abre la marcha.

Págs. 26-27: *Tempo di Marcha, Moderato*²⁷⁶. Presencia de los romanos, que son los triunfadores; interviene el redoblante, en *f*.

Págs. 28-29: Clarines, flautas rectas..., llevan ahora la melodía. En el último compás de la página 28 entra el metal con la misma marcha en *tutti*.

Pág. 30: Continúa y corta en el penúltimo compás.

²⁷⁴ Dice D. Manuel: “Sin el semitono no somos nadie en música. El semitono significa una variación; sin el semitono no se pueden hacer acordes disonantes; si no mueves un semitono, la melodía resulta estática, tonal y tonta”. Conversación con D. Manuel el día 11-III-2008

²⁷⁵ Tema recogido por Salvador Seguí en su *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, en *Op.cit.*, pág. 151, titulado *Pastorets*.

²⁷⁶ El compositor comenta la importancia de respetar las indicaciones. Si no se le da el carácter de marcha, se estropea por completo el sentido de la obra.

Pág. 31: Actúan las trompas en cuarteto (trompas) y contestan las trompetas. Se están repitiendo las llamadas a las centurias romanas (azul).

Pág. 32: En los dos últimos compases, en el grave, la melodía más tranquila y más española. La marcha de los lucentinos. Va a *fa mayor*, pero con otro aire más tranquilo (verde), la melodía en blancas es “Lucentum”, el tema representativo de Alicante.

Págs. 33-34: Continúan.

Págs. 35-36: Pasa al agudo. En la pág. 35, en el punto de ensayo 12 nace un contrapunto (señalado con líneas discontinuas verdes), para dar salida a la melodía, con un contracanto, por los trombones, utilizando el mismo color, ya que es muy parecido a la melodía.

Pág. 37: Llamadas de las trompas, trompetas y clarinetes. Se van sucediendo de abajo a arriba y la terminan en los graves, otra vez.

Pág. 38: Después de la marcha llegamos, en esta página, al tema central en lo agudo, es el *leit motiv*.

Pág. 39: Encontramos el *leit motiv* (rojo), simultáneo en los instrumentos graves de la cuerda (contrabajo), del metal (tuba) y de la madera (fagot). Se escuchan quejas de la cuerda en *vibrato* (pueblo): quintas disminuidas, sextas y séptimas, que representan el lamento y lloro del pueblo, con una fermata libre de los violines, que representan el lamento de los lucentinos, hacen tríadas disonantes, como si fueran lágrimas, en 8ª aguda y *glissando*, como con amargura por la invasión de los romanos.

Pág. 40: Entra el narrador. Los clarines romanos de nuevo (trompetas), como llamando o invitando a una fiesta romana.

Pág. 41: El pueblo se está revolucionando. Suena el tema pero en disminución y con imitaciones. En la partitura indica: “A manera de Tarantela”, (está señalada en color anaranjado), entrando los clarinetes en contrapunto canónico.

Pág. 42: Se escuchan temas anteriores, por disminución y en un tiempo rápido.

Pág. 43: Tema de la marcha en negras, corcheas y semicorcheas. Tiempo rápido y figuras dobles, por disminución.

Pág. 44: Dobles figuras, por disminución, buscando el final (Temas de la marcha). Es un pequeño desarrollo.

Pág. 45: En el corte entra el narrador: “Lucentum, has dejado...”. Los romanos se marchan.

Pág. 46: Entra la flauta, a solo y en grave: el narrador del tema, que es como si dijera: “Vayan ustedes con Dios”, y luego aparecen unos acordes profundos, armónicos y descendentes. La idea, que parecía lastimera con los acordes, la recoge el violín, pareciendo que el pueblo se va levantando, cobra más alegría.

Pág. 47: Fermata del violín, que termina el tema. Arranca el timbal, con la cuerda, que conducen al *Lento*.

Pág. 48: Suena el *Leit motiv*, con el narrador intercalado. El pueblo ya está tranquilo, vuelve a su normalidad.

Pág. 49: Viene de la página anterior. El cuarteto de trompas lleva el *leit motiv*, (que representa al pueblo en normalidad, es el fragmento “luz”), hasta la doble línea divisoria. Entra el *Largo*, y tras un compás suena el *tutti* de la orquesta. En el último compás empiezan a sonar las llamadas del metal, indicando: “Resplandor”, y es que camina hacia la Luz.

Pág. 50: Vuelven las llamadas, con el *leit motiv* efectuado, ahora, por los clarinetes bajos, los fagotes, los trombones, los violoncellos y contrabajos. El narrador dice ¡Fuego!, ¡Luz!, ¡Luz!

Pág. 51: Termina, la última página de este poema, con el *leit motiv*, durante el primer compás y primera nota del segundo, por los clarinetes bajos y los fagotes, en la madera y por los cellos y contrabajos, en la cuerda; a continuación el narrador da un grito: ¡Lucentum! Y cierra la orquesta con un gran acorde, que adquiere gran fuerza e impacta mucho. Termina en la tonalidad de *si b mayor*²⁷⁷.

²⁷⁷ Recordemos que la obra empieza en la oscuridad y poco a poco va caminando hacia la luz, hasta que cobra identidad propia. Por eso las últimas palabras que dice el narrador son: “Luz” y “¡Lucentum!”.

4.14.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Pág. 1: Empieza la obra con la indicación *Lento Grave*, Negra = 52, en compás de 4/4 y *Molto Marcato*, con calma y *crescendo poco a poco*. El timbal adquiere el protagonismo: entra a solo en *ppp* tocando negra-negra- tresillo de corcheas y dos corcheas y a continuación el gong, con una redonda, muy efectista, también en *ppp*, mientras el timbal vuelve a interpretar lo mismo que en el compás anterior. El narrador toma la palabra para decir: “Sagrada roca...” Los demás instrumentos permanecen en silencio.

Pág. 2: Se incorporan a los dos timbres de percusión que han intervenido, y que siguen tocando lo mismo, el clarinete bajo y los fagotes, en *pp*; en el c. 2 el corno, en *pp* y en el c. 3 los trombones y la tuba, en *pp*. Con la indicación, desde el principio de la página: *Poco a poco, siempre crescendo*.

Pág. 3: Anuncia la partitura: “Tinieblas”, Siempre *poco a poco crescendo*. Y también *Con calma, siempre crescendo poco a poco*. El primer compás comienza en *p*²⁷⁸. En el c. 2 las trompas, del metal; fagotes, de la madera; y los cellos y contrabajos, en la cuerda, en intensidad *p*, van a realizar unos saltos de 4ª, insistentes; en el c. 3, pasa a *mp*, y con un pequeño regulador, que se abre < como llamadas de atención. En el segundo tiempo de ese compás entran las flautas y en el último tiempo aparecen los clarinetes y el plato, todos en *mp*. Nuevos instrumentos se incorporan en el c. 4: los trombones, que habían callado los dos compases anteriores, en *mp*, y el oboe, también con la intensidad en *mp*. Pero en toda la hoja se recuerda: siempre poco a poco *crescendo*. El timbal viene tocando la misma combinación y las mismas notas, desde la página 1.

Pág. 4: Sigue recordando el *crescendo poco a poco*, hasta el final del compás tercero, que ya indica *molto crescendo*. Se inicia la página en *mf* y en el c. 4 ya tenemos una *f*, excepto la percusión, que sigue en *mf*. Es una página muy nutrida en la percusión: tocan bombo, gong, plato, crócalos (seco) y el timbal; y

²⁷⁸ Observemos cómo ha ido, poco a poco, también subiendo la intensidad: ha empezado con *ppp*. En la página 2 pasa a *pp*; y en esta vamos a encontrar *p*, y después *mp* y seguirá creciendo en páginas sucesivas.

progresivamente se van incorporando cada vez más instrumentos, de tal manera que en el c. 3 sólo faltan por ejecutar oboes, flautas y flautines y en el c. 4 ya interviene el *tutti*. En la cuerda, en el último compás hay un regulador, que se abre, además de la indicación de *crescendo*, mencionada.

Pág. 5: Se inicia en *ff*, por el *tutti*, con la petición de *calando*, y un regulador que se abre, durante el primer compás y conduce a *fff*, en el c. 2, en casi todos los instrumentos, menos en la cuerda, percusión, tubas y trombones, y en la madera, el fagot y el clarinete, que mantienen el *ff*. Al finalizar el c. 1 se indica el punto de ensayo nº 1. En el c. 2 anuncia la palabra “Luz”. Y también lleva un regulador. Pide “Con alma”. En el tercer compás hay otro pequeño regulador que va de *f* a *ff*.

Pág. 6: Sigue el *tutti* de la orquesta, con otro regulador que va de *f* < *ff* y otras veces de *f* < *sfz*. En el c. 2 y en el c. 3 indica ¡Lucentum!, ¡Lucentum! Ahora pide *diminuendo poco a poco*. También encontramos en los dos compases pequeños reguladores, que van *f* < *ff*; < *sfz*; y *mf* < *f*, < *sf*, respectivamente. El compás no ha variado, desde el comienzo de la partitura, pero llama la atención el hecho de que se contraponen figuras muy breves: semicorcheas, e incluso fusas, con otras voces de valores más largos. Las violas y los violines aún tocan con valores más breves: semifusas, contrapuestas a los violoncellos y los contrabajos, con fusas y semicorcheas, cosa poco usual en los bajos de la cuerda. En la madera también encontramos que los flautines y las flautas interpretan semifusas, en oposición a los fagotes y clarinetes bajos, que ejecutan fusas, mientras que el resto de clarinetes y los oboes tocan blancas y corcheas. El viento metal no hace semifusas, el valor más breve que tiene es el de fusa.

Pág. 7: De los cuatro compases que posee esta página, el primero se inicia en *mp*; el segundo en *mp*, y la percusión en *p*. Las trompetas van con sordina. Al finalizar el c. 2 señala el punto de ensayo nº 2, con un corte importante, porque va a dar entrada al narrador, con muy pocos instrumentos sonando, en el c. 3, y con notas largas, a excepción del clarinete principal, que entra en *mf*. La cuerda acompañará con redondas, señalando: *sfp*. En el c. 4 los cellos, contrabajos y timbales, irán en *p*, con una redonda, y se incorporan los oboes, en *mp*, y con pequeños reguladores, < sobre las negras y las flautas, en *mp*.

Pág. 8: Sobre el primer compás indica *Calando* y *Ritardando*. Ya no suena el *tutti*, con notas largas, excepto los flautines, flautas y oboes. Doble línea divisoria, con corte, avisa al narrador: “Sin Relato”. Entramos, en el c. 2 en *Maestoso*, Negra = 66; las trompetas sin sordina. El metal -trompetas, trombones y tubas-, a solo, hace una introducción a la *Salve*, en *p*. En el c. 3 indica *Ritardando*.

Pág. 9: Nuevo cambio agógico; señala, al principio: *Andante Solemne*, Negra = 80. Seguimos en 4/4. Se trata de la *Salve*, llevada a cabo por el cuarteto de cuerda, a solo, en *p* y con regulador que va desde el c. 1 hasta mitad del c. 2 hacia *mf* y luego se cierra, para, en el c. 3, empezar desde *p* y volver a hacer el mismo proceso: $p < mf > p < mf >$.

Pág. 10: Durante cuatro compases más sigue el cuarteto de cuerda, empezando con intensidad en *p*, tal y como era de esperar, por el último regulador de la página anterior. Se repite luego en la madera y 8ª alta, en *pp*. El resto de la orquesta calla por completo.

Pág. 11: Termina la frase la madera, en el c. 1, acompañado, esta vez, por la percusión. Concluye en *pp* y con *Ritardando*. Al finalizar el compás encontramos el punto de ensayo nº 3. En el c. 2, con la indicación *A Tempo*, vuelve la cuerda, durante cuatro compases, empezando en $p < mf > p > mf >$, con el tema, y pasa, ahora, al metal, en *pp*, las tubas y trombones y *p*, las trompetas y trompas.

Pág. 12: Durante los cuatro compases primeros sigue el metal con el tema, terminando en un calderón. Doble línea divisoria anuncia un cambio agógico: *Allegro Agitato*. Negra = 108. Y ahora tenemos la primera variación de compás, de la partitura, pasamos a 2/4²⁷⁹. Va a intervenir, exclusivamente, la percusión, en *pp* y la madera: oboes y flautas, en *pp* y *p*, respectivamente. En el último compás se incorpora el corno, en *mf*.

²⁷⁹ Esto supone un cambio importante en la marcha rítmica. Pensemos que la obra ha empezado con Negra a 52; en la página 8 pasa a 66; en la 9 iba a 80 y todas en compás cuaternario. Ahora ha pedido a 108, y en compás binario, por lo que da la sensación de ser más rápido aún, consiguiendo un gran impacto en el público con la voz del narrador gritando: “Habitantes de Lucentum”. Esta es una de las partes más importantes de la obra.

Pág. 13: La voz principal es la del narrador, la percusión interviene con notas largas, en *pp*, y arriba el corno, el oboe y la flauta, o sea, los mismos instrumentos que vienen de la página anterior, entrando en el c. 4 los crócalos y pidiendo al timbal, en este mismo compás un *sfz*, al igual que la tuba, que se ha incorporado en el c. 3, con un *sfz*. En el c. 5 entran las trompas, en *mf*, con un pequeño regulador, que se abre, en el primer tiempo y la primera parte del segundo. La cuerda se va incorporando desde el c. 3, con los contrabajos y los violoncellos en *f*, y *mf*, respectivamente. En el c. 4 entran, en el segundo tiempo, el resto de la cuerda, con un *sfz* > *p*, en el c. 5. Los c. 8- 9, tienen un regulador que se cierra, >. Una doble línea divisoria indica *Menos tempo*, para que se vaya preparando la orquesta.

Pág. 14: Efectivamente, empieza con *Menos tempo*, Negra = 76. Intervienen, en los c. 1 y 2, con notas blancas, o sea, ocupando todo el compás, las violas, violoncellos y contrabajos, en la cuerda; y el fagot, clarinetes y corno, en la madera, con la indicación *sfz*, en cada una de las blancas; en el c. 2, hay, además, un pequeño regulador, que se cierra hacia > *p*, en el c. 3, incorporándose la celesta, con *glissandi*, y el oboe, a solo, en *mf*, con notas más rápidas (negra + corchea + fusas), que contrastan con las blancas, y en el c. 5 sigue el oboe con dos seisillos de semicorcheas.

Pág. 15: El fagot adquiere ahora el solo, en *mf*; durante tres compases; el oboe toca dos blancas y luego calla, en el tercer compás; los trombones entran en el c. 2, en *mp* y con sordina. El timbal, con los cellos y los contrabajos, también se van a incorporar, con notas largas, en *fp*. Al concluir el c. 3 una doble línea divisoria indica el punto 4 de ensayo. En el c. 4 salen las trompas en *mp* y los clarinetes principales, a solo, en *mf*, reforzados por las flautas, en *mf*, que ejecutan lo mismo en distinta octava. En el penúltimo compás pide *Calando* y *Ritardando*. En el último compás se incorporan los violines y las violas, con blancas en *sfz* y debajo de la nota *p* >.

Pág. 16: Los violines y las violas que empiezan a tocar en la página anterior siguen con la misma nota, ocupando todo el compás y ahora empiezan a moverse los cellos y los contrabajos, en *mp* y en *pizzicato*, interpretando lo mismo que el fagot, en *p*, y también en *pizzicato*. En el c. 3 se incorporan los clarinetes, oboes y flautas, en *mp*, En el cuarto hay un corte para avisar que cesa el narrador. En el c. 5 se

incorporan las trompas, en *mf*; los c. 7 y 8 llevan la indicación de *Ritardando*, además de un regulador, que parte de *sfz* >. El último compás de esta página es cerrado con tres líneas divisorias y avisa que va a cambiar la agogia a *Andante Apasionado*.

Pág. 17: Se producen unas variaciones importantes en esta página. Empieza en *Andante Apasionado*, Blanca = Negra 60. Cambiamos de ritmo, con el compás de 3/2 y el siguiente a 4/4. La cuerda interpreta el tema del *leit motiv* (señalando que es el tema central), en *mp*, en el primer compás y luego pasa, con un regulador, a *mf*, en el cuaternario, incorporándose el juego de timbres y la celesta en *mf*, a partir del segundo tiempo, al igual que los oboes, flautas y flautines, que van en *mp*, tocando los timbres el mismo ritmo que los oboes y la celesta el que interpretan las flautas y flautines. Empiezan a sonar con la última nota del *leit motiv*, de la cuerda, que se mantiene con una blanca con puntillo. En los dos primeros compases pone *A- B*, encima de la cuerda, que seguirá en la página siguiente.

Pág. 18: Continúa el tema del *leit motiv* en la cuerda, pero con la particularidad de que, en los cuatro compases que tiene esta página, uno está en 3/2 y otro en 4/4. Se inicia en *mp* < *mf* > y en los dos compases siguientes: *mp* < *f* y acompañan los mismos instrumentos que han comenzado en el último de la página anterior: juego de timbres y celesta, en la percusión, en *mf* y, oboes, flautas y flautines, en la madera, en *mp*, con las mismas combinaciones rítmicas que he señalado en la anterior, indicando *C- D*, en los dos primeros compases.

Pág. 19: Vuelve a combinar los ritmos cuaternarios y ternarios, pero esta vez empieza por el de 4/4. Comienza con la intensidad en *f*, por los violoncellos y los contrabajos, además de la percusión, el oboe, flauta y flautín, y en *mf*, llevada a cabo por las violas y los violines. Al finalizar el c. 1, tenemos el punto de ensayo nº 5. Y vuelve a indicar *A- B- C*, en esta página, como única anotación, luego repite textualmente lo señalado en las hojas 17 y 18, con estas letras, teniendo en cuenta que *A* y *C* van en 3/2; y *C* y *D*, en el cuaternario de 4/4.

Pág. 20: El primer compás está destinado a *D*. Una doble línea divisoria indica *Enérgico Súbito*, en 3/2, para recordar el *leit motiv*, durante dos compases más, *Con alma*, en 3/2 y en 4/4, con un regulador que parte de *f* < *ff*, en el segundo compás y

termina la última nota con *sfz* y *Ten.* Otra línea divisoria doble, anuncia, *Animato*, Negra = 72, en compás de 3/4. El tema pasa a la madera, entrando, en forma de canon, el flautín, después los oboes y por último los clarinetes, todos con la potencia en *mf*. La cuarta entrada la dan los fagotes, en la página siguiente.

Pág. 21: Continúa el tema del *leit motiv* en la madera, por los instrumentos que lo han comenzado en la página 20. El fagot hace su entrada en el primer compás de esta página, con la potencia en *mp*. En el c. 3 pasan todos a *mf*, y *Rubato*. En el último hay un *Ritardando*, con un regulador, que se cierra, >. Una doble línea divisoria con un corte o buota y avisa al narrador. Anuncia, también, que la velocidad va a variar: *Allegro con Brío*. Negra = 104.

Pág. 22: Suena el flautín, la percusión y la cuerda, en ritmo binario de 2/4 y con la indicación de *Allegro*, Negra = 104. Vuelven las notas largas, con *sfz*, al comienzo de cada compás y se repiten a lo largo de la página, que hacen de contrapunto al narrador y a las trompas a solo, que tocan en *ff*, con grandes saltos y reguladores, que se suceden < *sfz*.

Pág. 23: Empieza con potencia en *mf*; el c. 3 finaliza con una blanca, en *sfz* y doble línea divisoria, con la indicación del punto de ensayo nº 6. Suenan las llamadas en *ff*, de las trompas, para atraer la atención (representan a las centurias romanas) durante cuatro compases, luego pasa a los clarinetes, en *f*. En la cuerda acompañan únicamente los violoncellos y los contrabajos. En el metal sólo en el primero, luego sigue el timbal con las notas largas, comentadas y en el penúltimo compás entran los clarinetes, en *f*, *solos*.

Pág. 24: En los seis primeros compases suenan las trompas en *pp* acompañadas por los fagotes, los timbales, cellos y contrabajos, también en potencia *pp*. Cuando las trompas se mueven, son acompañadas por los instrumentos citados con blancas y cuando pasan a notas largas, entonces los timbres acompañantes se mueven un poco más. En el c. 4 entran la caja y el redoblante, en *p*, En los c. 4 y 5 hay un regulador que se va abriendo, para en el c. 6 terminarlo en *f*. Una doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 7, estamos en el c. 7. Las trompetas entran en *ff*, acompañadas, exclusivamente por la caja y el redoblante, que siguen con el mismo ritmo que

habían iniciado en compases anteriores. En el c. 9 intervienen los trombones y las tubas, en *f*.

Pág. 25: Viene de la página anterior; las trompetas siguen, poderosas, los trombones y las tubas tocan una negra y callan, momentáneamente y se vuelven a incorporar en el c. 3, en *f*. La percusión va en *f*. En el c. 7 desemboca en una blanca, con las indicaciones de *ff* y *Ten.*, que se prolonga durante dos compases más. Una triple línea divisoria anuncia, ahora, *Tempo di Marcha. Moderato*. Negra = 92.

Pág. 26: Efectivamente, empieza con *Tempo marcha Moderato*, pero ahora pone Negra = 92. Vuelve a indicar que estamos en ritmo de 2/4. La cuerda toca en *ff*, la percusión en *f*, el metal y la madera en *f*. Las trompetas con sordina, en los c. 3 y 4 y con un *sfz* en la primera nota, que se prolonga hasta el siguiente, con un pequeño regulador. Predominan las negras, en los cuatro primeros compases, aunque hay alguna nota blanca. Al concluir el c. 4 hay una doble línea divisoria, que pasa a *ff*, la percusión y los crócalos, que se incorporan en el c. 6, van en *f*. Aquí hay un regulador, que abarca tres compases y culmina, al principio del c. 9, en *mp*, excepto los clarinetes, oboes, flautas y flautines, que lo hacen en *mf*. Y el timbal en *pp*. Hay que destacar el papel del redoblante, en la percusión, que interviene en toda la página en *f*, para ensalzar a los romanos.

Pág. 27: En esta hoja predominan las negras, aunque los instrumentos que más figuras distintas tocan son los de madera: flautas, flautines, oboes y clarinetes. Al finalizar el c. 6, en la doble línea divisoria, figura el punto de ensayo nº 8. En el c. 7, las cuerdas, la percusión y las trompas, llevan un *sfz*, con un regulador, que conduce a *mp*: *sfz* > *mp*. El c. 7 empieza, pues, en *mp*, en la mayoría de instrumentos, excepto en la percusión, que pide *p*.

Pág. 28: Continúa de la página anterior. En la madera, en el c. 2 hay un pequeño regulador: <; en el c. 5 anuncia a las trompetas: sin sordina y todo el metal va en *mf*. En el c. 6 la cuerda entra, con seisillos de semicorcheas, en *f*, con progresiones ascendentes; al corno le indica *sfz*. Todos los instrumentos tienen un regulador que se abre hacia el fuerte: *mf* < *f* y *ff*. Van en *f*: la cuerda, menos los violines I, la percusión, el metal, a excepción de las trompetas y las trompas, y en la

madera todos, menos el corno. Van en *ff*; todas las excepciones citadas. Los dos últimos compases de esta página van en *tutti*.

Pág. 29: Sigue el *tutti* en toda la página y con la misma intensidad que traía en la página anterior. Utiliza valores rítmicos muy diversos: blancas, negras, corcheas, corcheas con puntillo, semicorcheas, silencios de semicorcheas. El timbal acompaña todo el tiempo con corcheas, como notas pedales. La caja con ritmos de semicorcheas constantes, apoyando a la melodía, que va en la madera, al igual que los violoncellos y contrabajos.

Pág. 30: En el c. 1 señala *loco* y al finalizar, en la línea divisoria pone el punto de ensayo nº 9. En toda la página continúa el *tutti*, con los mismos valores que en la anterior. Un pequeño regulador hay en el c. 4, y se repite en el c. 7, que va hacia *sfz* y en la percusión: tambores y caja a *ff*.

Pág. 31: Los tambores y caja, que habían iniciado en el último compás de la página anterior, en *ff*, son los únicos que tocan en el primero de esta, con un regulador: > y tras indicar en la línea divisoria el punto de ensayo nº 10, el c. 2 empieza en *mp* para estos instrumentos y los nuevos que se incorporan, en *mf*, los metales: tuba, trombones; y los timbales; y en *f*, las trompas. En el c. 5 entran las trompetas, en *f*, el resto del metal sube a *f* y la percusión pasa a *mf*, aumentando en potencia, pues, todos los instrumentos que están tocando.

Pág. 32: Las trompas van en *ff*; los trombones, tubas y timbales llevan un *sfz*, con un regulador, que se cierra, en el mismo compás, en las trompetas, que venían en *f*, de la página anterior y los timbales, >. En el c. 2 se incorporan el fagot y el clarinete, en *f*. Doble línea divisoria, con cambio de armadura a partir del c. 3; la percusión: caja, redoble, plato, tambor y timbal, va en *f*. Las trompas llevan un *sfz* y el fagot y el clarinete van en *ff*; Los c. 5- 6 y 7 llevan un regulador, que parte de *mf* > *pp* al comienzo del c. 7, a excepción del trío de cuerda: violines y viola, que irá en *mp*, con notas largas y ligadas, ocupando todo el compás, tocando los violines al unísono y la viola una 8ª baja. Están interpretando un tema que representa al pueblo levantino, y lo van a continuar y repetir en las páginas siguientes.

Pág. 33: Viene de la hoja anterior; el trío de cuerda lleva el protagonismo, en el c. 6 los contrabajos y los cellos tienen un *sf* y un regulador que lleva a *pp*, en el

compás siguiente. También hay un regulador en los timbales, trombones, fagot y clarinete. En el c. 7 entran las trompas en *mp*, que se enganchan con los mismos valores que hacen los clarinetes. Al finalizar el c. 8 está señalado el punto de ensayo nº 11, coincidiendo con el c. 9, con un regulador que se abre, < en los violoncellos, timbales, tubas, trombones, trompas y clarinetes.

Pág. 34: Viene de la hoja anterior. En el último compás, o sea, el c. 8 de esta página, suena el *tutti*, indicando *crescendo* y un regulador que ocupa todo. En los demás instrumentos sólo está el regulador <, -que implica *crescendo*-, las trompetas, trompas clarinetes, oboes, flautas y flautines parten desde un *mf*.

Pág. 35: Empieza con el punto de ensayo nº 12 y con intensidad en *ff*, excepto la percusión, que va en *f*. Sigue el *tutti* iniciado en el último compás de la página anterior. Al finalizar el c. 8, en la doble línea divisoria pone el punto de ensayo nº 13; sigue el *tutti*. En el último compás vuelve a indicar *ff* en los clarinetes y en el corno, con valores largos y ligados.

Pág. 36: Continúa de la página anterior; en el c. 2 hay un pequeño regulador, <, en el timbal, y en el c. 4 hay otro en la cuerda, en la percusión y en la madera, que parte de un *ff*. En el c. 6 se vuelve a repetir. En los c. 7 y 8 cesa el *tutti* y adquieren protagonismo los instrumentos de percusión, ya que van a tocar a solo la caja, el redoblante y el timbal, en potencia *ff*, mientras los demás instrumentos permanecen callados, con un regulador, que se cierra, >, abarcando los dos compases. Advierte al narrador que se prepare.

Pág. 37: Indica al principio: *Meno tempo*, la caja y el redoblante terminan con una corchea al comienzo del c. 1 y luego permanecen en silencio, el timbal pasa a tocar una nota pedal, en *sfz p* >, tocando una blanca ligada durante los cinco compases primeros, acabando en el c. 6, con una corchea, permaneciendo en silencio en los c. 7 y 8. Los violoncellos y los contrabajos también van a tañer blancas ligadas durante cinco compases y primera corchea del sexto, los dos siguientes interpretarán en *pizzicato*. En los c. 2, 3 y 4 suenan las trompetas, con sordina y la petición *Calando*, en *mp*, un pasaje más movido en el primer compás, o sea, en el 2, en los otros dos vuelve a las blancas. En los c. 4, 5 y 6 se repite lo mismo, pero, ahora, con las trompas, también *Calando* y en *mp*. En los c. 5, 6, 7 y 8, se incide,

una tercera vez, por los clarinetes, en *mp*, con la petición de *Diminuendo* y *Ritardando*. El fagot entra en los compases 7 y 8, tocando al unísono con los cellos y contrabajos, y también en *pizzicato*. Todos ellos como contrapunto y para resaltar al narrador. Termina la página con una doble línea divisoria. Lo que da señal de que va a haber cambios.

Pág. 38: Empieza con la indicación *Andante Apasionado* 60- Blanca = Negra, cambiando de ritmo en cada uno de los cuatro compases que tiene esta hoja: c. 1, en ternario, 3/2 con el viento madera llevando el tema del *leit motiv*, en *mf*, en el c. 2, que ha pasado a cuaternario, en 4/4, se le unen los violines I, también en *mf*; el c. 3 vuelve a estar en 3/2; y el c. 4, que va, de nuevo, en 4/4, presenta el *tutti* de la cuerda, acompañando en *mp*, y en *pizzicato*, al tema de la madera; actúan también los timbres, de la percusión, en *mp*. En este c. 4 hay un *Ritardando* para todos los instrumentos que tocan y en la última nota del compás, un calderón. Cierra la página con una doble línea divisoria.

Pág. 39: Ahora indica *Muy Lento, Grave*, 50- Blanca = Negra. Otra página de cuatro compases, muy bonita porque interpretan el tema del *leit motiv* los representantes más bajos de cada una de las familias instrumentales de la cuerda, del viento metal y del viento madera, mientras que el gong ejecuta una nota pedal, volviendo a empezar por el de 3/2: los contrabajos y los violoncellos, en *mp*, el gong en *fp* >, las tubas y el fagot, en *mp*. El c. 2 está en 4/4 y se incorpora el resto de la cuerda, en *p*. El c. 3 vuelve a estar en 3/2 en *p*, mientras que el gong sigue en *fp*. El c. 4 lleva la indicación de *Morendo* en todos los instrumentos señalados en la interpretación del *leit motiv* y *Calando*, en los demás, que se han incorporado.

Pág. 40: El primer compás empieza en 3/2, terminando el tema del *leit motiv* los instrumentos que lo llevaban en la página anterior: fagot, tuba, violoncello y contrabajo, en *pp* y con la indicación *Morendo*; el gong también ejecuta una redonda con puntillo, en *fp*>. Los demás timbres de cuerda que acompañaban dejan de tocar. Doble línea divisoria para señalar otro cambio agógico: *Lento Súbito*, Negra = 76; compás ternario simple: 3/4. Narrador. Interviene el plato, advirtiendo “maza sobre plato grande”; y “llamada de los clarines a la fiesta romana”, interpretados por las trompetas, en *ff* y con un pequeño regulador. En el c. 4 entra la caja y el redoblante,

en *f*, y en el c. 5 el timbal en *mf* <. Otra línea doble advierte que va a volver a cambiar a *Allegro Vivo*. Negra = 132, a *Manera de Tarantela*.

Pág. 41: Comienza con un nuevo cambio rítmico, en ritmo de 2/4, a *Manera de Tarantela*, y *Allegro Vivo*, Negra = 132, tal y como había anunciado antes. En potencia *mf*, va el primer compás; empiezan las violas el tema, siguiendo los violines, de forma canónica, entre el c. 2 y el c. 3 hay un *crescendo*; en el c. 4 pasa la intensidad a *f*, con un regulador que desemboca en *mf*, en el siguiente compás, menos en la percusión, que va a parar a *mp*, y el viento madera, en *f*. Los flautines tienen un solo en *picado*, y reforzados por los oboes, con 8ª alta.

Pág. 42: Viene de la página anterior. En el último tiempo del c. 3 hay un regulador que se abre, desembocando, en el c. 4 en *f*, a excepción de las trompas, que van en potencia *ff*, al igual que las trompetas. En la línea divisoria del c. 3, señalada en negro más potente, está señalado el punto de ensayo nº 14-bis. A partir del c. 4 suena el *tutti* de la orquesta.

Pág. 43: Continúa el *tutti* en toda la página. En el último tiempo del c. 3 hay un regulador que se abre hacia *mf*, en el siguiente, o sea, el c. 4, indicando un *crescendo* y un regulador, que se abre, en el tiempo postrero del c. 5 y finalización de la página.

Pág. 44: Empieza con intensidad *ff*, excepto en la percusión, que va en *f*. El c. 3 pasa a *mf*, con un *crescendo* al final del compás y un regulador al comienzo del siguiente, que lleva a *ff*, al inicio del c. 5, de todos los instrumentos, incluso de la percusión. El c. 7 lleva la potencia *mf*, indicando *crescendo* al finalizar el último.

Pág. 45: En el c. 1 hay un regulador que se abre y va a desembocar, en el siguiente, a un fortísimo, pero antes, tras doble línea divisoria, pide un nuevo cambio agógico: *Lento Assai*, Negra = 76; también va a variar de ritmo, conduciendo al ritmo ternario de 3/4, comenzando, como decía, en *ff*, excepto la percusión, que va en *f*. El *tutti* ha cesado en el c. 1, para dar entrada al narrador, habiendo muchos compases con blancas con puntillo, que se suceden en sentido cromático descendente y en *p*, destacando el papel que hacen en este sentido las tubas, violas, violoncellos y contrabajos. Otros instrumentos, sin embargo, acompañan al narrador con notas pedales, como son el plato -al que pide maza en plato grande-, los trombones y las trompas.

Pág. 46: Violoncellos y contrabajos tocan una nota pedal, en *sfz* y con *p >*, con la indicación *Calando* y *Molto Calando*, mientras que la flauta interpreta el solo, en potencia *mp*, durante tres compases. Luego cogen en *sffz* y *sff p >*, en los dos compases siguientes: oboes, cornos, clarinetes y fagotes, en la madera y violines I (a excepción del concertino) y II, violas, violoncellos y contrabajos, en la cuerda, entrando con la segunda nota larga el violín concertino, en *mf* y con un regulador que se abre hacia el fuerte: *mf < f*, a partir de aquí vuelve a ser acompañado por notas largas, esta vez, sólo en la cuerda, con *fp > sfz >*, en cada uno de los dos compases que quedan, con el violín concertino. Los demás timbres permanecen en silencio.

Pág. 47: Empieza con el punto de ensayo nº 15. El primer compás está en 4/4 y toca únicamente la cuerda. El concertino sigue con su fermata libre, con un trino y la indicación *Casi Ad Libitum*, semifusas en los violines, negras y corcheas en el resto de la cuerda. Pasa, ahora, a 3/4 y con la indicación *Ritardando*, tocando los violines I, exclusivamente: *< ff >*. El c. 3 empieza en *f*, con un regulador que se cierra hasta el siguiente; sin embargo las violas, violoncellos y contrabajos van en *pizzicato*, en potencia *p*. En el c. 5 toca exclusivamente el timbal, en *p*, y con un regulador, *<*. Una doble línea divisoria indica que vamos a cambiar a *Lento Grave* y *Maestoso*, 54 = Blanca = Negra.

Pág. 48: El primer compás está en ritmo ternario, 3/2; el metal lleva el tema del *leit motiv*, en *ff*, acompañado por la percusión, en *ff*, el timbal y la celesta; y en *f*, el bombo y el plato grande. En el c. 2 cambia 4/4, aunque avisa, al comienzo de la página y antes, al final de la anterior, que es *Lento- Grave* y *Maestoso*, 54 = Blanca = Negra, o sea que ahora las negras van al mismo ritmo que antes las blancas; se incorporan los instrumentos de viento madera, en *ff* y la cuerda, en *ff*, también. En este c. 2 está sonando el *tutti*. En el c. 3 vuelve a cambiar a compás de 3/2, sólo por el viento metal con el *leit motiv*, en *ff* y algunos timbres concluyen lo que llevaban sonando en la primera parte del tiempo primero, como son la celesta, el bombo, los violines y las violas. El plato grande sí que hace sonar una redonda, nada más terminar de decir el narrador “Roca Sagrada”. Los demás permanecen en silencio.

En el último compás de esta página, el c. 4, se vuelve al cuaternario 4/4, en *ff*, y reanuda a sonar el *tutti*.

Pág. 49: Empieza en compás de 3/2. Continúa el *leit motiv* en el viento metal en *ff*, y algunas notas suenan en la primera parte del primer tiempo: flautines, flautas, oboes, cornos, timbal, celesta, plato, violines I y II, y violas; el bombo mantiene el tiempo durante una redonda. El c. 2 pasa a 4/4, en *tutti*, con un regulador que se abre hacia el *ff*, en el siguiente. Una doble línea divisoria anuncia, ahora, *Largo, Grandioso*, Negra = 52, destacando al metal y timbal, que son los que comienzan el c. 3, con un *Ten*. En el c. 4 entra el *tutti*, en *ff* y con un regulador que se abre, concluyendo con la palabra “Resplandor”.

Pág. 50: Los tres compases que hay en esta página suenan en *tutti*. El c. 1 empieza en *ff*, excepto los flautines, flautas, oboes, violines I y violas, que van en *f*, con un regulador, en casi todos los instrumentos, que se abre y va a parar a *ff*, en el c. 2, con otro, que se vuelve a abrir, hacia un *sfz*. El c. 3 también va hacia *ff* y con un tercero: <. Todos los timbres que he citado, en potencia *f*, efectúan semifusas y sesillos de semicorcheas, en homorritmia.

Pág. 51: Continúa el *leit motiv* con los mismos instrumentos que en la página anterior. Suena el *tutti*. En el c. 1 va en potencia *ff* y con un regulador que conduce en el c. 2 a *fff*, con la indicación *Pesante*, con otro, que en el c. 3 lleva a *ffff*, exceptuando la percusión, que lleva *fff*, en un gran acorde, de redondas con calderón.

4.15. *En la tierra como en el cielo, 1999.*

4.15.1. Ficha técnica

TÍTULO: En la tierra como en el cielo ²⁸⁰ .
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1999, Villa Sol.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 15-XI-1999 en la Iglesia de Santa María de Alicante, por la Orquesta Sinfónica “Óscar Esplá”, el Coro Santa Cecilia y el de la Sociedad Filarmónica Alteanense, dirigiendo el estreno el autor. Este concierto sirvió como acto de apertura de la Semana Cultural “Santa Cecilia”, de los Conservatorios de Alicante ²⁸¹ .
TIPO DE COMPOSICIÓN: Interludio sacro, para soprano, barítono, coros y orquesta o banda. Pertenece a su tipo de composición filosófica, que le conecta con R. Strauss, tratándose de música programática.
AUTOR DE LA LETRA: Manuel Berná. El compositor se inspira en la letra del Padrenuestro.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Dedicado a Ana María Navarro de Marín Guerrero, <i>In Memoriam</i> .
DESCRIPCIÓN: Describe con música cómo se acaba la vida, el dolor tan grande que produce la muerte. Es una oración profunda meditada, con pasajes tremendamente dolorosos, por ejemplo cuando la solista describe, al terminar una de las frases más graves, la venida de la muerte, con unas aspiraciones, sin palabras.
ARGUMENTO: Es una recreación del Padre Nuestro, aceptando la voluntad del Padre: “Hágase tu voluntad”, pero con gran dolor, al tener que despedir a una persona querida y con gran corazón. La obra refleja, perfectamente, esa dualidad entre la vida y la muerte. Como no orquesta el Padre nuestro entero, voy a reflejar la parte seleccionada por el autor: “Padre nuestro, que estás en el Cielo, santificado sea tu nombre, hágase tu voluntad. Padre nuestro que estás en el Cielo, santificado sea tu

²⁸⁰ Vid. Manuel Berná, *vida y obra; Op.cit.*, pág. 182

²⁸¹ Actuó como soprano solista la profesora del Conservatorio de Alicante en esa fecha, Marisa Iturralde, y de Barítono, su yerno

nombre, venga a nosotros tu reino. Hágase tu voluntad, en la tierra como en el Cielo, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad en la tierra como en el Cielo”, insistiendo sobre cada una de las premisas enunciadas, mientras que deja de lado la segunda parte de esta conocida oración. Se trata, pues, de música programática y el argumento es el de la primera parte del Padre nuestro.

OTROS: - Duración: 8`25`.

- Esta obra está pensada para que se toque como Introducción a su *Réquiem*, anotando, el compositor mismo, en la partitura: Interludio: 8`25, Réquiem: 5`20. - Hay varias versiones, puesto que se puede encontrar para octeto o coro mixto y solistas; coro y orquesta; coro y banda. Aquí voy a analizar la versión que más se acerca a la sinfónica, ya que, en realidad no lo es, pero tiene el carácter y el estilo para poderlo ser.

- Orquestación: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas en fa, solistas: soprano y barítono; coro: sopranos, contraltos, tenores, bajos; timbales, percusión: campanólogo, gong..., violines 1ºs., violines 2ºs., violas, violoncellos y contrabajos.

- El día del estreno asistió su viudo, D. José Marín Guerrero, Delegado del gobierno valenciano en Alicante.

4.15.2. Explicación de la obra

Compuso este interludio sacro al fallecer Ana María Navarro, hecho que le causó gran impacto, pues aún era joven. Escribió la obra en su finca de Torrevieja, durante el verano y en Noviembre de ese mismo año se estrenó por la orquesta del Conservatorio Superior de Alicante²⁸².

Utiliza mucho en esta composición la influencia del semitono²⁸³, en la que al avanzar unas voces con alteraciones de medio tono, se encuentran con las otras, que

²⁸² Tuve la ocasión de vivir estos hechos, tanto la muerte de Ana María Navarro, profesora de Instituto, como de los ensayos y estreno de la obra, ya que entonces era la Directora del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”, de Alicante.

²⁸³ Esta técnica la emplea en muchas de sus obras, convirtiéndose en uno de los rasgos estilísticos más importantes para la estética de sus composiciones, por lo que no hay que perder de vista este dato.

van por movimiento contrario, produciendo gran impresión en el oyente y demostrando una gran riqueza armónica. Muchos choques se dan porque son, en realidad, notas de paso, pero al oído suenan como acordes disonantes, produciendo la atención del público para ver dónde va a ir a parar cada voz. Y termina, además, de forma bitonal ya que emplea simultáneamente en unas voces *mi bemol mayor* y, en otras, su relativo menor, *do*.

Lo primero que me ha llamado la atención es el tratamiento wagneriano de la voz, con grandes saltos. Es decir, pide a las voces lo mismo que si fueran instrumentos. Interpretan muchos melismas sobre una misma sílaba y, al mismo tiempo, grandes saltos, de mucha dificultad para el cantante.

Utiliza mucho los contrastes, a todos los niveles, con dinámica: *f*, *p*, tanto separada como simultáneamente; con partes ligadas y otras no, también al mismo tiempo o sucesivamente, etc....

Hay cambios de ritmos, también: cuaternario (4/4) y ternario (3/2).

Es muy interesante el hecho de que termine con la palabra “Cielo”, desde un punto de vista filosófico, la obra representa una aceptación de la voluntad de Dios padre, teniendo algunos pasajes muy tétricos, por el dolor de la muerte, pero, por otro lado, elige, precisamente “Hágase tu voluntad en la tierra como en el Cielo” para finalizar la obra; insistiendo en la primera mitad del Padre nuestro, como he señalado en la ficha técnica.

Ahora bien ¿A qué se puede deber que haya obviado la segunda parte de la oración? Si tenemos en cuenta la letra: “Danos hoy nuestro pan de cada día, perdona nuestras ofensas como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden, no nos dejes caer en la tentación, mas líbranos del mal, Amén”. Esto tiene algo que ver con el propósito del compositor, puesto que como va dedicado, *in memoriam*, hacia una difunta, poco importa, ahora, si ella ha perdonado a sus deudores o no, lo que interesa más es el “Venga a nosotros tu reino”, al que dedica cinco páginas y el “Hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo”, en que utiliza nueve hojas pautadas. Sin despreciar las demás premisas, como el “Santificado sea tu nombre”, que escribe seis páginas. Insiste, pues, en los aspectos que le interesa remarcar: que venga a nosotros su reino, o sea, ahora, a Ana María; y que se cumpla su voluntad

en la tierra y en el cielo. Destacando el hecho de que repita, al final, dos veces la palabra cielo. A pesar de los contrastes grandes de potencia elige, para terminar, un pianísimo, además con la indicación de *Morendo*. Termina con la palabra “Cielo”, que es lo que desea para su difunta amiga, que goce del Cielo al final de sus días.

Estimo importante hablar del subtítulo de la pieza: “Interludio”. Se consideran sinónimos del vocablo: pequeño preludio, intermedio; este segundo es una acción poético musical, pero más jocoso. Pedrell dice que el verdadero significado de interludio es el de “juguete”²⁸⁴. De cualquier manera, en cada uno de los sentidos, según este título cabe esperar algo después y, efectivamente, lo escribió como un pequeño preludio a su *Réquiem*, ya que él mismo lo ha escrito en la partitura manuscrita, como indico en la ficha técnica del comienzo de esta obra.

4.15.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Pág. 1: Comienza la obra con la indicación *Lento grave*, Negra = 60. Tras la introducción, de dos compases, empieza la coral el tema (señalado en el anexo en color azul): “Padre nuestro...”. Está en *mi b mayor*, al inicio, pero dura muy poco tiempo porque juega con la influencia del semitono, en movimiento contrario, con lo que algunas melodías se cruzan como notas de paso.

Pág. 2: Sigue el cromatismo, en *crescendo*, hasta el *sforzando*. Hay una nota pedal, en *fa #*, con la 7ª.

Pág. 3: Se escucha el tema en las flautas y los fagotes, en el agudo; y en los cellos y contrabajos, en los bajos, con el cromatismo.

Pág. 4: Continúa jugando con los dos timbres. Pasa a los graves y a los trompas, en el metal.

Pág. 5: Sigue el cromatismo.

Pág. 6: Van, ahora, hacia abajo, lentamente. Aparecen las plañideras, representadas por los violines y las violas (semitonal), desde lo agudo, haciendo séptimas, mientras el coro dice: “hágase tu voluntad”.

Pág. 7: Se repite la frase por semitonos.

²⁸⁴ Véase, PEDRELL, F.; *Op.cit.*, pág. 235.

Pág. 8: Juega con este material presentado, pero instrumentalmente. Sube a la madera para hacer lo mismo que el coro, pero en el agudo. Entra un nuevo tema (anaranjado), en la parte superior: flautas, oboes, clarinetes y fagotes.

Pág. 9: Aparecen los solistas con el nuevo tema (anaranjado), sirviendo como contrapunto el tema primero, cromático.

Pág. 10: En el *Resoluto* entra la coral con una nota pedal, que sirve de iniciación de uno nuevo. “Santificado sea”, repetido el texto, luego, por los solistas (rojo).

Pág. 11: La coral vuelve a decir el “Santificado sea” a base de la nota pedal, cambiando algunas alturas, pasando luego, de nuevo, a los solistas y, después las maderas siguen el tema.

Pág. 12: Comienza con el punto de ensayo número 5. Se presenta el tema (rojo) de forma canónica, entrando con el “Santificado...” a distancia de un compás, o sea, sopranos y contraltos empiezan en el tiempo fuerte del c. 1; los tenores en el primero del c. 2; y los bajos en el tercero del c. 2.

Pág. 13: Los violines inician la cabeza del tema (rojo) con la nota pedal, continuado en el c. 2 por los solistas y en el c. 3 por la coral, reforzada por los cellos y contrabajos.

Pág. 14: Pide “Oblativa” a los solistas²⁸⁵. El cuarteto de cuerda hace el fragmento final “Reino”, por aumentación. En el último compás pasa el tema a las cuerdas.

Pág. 15: Termina en el primer compás el timbal solo y luego las trompas, en los dos siguientes.

Pág. 16: En el c. 1 solicita sordina a los violines y violas y *pizzicato* a los cellos y contrabajos. Pedales en la tercera parte, más lacrimógena. Es un motivo fúnebre que hace la Soprano sola. El segundo tiene que ser muy delicado, cantado por el barítono, con grandes saltos y muy difícil de interpretar; si no es capaz, entonces *tacet*; se produce la repuesta con el *Dies irae*, en el fagot y en el bajo. Al tema (azul), se le contrapuntea uno nuevo, de notas pedales (verde), parecido al

²⁸⁵ Una voz se vuelve oblativa cuando pierde la fuerza que lleva.

comienzo del señalado en color rojo, pero ahora es con negras y resuelve con un salto de 4ª Justa ascendente y luego va hacia abajo.

Pág. 17: Continúa. En el *Andante spiritoso* se produce la repetición, sin sordina. En la segunda página 17 se encuentra el punto de ensayo número 6.

Pág. 17 bis: Sigue con el juego de “Venga a nosotros tu reino”, mezclando las notas pedales (verde), con el tema (azul).

Pág. 18: *Dies irae*, con tema mortuorio, contrapunteándole el de las notas pedales, marcado en color verde; contestan los bajos, de nuevo, con el *Dies irae* movido, (con corcheas en el bajo).

Pág. 19: Continúa.

Pág. 20: Se repite el segundo fragmento del primer tema. Aparecen las plañideras. El Bajo y el trompa van con el *Dies irae*.

Págs. 21-22: Los violines y violas ejecutan saltos de 5ªs. descendentes y 4ªs. ascendentes, en el c. 1. Sigue el *Dies irae*. Grandes progresiones de segundas hacia abajo.

Pág. 23: Ahora va por séptimas, en movimiento contrario, con retardo. El tema siempre va acompañado de cromatismos; al final con la redonda. Se lleva a base de retardos. Algunas progresiones siguen en sentido descendente, hacia el morir, pero destacan otras, que van ascendiendo, como triunfando, hacia el cielo, terminando, precisamente, con esta palabra “Cielo”.

Termina, por un lado, en *do menor*, con unos retardos²⁸⁶, sin embargo los cellos y contrabajos acaban en *mi b mayor*, o sea es una obra bitonal, con sus sextas añadidas. Utiliza el acorde de 9ª, con alteraciones, retardos y notas añadidas, en cada una de las tonalidades empleadas.

4.15.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Pág. 1: Anuncia, el comienzo, *Lento Grave*, Negra = 60, en ritmo de 4/4. El primer compás lo inician las flautas y oboes, en la madera, con una redonda, que van a continuar, como notas pedales en los tres compases que tiene esta página, en *sfp* > ,

²⁸⁶ En la tercer voz encontramos el *la*, como 6ª añadida.

mientras que los timbales y los contrabajos entran en la segunda parte del c. 1, con negras, señalando *fp*, en la primera y *sfp* >, en la última, todos ellos con las notas muy marcadas y apoyadas, tanto en los instrumentos agudos como en los graves. En el c. 2 la madera mencionada sigue igual, mientras que entra el fagot, en *sfp* >, con un tresillo de semicorcheas ligado a una corchea y a una blanca, mientras que el timbal interpreta, ahora, una redonda, en *pp*, como consecuencia del regulador iniciado en el compás anterior. Los contrabajos lo repiten. El c. 3 mantiene a las flautas y oboes, el fagot también persiste en la última nota interpretada, que es una blanca, ligada, ahora, a una redonda; entra la coral con el tema, en *mp* <, por progresiones ascendentes y descendentes, con muchos cromatismos, acompañada por las violas y los violoncellos, en *p* <.

Pág. 2: Flautas, oboes y fagotes hacen un juego rítmico, donde los dos primeros empiezan con uno muy movido y en la blanca entra el fagot con el mismo que dejan, desembocando los tres en una redonda, en el c. 2; mientras tanto la coral hace su intervención con blancas, en *mf* >, reforzada por el timbal, violas, cellos y contrabajos, que también interpretan blancas, en *mp* >. El c. 2 suaviza la potencia, en general, tocando la madera en *p*, el coro en *mp*, el timbal en *pp*, y las violas, cellos y contrabajos en *p*, en el c. 3 se incorporan los violines en *sffp*, las violas en el tercer tiempo, en *sffp* y los cellos, en el cuarto tiempo, en *sffp*, también. La coral entra en las distintas partes del compás, en esforzando: en el primer tiempo, las sopranos y contraltos; en el tercero, los tenores; y en el cuarto, los bajos. Pide *crescendo*, en la última parte de ese compás; el c. 4 lleva como ritmo una redonda, insistiendo en el *crescendo*, con un nuevo regulador <, que se prolonga hasta el final de la página, con otro: *fff* <.

Pág. 3: Descansa el coro, mientras las flautas, oboes, cellos y contrabajos recuerdan el tema, en potencia *p*, iniciándose un regulador en el c. 2 <, que conduce, en el siguiente, a un *sfp* >, desembocando, en el c. 4, en un > *p*, *ten.*, con doble línea divisoria, anunciando un *Andante Spirituoso*, Blanca = Negra = 72.

Pág. 4: Entran los solistas del coro, de nuevo, en *mp* <, acompañado exclusivamente por la cuerda, en *p* <. En el c. 2 el regulador conduce a *mf*, con otro nuevo, ahora decreciendo >; se incorporan las maderas, en forma de canon, con

potencia en *p*, con tresillos de semicorcheas, mientras que la cuerda, en *mp* y *mf*, interpreta progresiones de negras, por semitonos cromáticos. El c. 3 vuelve a tener *mp* al comienzo, para los solistas, con un regulador <, la cuerda empieza en *p* <. El c. 4 se inicia en los solistas con *f*, fruto del regulador anterior, sin embargo las trompas, fagotes y clarinetes acompañan en *p*, y los oboes y las flautas en *mp*; la cuerda en *mf*, con semicorcheas; los violines entran en la tercera parte del compás, con cinquillos de semicorcheas. En este último los solistas llevan otro regulador, creciendo: <, mientras que los demás instrumentos lo llevan en el último tiempo. Contrastan partes ligadas con otras que son totalmente sueltas, e incluso picadas.

Pág. 5: Comienza señalando el punto de ensayo número 1. En el c. 1 cambiamos a ritmo ternario: 3/2. Simultanea las intensidades de *mf*, en todos los instrumentos, mientras que *f* <, en el coro. Suena el *tutti*, menos los solistas, que callan ahora. El c. 2 vuelve a ser de 4/4, empezando con *ff* >. El c. 3 y último de la página, de nuevo varía al ternario de 3/2, iniciándose en *p* < y tocando valores rítmicos de negras los intérpretes de viento, en la percusión y en el coro; y *fp* > *mp* <, en la cuerda, con redondas con puntillo. Resumiendo, por compases, la intensidad tan rica y variada que lleva, tenemos: c. 1, 3/2: *f* < y *mf* <; c. 2, 4/4: *ff* > y *f* >; c. 3, 3/2: *p* < y *fp* > *mp* <.

Pág. 6: Comienza en ritmo cuaternario, de 4/4, con la indicación *Calando*, en potencia *f* y el coro en *ff*. Doble línea divisoria en el c. 2 vuelve a cambiar a 3/2, señalando: *Lentamente*, Blanca = Negra = 60, ahora con intensidad *p* >. En el c. 3 pide el compás de compasillo, saliendo a colación las plañideras, por la cuerda, en *p*.

Pág. 7: El c. 1 está en 3/2, con intensidad en *p*, interpretando todas las voces que actúan negras apoyadas o marcadas. El c. 2 se encuentra en 4/4 y con la indicación *Molto Ritardando*, en *mf* >. Al finalizarse tenemos el punto de ensayo número 2, señalando *A Tempo*, en *mp* < y la cuerda en *p* <. El c. 4 pide la potencia *mf*, en las voces que llevan la melodía y, al mismo tiempo, *p*, en el viento y los violines.

Pág. 8: Seguimos en ritmo cuaternario; los solistas cantan en *mp* <, en el c. 1, al igual que los cellos y contrabajos. Las violas lo hacen en *p* <. El c. 2 indica *Calando*; solicita *f*, a los solistas y *mf* al fagot y a los violines; las violas cellos y

contrabajos llevan un *sfp* > *p* >, finalizando el compás con el punto de ensayo número 3. El c. 3 pide *A Tempo*, tomando protagonismo la madera, en *mp*, durante los tres compases que quedan en esta página. Los demás instrumentos callan.

Pág. 9: En el primer compás continúa exclusivamente la madera, pero con cambio de ritmo, puesto que en los tres anteriores interpretaban negras y, ahora, son blancas; al acabar se encuentra el punto de ensayo número 4 y en el c. 2 entran los solistas, en *mp*, durante tres compases, acompañados, exclusivamente, por las violas, violoncellos y contrabajos, en intensidad *p*; en el c. 5 se incorporan, también, los violines y los fagotes, en *p*; y, en el último tiempo del compás el timbal, en *p*. La potencia de este compás es *p* < *sfz* <, concluyendo la última nota con un *ten.*, en el último regulador señalado, poniendo, además, una doble línea divisoria.

Pág. 10: Indica, al comienzo, *Resoluto*, Negra = 76 y ritmo de 4/4, con dinámica en *mf*. Suena el *tutti* de la orquesta, excepto los solistas y la percusión, aunque sí el timbal; la coral va en *ff* y el timbal en *mp*. Todos tocan el mismo ritmo que canta el coro. En los c. 2 y 3, sin embargo, adquieren el protagonismo los solistas, o sea, soprano y barítono, en *ff*, callando el resto de la orquesta, repitiendo lo que acaba de cantar el coro: “Santificado sea” y terminando la frase: “... tu nombre”.

Pág. 11: Se vuelve a incidir en la misma estructura: el coro canta “Santificado sea” y los solistas responden: “Santificado sea tu nombre”. En el c. 4 no canta la coral, ni los solistas; el viento va en *f*, al igual que los violines segundos, las violas, violoncellos y contrabajos; los violines primeros tocan en *ff*; y el timbal en *mf*, yendo todos a isorritmo.

Pág. 12: Comienza con el punto de ensayo número 5 y con la indicación *Deciso*. Canta, ahora, sólo la coral, entrando en forma canónica, siendo los bajos los últimos en incorporarse, a mitad del c. 2. Dicen: “Santificado sea tu nombre, tu nombre”.

Pág. 13: Repiten el tema los instrumentos, sin voces, sonando el viento y la cuerda en *ff*, mientras que el timbal lo hace en *f*. En el c. 2 entran los solistas, sin acompañamiento instrumental, en *f*; en el c. 3 hay una indicación de *Diminuendo* y *Ritardando poco a poco*, sonando la coral, en *mp*, acompañada por el timbal, cellos

y contrabajos en *pp* y repitiendo lo que acaban de cantar los solistas. “Venga a nosotros”.

Pág. 14: Sigue el *Diminuendo y Ritardando poco a poco*, en toda la página. En el c. 1 vuelven a adquirir protagonismo los solistas, exigiendo mucho esfuerzo por parte de las sopranos, ya que, en tan solo cuatro negras se produce una distancia de 9ª menor, en sentido descendente: 4ª Justa, 2ª Mayor, 5ª Disminuida; igualmente, el barítono, debe hacer una distancia de 13ª, en sentido ascendente: 5ª justa, 2ª mayor, 5ª justa; las dos voces en *mf*, y sin acompañamiento instrumental. En el c. 2 empieza la coral, con notas pedales que repiten las últimas palabras de los solistas: “Tu Reino”, con la potencia en *p*; en la segunda parte del c. 2 los solistas vuelven a repetir “Reino”: la soprano con un salto de 4ª justa descendente, mientras que el barítono, de 5ª justa ascendente. Acompaña, al coro y, por consiguiente en la primera parte del c. 2, el timbal, en *pp* y los cellos y contrabajos, en *p*. El c. 3 repite el c. 2, pero en potencia menor, es decir, empieza la coral, una tercera menor baja, en *pp*, acompañando los cellos y los bajos en *ppp*, y los solistas, en la segunda parte del compás, en *pp*, cantando la soprano una 5ª disminuida descendente y el barítono una 5ª justa ascendente. El c. 4 va en *pp*, con redondas y la actuación de los violines en progresión de segundas y las violas, con un salto de 5ª justa descendente, con el primer tiempo acentuando las notas ligadas.

Pág. 15: En el c. 1 toca el timbal a solo, en *ppp*. En los c. 2 y 3 suenan las trompas a solo, en *pp*, con la indicación *Lejanamente*. Termina con calderón y una triple línea divisoria, indicando, ahora, *Adagio, Molto Sensible*, Blanca = Negra = 52. Y sordina para la cuerda.

Pág. 16: Esta página va a cambiar frecuentemente de ritmo, indicando al comienzo que la negra = Blanca = 52. El c. 1 está en 4/4 tocando sólo el timbal en el primer tiempo, dos corcheas, en *pp*, en *staccato*; las campanas, dos negras en el tercer y cuarto tiempo, en *p*; la cuerda con sordina, en *pp*, interpreta una blanca con puntillo en trémolo, mientras que los cellos y contrabajos ejecutan dos corcheas, en *pizzicato*. El c. 2 es ternario, 3/2; las sopranos cantan negras apoyadas, con la indicación *Casi sotto voce*, mientras que el barítono canta una blanca después negra una 8ª alta y otra negra con salto de 4ª Justa. Violines y violas tocan una redonda

con puntillo, en trémolo. El c. 3 vuelve a ser cuaternario, 4/4, incorporándose el fagot, que hace lo mismo que los violoncellos y contrabajos; las campanas ejecutan, ahora, tres negras y el timbal calla. El c. 4 de nuevo varía a 3/2, destacando el papel del solista barítono, que tiene que realizar un salto de 7ª menor ascendente, mientras que las sopranos cantan sobre una nota pedal, marcada, durante cinco negras y la última da un salto de 4º justa ascendente. Violines y violas siguen con las notas largas mantenidas en trémolos.

Pág. 17: Esta página tiene sólo dos compases, en el primero indica *Molto Calando, Molto ritardando*, finalizando con $> ppp$ y *Ten.* La soprano solista canta “En el cielo”, con melismas, mientras que el barítono con una negra y una corchea, y luego pide *Perdiéndose >*. Otra doble línea divisoria para indicar que va a cambiar el movimiento; pasamos, en el siguiente compás a *Andante Spirituoso*, Blanca = Negra = 72. El c. 2 solicita *Dulcísimo, Molto Sensible*, canta sólo la coral, en cromatismos, unas voces ascienden y otras bajan, con potencia en $pp <$, acompañadas, exclusivamente, por los violoncellos y contrabajos, en $ppp <$. Mientras tanto los violines y las violas van quitando la sordina.

Pág. 17-2: Toca el *tutti* en los dos compases de la página, con potencia en *f*. Indica, al comienzo, “Rebelándose, Rebelión”. Prácticamente todos tocan negras, en 3/2, con tresillo de negras en los dos últimos tiempos del c. 1; el timbal interpreta sólo una negra, en el primero del compás y luego permanece en silencio y el gong toca una blanca con puntillo. Doble línea divisoria, pues va a cambiar el ritmo, de nuevo, a 4/4, tocando todos, a isorritmo, negra acentuada ligada a blanca con puntillo $>$, excepto el timbal que ejecuta pausa de corchea, cuatro fusas, tresillo de semicorcheas, repite el tresillo y dos negras en trémolo, también en $f > p$. Doble línea divisoria señala el punto de ensayo número 6, anunciando *Lento Solemne, Doloroso*, Blanca = Negra = 60.

Pág. 17-bis: Se inicia en $mp >$, cantando los solistas con notas cortas: “Venga a nosotros”, mientras que la coral va con blancas, $mp >$, reforzada por los violoncellos y contrabajos. En el c. 2 callan los solistas y el coro coge el protagonismo, en $mp <$; el c. 3, y último de la página, empieza en *mf* mientras que la entrada de las trompas y del fagot es en mp , *con brío*; en la segunda parte del

compás intervienen las flautas, oboes y clarinetes, en *mf*, con una progresión ascendente de ocho fusas, ligadas y <, reforzadas por los violines, con el mismo volumen. En esta página destaca el contraste de la mayoría de las voces, que son ligadas, con los solistas que cantan con notas marcadas y *Soto voce*.

Pág. 18: Al principio indica el punto de ensayo número 6, en ritmo de 4/4, sonando sólo la campana, en *mp* y la cuerda, en *sfp* > con notas largas, en trémolo y marcadas. El c. 2 está en 3/2, cantando la soprano “Hágase tu voluntad” con figuras muy marcadas, indicando *Muy apasionado*, en *mp*, al tiempo que el barítono canta lo mismo con la melodía del *Dies irae*, también en *mp*. La cuerda acompaña con redonda con puntillo, que viene ligada del compás anterior, en *pp*. La primera nota de la campana es una negra y luego permanece en silencio el resto del compás. El c. 3 está en 4/4. Los solistas terminan con una negra y una blanca con puntillo. La campana toca tres negras al final del compás, mientras que los violines y las violas hacen una variación del *Dies irae*, con corcheas, en *mp*. Los cellos y bajos acompañan con corcheas, pero dando pequeños saltos de 4ª y 3ª Descendente.

Pág. 19: Sigue variando los compases. El c. 1 está en 3/2; cantan los solistas, con notas marcadas, negras y algunas corcheas, oponiéndose al acompañamiento de la cuerda, que lo hace con una redonda con puntillo, en trémolo *sfp* >. El c. 2 contrasta con el primero ya que, si bien tocan los mismos instrumentos, ahora cambian el ritmo, cantando y tocando tres blancas, en *mf* >, por progresión de blancas cromáticas, unas en sentido ascendente y, otras, descendente. El c. 3 está en 4/4, con potencia en *p*, en la primera parte del mismo, y pidiendo *crescendo*, en la segunda, con la indicación *sfp* < en la soprano; las demás voces, sólo llevan *cresc.* <. En la segunda parte de este compás solicita *Con Anima, Con Alma*. Vuelve a repetir, en la última parte, la progresión ascendente de fusas, con una octava, contrastando con el fagot, cello y contrabajo, que ejecutan semicorcheas, por segundas descendentes.

Pág. 20: El c. 1 indica el punto de ensayo número 7, en ritmo de 3/2. Suena el *tutti*, los instrumentos van en *mf* y los solistas y la coral en *f*; el viento madera y las voces hacen negras en *staccato*, mientras que las trompas interpretan dos blancas y en el último tiempo dos negras; el resto de los timbres tocan notas largas, menos el

timbal, que solo hace una negra en el primer tiempo del compás, los demás una redonda con puntillo, en trémolo, menos el cello y el bajo que hacen tres blancas. El c. 2 está en 4/4; suena el tema en la coral y en los solistas, casi de forma homofónica, menos los bajos del coro, que cantan dos negras y una blanca, algo parecido hace la madera, puesto que flautas, oboes y clarinetes tocan lo mismo que las voces: negra y blanca con puntillo, mientras que el fagot ejecuta el ritmo de los bajos; el timbal, en *mf*, y los instrumentos de cuerda van por otros derroteros, con notas mucho más movidas, en potencia *f*, violines y violas vuelven a representar a las plañideras; los cellos y contrabajos acompañan, en corcheas, con la melodía del *Dies irae*. El c. 3 vuelve a cambiar a ritmo ternario, 3/2; todas las voces, sin excepción, van interpretando negras, igual que la madera, marcadas con el mismo acento; las trompas ejecutan dos blancas y dos negras, resultando ser igual, en ritmo, que el c. 1, cambiando la entonación; la percusión y la cuerda hace lo mismo que en el c. 1, variando algunas alturas, también.

Pág. 21: En el c. 1, va con ritmo de 4/4; se simultanean las potencias *f*, en las trompas y en toda cuerda, mientras que *mf* en el timbal; los demás instrumentos continúan como estaban; hay contraste rítmico, también, entre los distintos timbres, encontrando que las trompas, el timbal y las cuerdas llevan corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas, mientras que los demás tocan negras, blancas y blancas con puntillo. El c. 2 cambia: ahora el compás es de 3/2, todas las voces que antes llevaban notas más largas ahora hacen negras, y las que interpretaban notas breves ahora ejecutan negras, blancas y redondas con puntillo, la potencia pasa a *p*, en la percusión y a *mf*, en la cuerda. El c. 3, que vuelve a ser cuaternario, 4/4, simultanea, de nuevo, notas largas con breves, aún más breves que el c. 1, utilizando, incluso fusas; la potencia va a ser *mf*, en el timbal, y *f*, en toda la cuerda, con un regulador en *crescendo*, en el último tiempo. Puntos de repetición remiten al punto de ensayo número 7, de la página anterior. La segunda vez salta los dos últimos compases y pasa directamente al *Pesante*, en busca de la Cadencia final.

Pág. 22: El c. 1 comienza con la indicación *Pesante*, en compás de 3/2, con la dinámica predominante en *f* y con *sforzando*, en las trompas, y en el timbal y toda la cuerda, que pide *sfp* <. Este regulador lo solicita en el *tutti*, que viene sonando de la

página anterior. El c. 2 pasa al ritmo de 4/4 y se mantiene hasta el final de la obra, con potencia en *ff* y los violines en *f*. Flautas, oboes y clarinetes hacen un regulador <. El c. 3 contrapone blancas con puntillo, ligadas a negras, que son las voces que ejecutan el tema junto con las sopranos, a negras en todo el compás, que llevan otros instrumentos, reforzando a los barítonos, tenores y bajos. Al timbal le pide *mf* en el último tiempo.

Pág. 23: Esta última página tiene tres compases y suena el *tutti*, de la percusión sólo suena el timbal, en los dos primeros compases. El c. 1 va con intensidad en *p*, en el timbal, que varía la graduación ya que en la página anterior tocaba en *mf*; los demás instrumentos continúan como estaban, en *ff*. Sigue contraponiendo a unos timbres con notas largas, otros con negras y corcheas. El c. 2 indica *Molto Calando*, con *sffz* y en la madera *sffp*, con un regulador que abarca los tres últimos tiempos: >, resolviendo, en el c. 3, en *p > ppp*, con la palabra *Morendo*. Es interesante comprobar que, a partir del 4/4 de la hoja anterior, concluye la obra repitiendo dos veces la palabra “Cielo”.

4.16. *Fin de milenio, 1999.*

4.16.1 Ficha Técnica

TÍTULO: Fin de Milenio.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 1999.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 16 de octubre de 1999 en la Asamblea de la Federación de Bandas, de Onil (Alicante).
TIPO DE COMPOSICIÓN: Obertura.
AUTOR DE LA LETRA: No hay.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo de la Federación Regional de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, para ensalzar, con el fin de siglo, el Milenio, de ahí el título de la obra.
DESCRIPCIÓN: Se trata de música descriptiva y, en parte, serial, narrando los acontecimientos de la humanidad durante el primer milenio, con una visión optimista, como es su personalidad. Tras la narración de guerras, el tiempo presente acepta su situación con dignidad y alegría, y el futuro se aborda con más alegría aún, representa a la juventud que todo lo arrolla y que nada ve imposible. Es una obra que resume el milenio que ha pasado y afronta el nuevo con valentía, ilusión y optimismo.
ARGUMENTO: “Comienza con una gran introducción, iniciada por un fragmento serial a manera de <i>leit motiv</i> , al que llamo Federación”, ya que como tal es omnipresente en toda la obra, tanto en su desarrollo, como cuando se presenta como tema, en la que cobran un papel importante las llamadas de trompeta. Le sigue un coral-salve, presentado por el metal claro: «Damos gracias al Creador... ¡Vivimos!» y ya hacen acto de presencia tres grandes periodos: tiempo pasado, presente y futuro. Los tres periodos están claramente diferenciados: el primero de ellos refleja el tiempo pasado y a través del movimiento de las cuerdas y la percusión describe épocas de guerras, invasiones, hambrunas... El tiempo presente es más <i>cantabile</i> y con más melodías, mientras que el tercer periodo, el tiempo futuro, refleja la juventud, el futuro, es mucho más alegre. La obra termina, de nuevo, con la introducción, a manera de plegaria gloriosa con toda la Banda, para reflejar la alegría del triunfo de la Humanidad y de un futuro feliz” ²⁸⁷ .

²⁸⁷ Notas del autor en la partitura manuscrita.

OTROS: La partitura está editada por la Editorial Piles, por encargo de la Federación de Bandas.

- “Esta obra, en intención del autor, podrá ser interpretada por la más grande plantilla de una banda sinfónica, como también por la más sencilla y menos numerosa de nuestra Federación.

En su composición, tanto sus ritmos, giros melódicos, armonías..., y muy especialmente su instrumentación, han sido cuidadosamente tenidos en cuenta”²⁸⁸.

- Existen Varias grabaciones de interpretaciones en directo, pero no son de alta calidad.

4.16.2. Explicación de la obra

En lo que respecta a la forma elegida, “Obertura”, hay que señalar, en primer lugar, el hecho de la utilización de las oberturas de concierto a partir del romanticismo ya que en el clasicismo la obertura no tenía independencia sino que iba asociada al teatro, bien precediendo a las óperas o como música incidental para obras dramáticas.

Douglas Moore dice: “Fue Beethoven quien estableció la forma clásica de la obertura, que más tarde imitarían Weber, Mendelssohn, Brahms y otros compositores. Está claro que esta forma es la del primer movimiento de la sinfonía, bien con introducción lenta o sin ella; su principal diferencia radica en que la obertura contiene, con frecuencia, un episodio dramático que no está relacionado con el diseño estricto. Los temas suelen ser melodías tomadas de la ópera o música incidental, y con tal valor se encuentran relacionados con el argumento”²⁸⁹.

Lo cierto es que la obertura, que al principio es una especie de resumen instrumental, sin canto, reproduciendo los temas más importantes que van a aparecer en la ópera o zarzuela, donde abría -de ahí su nombre- la obra, se ha convertido en música sinfónica de concierto, eso sí, sigue siendo música pura, es decir, no aparece la voz. Zamacois recuerda, con acierto: “La orquesta ha *recreado* (vuelto a crear) más que *creado* géneros y estructuras musicales, pues si ha dado aliento, dotado de

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ MOORE, Douglas; *Guía de los estilos musicales*, Madrid, Taurus, Versión castellana de José María Martín Triana, 1988, págs. 135 - 6.

nueva savia, al *Preludio*, a la *Obertura*, a la *Suite*, a la *Variación*, a la *música dramática* (hasta convertirla en *programática*), a la *Sonata*...los gérmenes... y sus estructuras...se encuentran ya en la música para *solo absoluto* y en la de *cámara*. Pero en esta recreación ha enriquecido tales géneros y estructuras con los infinitos recursos de tan diversa índole, que el potencial sonoro-expresivo de la Orquesta proporciona al compositor que sabe manejarlo. De ahí la mayor amplitud que muchos tipos formales presentan, en su versión orquestal”²⁹⁰.

Con respecto al título elegido para esta obra, ya está explicado en la ficha técnica, se trata de resumir y describir el fin de milenio.

“La obertura está dividida en tres grandes periodos, que son como llamadas de atención, a la humanidad, tan agudas como vibrantes e intimidatorias. Empiezan las trompetas con un fragmento muy importante porque se va a convertir en *leit motiv*; con su respuesta grave; más tarde este motivo guía lo va a desarrollar y convertir en tema. Le sigue una Plegaria, esa especie de Salve a la manera de Coral que presenta el metal claro. Después es cuando vienen esos tres grandes episodios: Pasado - Presente - y Futuro, los cuales son descritos por su instrumentación. El pasado empieza desarrollando el *leit motiv* presentado al comienzo; lo termina con otro tema, una alegoría arabesca, como recuerdo de esos ocho siglos de ocupación árabe.

El segundo, tiempo presente, es un poco menos borrascoso, pero siguen las guerras fratricidas y revoluciones, con dictaduras, a “golpe de tambor”, con esa especie de marcha que se oye.

El tercer periodo representa el futuro. Nos arrolla la juventud y con ella la esperanza y la alegría... pero, de pronto... un paro, unas notas lúgubres en los instrumentos graves; nos avisan que hay que tener cuidado, que no vayan con tanto desenfreno y que no hagan “de cigarra”... Y, por fin, de nuevo en plegaria, como se presentó al principio, esta vez de gloria, por el triunfo y la felicidad de la humanidad, poniendo fin a la obra”²⁹¹.

Su estructura, pues, se acerca al primer movimiento de la *Sonata* o de la *Sinfonía*, es decir, forma Sonata, con *leit motiv*. Tiene una introducción Lenta, que

²⁹⁰ ZAMACOIS, Joaquín; *Temas de estética y de historia de la música*, Impreso en España, Span Press, Universitaria, C. Herederos de Joaquín Zamacois, 1997, págs. 84 - 85.

²⁹¹ Conversación mantenida con el compositor el 15 de marzo de 2008.

corresponde al *lema* (La Federación), que está presente en toda la obra, como testigo ocular de todo lo que pasa, motivo que luego amplía y lo desarrolla como tema, tiene un episodio dramático, muy lúgubre, tal y como apunta Moore; al final de la obra, reexpone el tema de la plegaria, que podría verse como cierta reexposición; pero, hay que tener en cuenta que es una obra contemporánea y, como tal, el compositor no se aviene a reglas tonales, ni modales. Zamacois expresa muy bien esta circunstancia, cuando habla de la evolución de la polifonía hasta el advenimiento de la *tonalidad bimodal*, en cuya evolución establece cuatro periodos, el transitorio, sin cambios bruscos “el *modo menor*” no tuvo en seguida una escala fija representativa”; se eliminaron las modalidades antiguas, la armonía se basó en acordes constituidos con notas de las dos escalas que pasaron a ser básicas: la *mayor diatónica* y la *menor armónica*. “Se apeló al cromatismo -que entonces constituía una especie de selva virgen- para tomar de él elementos que facilitasen el juego de las notas extrañas a los acordes, en el sentido de acercarlas a su nota de resolución”; pero el afán de ampliar el ámbito de la tonalidad fue creciendo, sin llegar a saciarse el compositor, llegando “al cromatismo integral, en el cual toda diferencia de categoría y trato entre notas diatónicas y cromáticas tendió a desaparecer”; y, en las últimas conquistas de la *tonalidad bimodal*, como por el cromatismo no cabían ya amplificaciones tonales, el compositor se dedica a resucitar los arcaísmos modales, con el fin de proporcionarles variantes “y admitir tipos de escala *de cualquier otra procedencia*, además de toda suerte de elementos que no atenten a la pureza modal del acorde de tónica en las ocasiones en que éste actúa como definidor inapelable de los modos mayor y menor”²⁹².

Indudablemente, hasta aquí bien el proceso, pero luego ha evolucionado tan vertiginosamente que el compositor actual -y, por supuesto, Berná- prescinde de cualquier vinculación tonal o modal²⁹³.

Por otra parte hay que tener en cuenta que es una obertura programática.

A continuación reproduzco una página de notas al director, para poder ensayar bien la obra, con los puntos oscuros a tener en cuenta, para tener todo controlado. Es

²⁹² Véase ZAMACOIS, Joaquín, *Op.cit*, págs. 59 - 61.

²⁹³ Hay muchas obras actuales en las que se emplea el ruido como elemento expresivo.

interesante ver cómo exige hasta el último detalle de matices, para no perder el sentido de la obra.

93-10-99.

Introducción al tema

ANÁLISIS de la Obertura

Puntos "Oscuros" = El 1º ~~ALTA~~ ~~graves~~: Su estructura es Bin
 Sonoros ~~de~~ instrumentación tiene que ser bin
 de finida; por lo que se propone ~~describir~~ ^{o interesante}

Clara. Se ~~3~~ ³ planos ~~de~~ ~~la~~ ~~percusión~~; lo más destacado: ~~pero~~ ^{sin}
 de finida; por lo que se propone ~~describir~~ ^{o interesante}

Empieza por el ~~1º~~ ^{1º} plano! ~~parte~~ ^{La} ~~percusión~~; lo más destacado: ~~pero~~ ^{sin}
 Empieza - restatando a los sonos ~~plano~~ = Perc. ~~tr. b. b. - todos~~ ^{la idea} ~~principal~~ -
 que ~~de~~ ^{si} ~~guera~~: En fondo de masas. no puede ~~ocurrer~~ ^{la idea} ~~principal~~ -
^{2º} plano intermedio - Central: ~~pitas~~ ~~y~~ ~~trampas~~: ~~My~~ ~~Salute~~
 dominante....

^{3º} plano agudo: ~~vuelven~~ ~~flautas~~ ~~-~~ ~~So~~ ~~ras~~ = ~~Plano~~ ~~de~~ ~~Relleno~~.
 Pero como el Grave. Sin ~~predominio~~.

^{1º} Punto Oscuro = El del tema. Flauta... que ~~enlaza~~ ~~con~~ ~~el~~ ~~do~~ ~~y~~ ~~después~~ ~~con~~
 Clarinetes - ~~Ajustar~~ ~~estas~~ ~~entradas~~ ^{que se dice en todos, y mirar bien}

^{2º} Punto. El 2º tema. es ~~diseño~~ ^{que no se tapa en uno y otro,}
 el "Desarrollo del tema" ~~sus~~ ~~entradas~~; que no se ~~tapa~~ ~~en~~ ~~uno~~ ~~y~~ ~~otro~~,
 el "Desarrollo del tema" ~~del~~ ~~metal~~ ~~y~~ ~~Respuestas~~. Con los P.P. ~~de~~ ~~dim.~~ ~~Flu.~~ ~~etc.~~

^{4º} El Vig: ~~mirar~~ ~~tema~~ ~~del~~ ~~metal~~ ~~y~~ ~~Respuestas~~. Con los P.P. ~~de~~ ~~dim.~~ ~~Flu.~~ ~~etc.~~
^{la} ~~percusión~~ - ~~my~~ ~~justa~~

Es una obra muy vanguardista, por una parte es serial, comenzando con una serie de 6 notas. Por otra, es politonal, ya que simultanea varias tonalidades al mismo tiempo.

Pág. 3: *fa mayor*.

Pág. 4: *si b menor*.

Pág. 5: Cuando quiere dar importancia a un tema muy señalado utiliza los compases de figuras dobles. Hubiera dado igual 3/4, sin embargo él quiere valores lentos (dobles).

Pág. 8: *fa mayor* (D), con la 9ª hace la melodía.

Pág. 14: *do menor*.

Pág. 19: *fa mayor*.

Pág. 23: *do menor*.

Pág. 27: *fa mayor* (juega con la D.).

Pág. 28: modulación transitoria a *la b mayor*.

Pág. 29: *do menor* (D. de *fa*).

Pág. 31: Tiempo futuro: *mi b mayor*.

Pág. 37: *mi b mayor*, modulación pasajera del timbal en *do menor*, pero vuelve a *mi b mayor*.

Pág. 41: La parte superior va en *mi b mayor*, abajo suena el *leit motiv*, el *do* es como una sexta añadida.

Pág. 42: *do menor* en la parte superior; la grave empieza con la 6ª añadida: *la*. El grave está en *la b mayor* o *fa menor*.

Pág. 43: ídem.

Pág. 45: politonal: *do m*, *fa m* y *la b menor*.

Pág. 47: *mi b mayor* (con acorde en menor).

Utiliza muchos contrastes agógicos y dinámicos como recurso compositivo. Con respecto al compás, también cambia, pero no tan frecuentemente como en otras obras (aquí, a veces, transcurre hasta 11 páginas, y más, en volver a variar el compás). Hay compases simples binarios, ternarios y cuaternarios, pero va cambiando sin prisas; según va avanzando la obra, hace como una recapitulación de todos los compases que ha utilizado. Voy a poner el ritmo elegido y entre paréntesis

en la página en que se encuentra: 4/4 (1); 3/2 (5); 4/4 (5); 3/2 (6); 4/4 (6); 3/2 (7); 4/4 (7); 2/4 (22); 3/4 (33); 2/4 (34); 3/4 (37); 2/4 (38); 3/4 (38); 2/4 (39); 4/4 (41); 3/2 (42); 4/4 (43); 3/2 (43); 4/4 (43); 3/2 (44); 4/4 (45); 3/2 (45); 4/4 (45).

Es muy rico en tímbrica, utilizando familias completas de instrumentos, incluyendo el requinto y el fliscorno. En cuanto a la percusión, también es muy variada, pidiendo lo mismo a la gran como a los instrumentos de pequeña percusión: timbal, lira, caja, bombo, campanas, carillón, plato, tumbadora, caja china, etc.

4.16.3 Primer acercamiento al análisis de la obra

Obertura, Lento Maestoso (63 = Negra)

Pág.1: Comienza la obra con una llamada de tragedia. La mayor parte del milenio se ha desarrollado con guerras, revoluciones y hambre. Las trompetas, a solo, y en tético, empiezan con una serie de 7 notas que se mueven por saltos de 4ª y 5ª aumentada (c. 1 y 2) (señalado en el anexo en color azul) y se constituye en el *leit motiv*, que representa a la Federación (que ha estado presente siempre, en pro de la música). A continuación, en los dos compases siguientes, hay una llamada al mundo, de angustia, porque ha habido revoluciones, ha sido un siglo muy movido; responde al movimiento del pueblo, que está mal.

Pág. 2: Se vuelve a repetir, el *leit motiv*, más agudo todavía; encontramos hambre, poco trabajo, huelgas y, sobre todo, guerras. En el último compás de esta página se inicia el tema primero, que sale del *leit motiv*, que va a desarrollar a modo de oración.

Pág. 3: Viene de la página anterior. Desarrolla el tema primero (azul), inspirado en el *leit motiv*. Va a desembocar en una especie de Salve.

Pág. 4: Las flautas van en movimiento contrario y por aumentación. El pueblo se ha tranquilizado algo, reflejado en el mismo tema, haciendo una cadencia y con ella se termina la ilustración de la guerra. Los dos últimos compases de esta página introducen otro tema (en color rosa). Este representa una oración, plegaria, dando gracias a Dios porque, a pesar de las guerras y revoluciones, seguimos viviendo.

Pág. 5: Continúa la plegaria, cambiando los acentos, según van variando los compases.

Pág. 6: A partir del c. 3 tenemos el *tutti* instrumental, representa la segunda parte de la plegaria, que entra en *mf*. Se produce un juego armónico en el que entran todos los instrumentos.

Pág. 7: La plegaria termina en el c. 2. A continuación representa al tiempo pasado, primer periodo, señalado en la partitura, con elementos del *leit motiv*; grandes saltos en sentidos ascendente y descendente, además en *crescendo* y *accelerando*.

Pág. 8: Aparecen las llamadas con un combinado rítmico. Se trata de una pequeña Coda.

Pág. 9: El pueblo no está conforme, siguen las luchas, guerras y revoluciones, el clímax del mundo, que otra vez se revoluciona porque persiste el hambre y el caos, con el *leit motiv* en el centro. La página 10 no está numerada, es decir, salta de la 9 a la 11.

Pág. 10: Sigue el *leit motiv*, pero con llamadas de revolución del siglo. Las trompas y los fliscornos anuncian guerras: con moros y cristianos, la guerra de Asturias...

Pág. 11: Continúan con huelgas, movimientos contrarios. Se oye una especie de chirimías en los instrumentos agudos, que interpretan unas melopeas libres.

Págs. 12 y 13: Para lucimiento de los clarinetes (charamitas o dulzainas) hacen unas alegorías, que llevan un poco de alegría a las casas rurales. Sigue viéndose en Castilla y otros lugares donde tocan la dulzaina en las celebraciones de los pueblos y son las que finalizan las fiestas²⁹⁴ (señalado en amarillo).

Pág. 14: Al terminar el primer compás y con la doble línea divisoria, concluye el periodo del tiempo pasado y comienza el presente, escribiendo, en la partitura: Presente, *cantabile*, sin interrupción, con una introducción triste (color morado), que va en sentido imitativo.

Pág. 15: “Dramática melodía”, escrito en la partitura, en las flautas, sobre el mismo tema (morado). Es una lamentación; España está triste. Los graves van en movimiento contrario.

²⁹⁴ Se recuerda el *Himno de Riego*, general jefe de la revolución; el autor era de Orihuela.

Pág. 16: Continúa el tema lúgubre, algunos instrumentos van en movimiento contrario, con gran desarrollo, señalado en la partitura, a partir del c. 4, con la indicación *Animato Deciso*.

Pág. 17: De vez en cuando, c. 1 y 2, aparece el *leit motiv*, simultáneamente con el tema lúgubre. Es decir, lo combina con el 2º tema. Éste se anima más, a partir del c. 3. En el c. 4 va con semicorcheas. Viene, a continuación, la segunda parte del tema.

Pág. 18: Sigue igual. Las flautas hacen un cromatismo como acompañamiento, representando una lamentación. Gran acorde en fortísimo.

Pág. 19: Sucesión de notas en movimiento contrario, que se van encontrando. La banda expresa, con grandes escalas y acordes secos, un movimiento del pueblo por el hambre, revoluciones. En el c. 3 empieza, de nuevo, el tema de la oración (metal en color rosa), en sentido descendente, al mismo tiempo sobre el malestar inquieto y desolado del pueblo (semicorcheas de las cuerda y el viento madera).

Pág. 20: Se superponen, ahora, los temas del *leit motiv* (c. 2), con el de la oración (c. 1 y 2); en el c. 4 encontramos unas pedales en las trompas, con corcheas que van buscando la cadencia.

Pág. 21: Viene el segundo periodo, sobre el tiempo presente, señalado en la partitura. El *leit motiv* avisa, en los c. 1 y 2, mientras los demás timbres permanecen en silencio. Pide un *la #* a las trompetas, en vez de *si b*, porque lo que quiere es que “tiren para arriba”. A partir del c. 3 suena el *tutti*, menos las trompas que ahora tienen pausas. Escribe tresillos y síncopas. Los españoles están alterados.

Pág. 22: Es similar a la página anterior. Se repite el *leit motiv*, por las trompetas, esta vez sí pone el *si b*. En el c. 3 empieza, de nuevo, el *Tutti*, con grandes acordes, tresillos y semicorcheas.

Pág. 23: Escribe en la partitura: “Este tiempo presente: Donde alternan guerras con dictaduras de todo signo; pero siempre a golpe de tambor”. El pueblo continúa con sus guerras, militarizado, a golpe de tambor, que es más rítmico que el corneta (sin correr), es un *Allegro marcial*, pero *moderato*, 108 = Negra. Comienza, ahora, un tercer tema, a partir del c. 5 (verde), se trata de una marcha militar.

Pág. 24: Sigue igual. Ahora llevan la idea los instrumentos claros.

Pág. 25: El tema sube a la madera, resultando más suave, por los timbres, a pesar de que va en fortísimo.

Pág. 26: Continúa durante los cinco primeros compases. El tema va en la madera, reforzado por las trompetas. En los c. 6 y 7 se escucha el *leit motiv*, en los clarinetes y requinto, por aumentación, continuando en la siguiente.

Pág. 27: Sigue el mismo tema del *leit motiv*, llamando la atención que, lo que al principio ha presentado en dos compases, ahora lo realiza en seis. Hace la subida por 5^{as}. y 3^{as}. Vuelve a repetirlo, durante seis compases más, utilizando los cinco que quedan de esta página. El *leit motiv* va en ligado; algunos instrumentos lo hacen por aumentación. Los bajos se mueven por 3^{as}, en movimiento contario²⁹⁵, preparando el fuerte.

Pág. 28: El primer compás termina el tema del *leit motiv*. El tambor vuelve a ser protagonista, acompañando al tema de la marcha, en contrapunto.

Pág. 29: Las flautas llevan el tema a la contra, imitativamente, jugando con el final de la marcha.

Págs. 30 y 31: Termina en el c. 2 y sigue, en retardando y creciendo el timbal solo, con algunas notas del contrabajo, terminando en el c. 5, destacando la intervención de la caja en este compás. Anuncia, ahora, en la partitura, el III Periodo, el Tiempo Futuro, que se inicia en esta misma hoja. Es un tema alegre, esperanzado. Las figuras se empiezan a mover más (color anaranjado), llevado a cabo por los bombardinos y los fagotes. Nuevo movimiento de las gentes, otros ritmos y locura de la juventud; va en creciendo.

Págs. 32 y 33: Viene de la página anterior; es de notar la intervención del timbal, que también refuerza el tema. Se simultanea éste con el *leit motiv*, durante los compases 4 y 5, con distintos ritmos, adecuándose a los tiempos modernos.

Pág. 34: Termina el tema anaranjado en el primer tiempo del c. 2, luego destaca el ritmo del timbal; representa el movimiento juvenil, con acordes secos.

Pág. 35: Combina el *leit motiv* con el tema. En el c. 5 y siguientes, se pone freno a la locura desenfrenada de la juventud; va bajando por 5^{as} disminuidas. El *leit*

²⁹⁵ El autor utiliza este recurso para dar grandeza a la obra.

motiv se mueve por movimiento contrario y en pianísimo, indicando en la partitura: “Un freno a la vorágine”.

Pág. 36: Seguimos con los saltos por quintas, en sentido descendente.

Pág. 37: Al finalizar el c. 2, realiza un juego con los dos temas, el señalado en color anaranjado y el azul.

Pág. 38: Tema del *leit motiv* combinado con el anaranjado, por movimiento contrario, con semicorcheas.

Pág. 39: Ahora juega, solo, con el *leit motiv*, los arpeggios van, igualmente, en movimiento contrario y por disminución.

Pág. 40: Va con el *leit motiv*, el final en portamento²⁹⁶. Todos hacen lo mismo, menos el timbal.

Pág. 41: Al finalizar el c. 2 se termina el dibujo que lleva con el *leit motiv*. Doble barra divisoria y comienza un *Lento, Grave*, explicando, en la partitura: “Meditación y Reexposición de la Oración-Salve del principio. Esta vez a manera de Gloriosa Plegaria, para el triunfo de la humanidad y de un futuro feliz.

Pág. 42: Serie atonal lúgubre. Unas figuras largas, en sentido descendente, durante los cinco primeros compases y una nota del autor: “¡¡Atentos, Juventud..., Futuro... estas graves y lúgubres notas te avisan...!! ¡¡No todo en la vida es gozo y farándula!!”. En el último compás de esta página vuelve a coger el tema de la plegaria, en un *Andante solemne* (rosa), y ya no lo suelta hasta el final de la obra.

Pág. 43: Sigue hasta la doble línea divisoria. Luego pasa al viento madera.

Pág. 44: Suena el *tutti*. En el c. 1 se simultanea con la voz del *leit motiv* que, como se dice al principio, es omnipresente.

Pág. 45: Salta la misma melodía a otros instrumentos. Esta página comienza en *do menor*, pero va jugando con una triple tonalidad: *fa menor* (de *la b mayor*) y *fa b*, nota de paso, de alteraciones, que viene a parar al *do*, *la b*, va jugando con la 3ª, a buscar la T. de *do m*.

²⁹⁶ Adorno destinado a matizar la expresión de la melodía. El portamento simple pasa de una nota un semitono más baja a la superior, siendo breve la primera y larga la segunda. Ningún signo especial señala esta clase. El portamento de pince se encuentra en los puntos de descanso o al final de una melodía.

Pág. 46: Viene con el mismo tema. Final en D., con 7ª menor.

Pág. 47: Termina en *mi b mayor*, pero con sexta menor. Es decir, el acorde lo acompaña en menor.

4.16.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Lento Maestoso, Obertura 63 = Negra

Pág. 1: Empieza en compás cuaternario simple, 4/4, tético y únicamente tocando las trompetas, en potencia *f*. Un regulador en el c. 2 conduce, en el c. 3ª más fuerte aún, en potencia *ff* entra el *tutti*, -a excepción de las trompetas, que acaban de intervenir- con un pasaje muy movido, lleno de semicorcheas y tresillos de semicorcheas. Sólo la percusión va en *f*, los demás instrumentos lo hacen en *ff*.

Pág. 2: Se repite la misma configuración rítmica y dinámica que en la página anterior. Al finalizar el c. 4 hay una doble línea divisoria y sobre ella el punto de ensayo nº 1. Ahora cogen el mismo tema varios instrumentos, pero todos en potencia *p*.

Pág. 3: Sigue la intensidad *p* en toda la página. En el c. 5 a los saxofones les pide *pp* y en el compás siguiente vuelven a *p*. En el último compás escribe *crescendo*.

Pág. 4: En el c. 1 a las trompas pide *mf* y a las flautas y oboes *f*. Hay un regulador, para todos los instrumentos, en general, que se abre hacia *ff*, en el c. 2. En la última parte del c. 3 encontramos un regulador con *sforzando* y se vuelve a cerrar, terminando en *tenuto*, o sea: < *sfz* > *ten*. Doble línea divisoria y tenemos un cambio agógico, *Andante Solemne*, 72 = Blanca – Negra. Vuelve a indicar el compás de 4/4. Empieza el nuevo tema en potencia *p*. En el último compás los fliscornos entran en *mp*, mientras que los demás continúan en *p*.

Pág. 5: Viene de la página anterior con la misma potencia que llevan. A las trompas les señala, en el c. 1, *p*, porque antes no estaban tocando. Al finalizar el c. 2 hay una doble línea divisoria, ya que en el c. 3 hay un cambio de ritmo, ahora pide el compás de 3/2, pero va a durar muy poco, porque al compás siguiente vuelve a variar. Un regulador abarca todo el compás, que conduce a *f* en el c. 4, que está,

además, de nuevo, en 4/4. Otro regulador, ahora que se cierra, va a parar a *p*. Es decir, $p \ 3/2 < 4/4 \ f > p$.

Pág. 6: En el c. 1 el fliscorno va en *mp*, al tiempo que al clarinete bajo y a los fagotes les pide *p*. En el c. 3 la potencia pasa a *mf*. Al finalizar el c. 3 hay una doble línea divisoria, con el punto de ensayo nº 2. y vuelve a pedir 3/2, con el mismo juego agógico y dinámico que antes, es decir, un regulador que se abre y en el compás siguiente será en 4/4 y potencia *f*, con otro regulador que se vuelve a cerrar, esta vez, hacia *mf*, en la página siguiente.

Pág. 7: Comienza con ritmo en 3/2, con blancas y negras, en potencia *mf* y con un regulador que se abre hacia *f*, al inicio del c. 2, en 4/4; pone, ahora un nuevo regulador, *sforzando* y se cierra, terminando en *tenuto*; es decir, los dos primeros compases se podrían reproducir: $3/2 \ mf < f < sfz > ten$. Empieza, ahora, el tiempo pasado, en *f* en el c. 4, en el c. 5 pide *crescendo* y *accelerando*, desembocando, en el c. 6, en *ff* en la mayoría de instrumentos, ya que la percusión va en *mf* y la madera en *f*. En el último compás de esta página se abre un regulador.

Pág. 8: Empieza con *Allegro Agitato*, 80 = Negra, suena el *tutti* con potencia en *ff*, excepto en la percusión, que va en *f*. Al finalizar el c. 4 hay una doble línea divisoria y la indicación *Resoluto*. La mayor parte de los instrumentos van tocando simultáneamente, excepto los bombardinos y la tuba que lo hacen en portamento y la percusión, que ejecuta golpes secos y muy rápidos.

Pág. 9: Ya no toca el *tutti*, calla toda la madera y parte del metal. En el primer compás indica “Clímax”, empezando, la percusión, en $ff < > f$, en el c. 2, mientras que el timbal la potencia que lleva es $ff > f$, para el c. 2. Van entrando, de nuevo, todos los instrumentos, en *f*, de tal manera que al finalizar el c. 2 ya toca el *tutti*. La madera interpreta seisillos de semicorcheas, con un regulador que conduce, en el c. 3, a $ff >$, repitiéndose en cada uno de los tiempos. En el c. 4 la madera toca fusas y en el último tiempo del compás hay un regulador que se abre, $<$.

Pág. 10: Sigue el *tutti*, indicando *f* a los trombones y *ff* a las trompas y trompetas. Los demás llevan la misma potencia que en la página anterior. El c. 2 señala *crescendo*, con un regulador que se abre en el último tiempo. Doble línea divisoria y desemboca en *sfz*, en el c. 3, con la petición *Lento Deciso*. A partir de

ahora se mueve con notas largas (redondas y blancas). El c. 4 también solicita *sfffz*, con un regulador que se va abriendo hasta finalizar el c. 6 con *fff*. Doble línea divisoria.

Pág. 11: Vuelve al *Andante Tranquilo*, 63 = Negra. Potencia en *mp*, para los saxos; *p*, para los requintos; y *mf* para el corno y las flautas. El c. 2 empieza en *f*. Al c. 3 pide *sfz* >, repetido en el c. 4, que además irá en *Poco rit...* En el c. 5 vuelve *A tempo*, con potencia en *p*. El c. 6 suena en *p* para el violoncello y los bombardinos, además, aquellos en *pizzicato*. En la madera, los saxos barítono y tenor van en *mf*, los demás saxos y clarinetes, en *p*; los requintos, fagotes y oboes en *f*.

Pág. 12: Los saxos inician el c. 1 en *mf*; a las flautas les pide, *f* a la 2ª y *mf* a la 1ª, ambas con un regulador en el último tiempo del compás <. El c. 2 tiene unas intensidades muy variadas: violoncellos en *mf* y *pizzicato*; bombardino *p*, con notas picadas; trompas en *p*; saxos y clarinete bajo, en *mf*; los demás clarinetes, en *mf*. Al finalizar este compás, y sobre la línea divisoria, se encuentra el punto de ensayo nº 4. Llevan el tema, con fusas, los clarinetes.

Pág. 13: En el c. 1 terminan los clarinetes el tema, con la indicación *Molto Rit.*, acabando el compás con un regulador que se cierra y un calderón. Doble línea divisoria y viene la petición *Andante Memorabile*, sin interrupción, y *Cantábile*, 72 = Negra. Continúa el compás de 4/4, señalado en la partitura. Empieza el c. 2 con la potencia *mp* para trompas y saxos y con *mf* para los demás instrumentos de madera. El c. 4 indica *Rubato* con intensidad en *f*, en todos los timbres. Está sonando el *tutti*, en este último compás.

Pág. 14: En el c. 1 pide *Rit...* y un regulador que disminuye la potencia, conduciendo, en el siguiente, a *mf* y *A Tempo*. A los violoncellos y contrabajos les pide *sfz* > *p* en el c. 3 vuelve a solicitar *sfz* a la cuerda y a los bajos. El último tiempo de este compás tiene un pequeño regulador, que conduce a *f* en el siguiente, uno nuevo aumenta más la potencia, en el mismo compás, a *ff*. El c. 5, el último de esta página, pide *Poco Rit...*, con otro regulador, ahora hacia menos potencia. Doble línea divisoria indica el punto de ensayo nº 5.

Pág. 15: El primer compás indica, sobre el punto de ensayo nº 5, *A tempo*, con intensidad en *sfz*. y *mf.*, según los distintos timbres, con un pequeño regulador, >. El

c. 2 vuelve a pedir *sfz*, pero luego la potencia se dispersa y mientras unos instrumentos suben a *f*, y luego a *ff*, otros cierran hacia *p*. Es decir, por ejemplo, los cellos y los bajos se podrían resumir (c. 1, 2 y 3): *sfz* > *sfz* > < *f* < *ff*; mientras que la tuba y los bombardinos hacen (en estos mismos compases 1, 2 y 3): *sfz* > *p sfz* > < *f* <. El c. 4 se inicia con potencia en *mf* y en *mp*, con la petición *Animato Deciso*, escribiendo en la partitura “Desarrollo”. Al final del c. 5 señala que va a haber un *crescendo*.

Pág. 16: Efectivamente, sobre el c. 1 indica *crescendo poco a poco*, con potencia en *mf* sobre los saxos y en *ff* sobre las trompas. El c. 2 pide *mf* para la tuba, bombardino, trombón y percusión; los demás instrumentos van en *f*. Señala, también, sobre el c. 2 *Cresc. Poco a Poco*, finalizando el c. 3 con el punto de ensayo nº 6. Ahora predomina la madera, con intensidad en *ff*, reforzada por las trompetas y las tubas, también en *ff*.

Pág. 17: El c. 1 empieza con potencia *f*, excepto en la cuerda y en los bajos, que lo hace en *ff*. En el c. 3 predomina la intensidad *ff*, excepto en la percusión, que va en *f* >. El c. 4 pasa a *p*, menos el timbal, la caja y la cuerda, que lo hacen en *pp* <. El c. 5 va en *fff*, generalmente, pero algunos instrumentos, como la percusión, tocan en *f*; al timbal y a todos los instrumentos de viento metal les indica *sffr*.

Pág. 18: Suena el *tutti*. En el último tiempo del primer compás hay un regulador <, a continuación doble línea divisoria, con los siguientes cambios agógicos y dinámicos: Pasa la velocidad a *Lento Assai*, 76 = Negra, con potencia en *ff*; el timbal y el trombón van en *f*. Sigue sonando el *tutti*. En el c. 3, y último de esta página, hay un regulador a partir del 2º tiempo del compás, <. El plato toca una blanca con puntillo en *f* >.

Pág. 19: Suena el *tutti*, El c. 2 va en *ff* y en *sfz*. El c. 3 pide *p* y *Molto Rit...*, *Calando, dim.* >, finalizando el c. 4 con *ten.* y *pp*. Doble línea divisoria, de nuevo y señala *Lento Maestoso*, 63 = Negra (1º Tempo).

Pág. 20: Vuelve a señalar, al comienzo de la página 4/4, aunque no ha cambiado. Indica “II Periodo. Tiempo Presente”, tocando exclusivamente las trompetas, con potencia en *f*, durante los dos primeros compases; al final del c. 2 hay un

regulador que se abre, <. En el c. 3, que suena el *tutti*, menos las trompetas, lo hacen en *ff*, tanto la madera, como el metal, como la cuerda, sólo la percusión va en *f*.

Pág. 21: Lleva la misma dinámica que la página anterior. Al finalizar el c. 4 hay una doble línea divisoria y la indicación *Allegro marcial y Moderato*, 108 = Negra.

Pág. 22: Empieza en el compás binario de 2/4, el timbal solo, con potencia en *p* y con un regulador que se va abriendo durante los dos primeros compases. En el c. 3 van todos los instrumentos en *mf*, como consecuencia del regulador anterior, excepto los trombones, a los que les pide *mp*. En el c. 5 inician nuevo tema las trompas, en el c. 5, en *mf*.

Pág. 23: Al finalizar el c. 1 hay una doble línea divisoria y se señala el punto de ensayo nº 7. El c. 2 se inicia en *mf*. En el c. 6 hay un regulador que se abre y en la línea divisoria, el punto de ensayo nº 8. El c. 7 se inicia con la intensidad en *f*, excepto la percusión, en *mf*.

Pág. 24: Menos los clarinetes, suenan todos los instrumentos de la banda sinfónica, con estructuras rítmicas repetidas, acompañando al tema que está llevado por las trompetas.

Pág. 25: Ahora sí que tocan toda la plantilla orquestal. Hay un regulador que se abre durante el primer compás y conduce a fortísimo, en el segundo. Doble línea divisoria sobre el c. 1 y el punto de ensayo nº 9. El c. 2 se inicia en *ff*, excepto en la percusión, que lleva *f*. En el último hay un regulador que se abre. Hay figuras muy movidas, grupos de diez notas, seisillos de semicorcheas, fusas, *staccati*, *marcati*, entre otras.

Pág. 26: Los cinco primeros compases van en *ff*, con un regulador, en disminución, en el c. 4 y 5. Al terminar este último, y sobre doble línea divisoria se encuentra el punto de ensayo nº 10. En el c. 6 pide *pp*, en el c. 7 *p*, y, sobre la línea divisoria, indica *crescendo*, que sirve de anuncio para la página siguiente.

Pág. 27: Comienza en *mp*, con un regulador, en el c. 2, que termina en *ff*, al iniciar el c. 3, excepto la caja, que va en *p* y el regulador conduce a *f*. Igualmente, a las flautas, les pide *mf*, al inicio del c. 1 y, en el c. 3, el regulador las lleva a *ff*. En los c. 3 y 4 suena el *tutti* y en el c. 5, callan muchos instrumentos de metal y de

percusión y pide la potencia en *pp*, por lo que llama la atención el cambio brusco de intensidad, ayudado por la tímbrica escogida. En el c. 7 señala *mp* a los trombones y *crescendo*, a todos los instrumentos. El c. 8 lleva un regulador que se abre y el c. 9 va en *ff*, otra vez. Se van incorporando progresivamente los instrumentos según va creciendo y al llegar al fortísimo del último compás ya está el *tutti*.

Pág. 28: Viene de la página anterior. Al terminar el c. 1 y, sobre doble línea divisoria, tenemos el punto de ensayo nº 11. Un nuevo cambio brusco en la dinámica puesto que ahora va a iniciar el timbal solo, en *p* < que se va abriendo sobre el compás siguiente y al llegar al comienzo del c. 4 indica *mf*. El c. 6 vuelve a solicitar *mf* sobre los trombones, que se incorporan, al igual que a la lira y a la madera. El último compás de la hoja pide *ff* a los clarinetes, los demás siguen como estaban.

Pág. 29: Al terminar el c. 1 señala el punto de ensayo nº 12. Suena el *tutti*, menos el corno inglés y el fliscorno, que se incorporan en el c. 6, en *mf*; los trombones bajan a *p*. Sobre este c. 6 empieza un *diminuendo* y *Ritardando*, hasta el final de la página. A los saxos y fagotes pide *p*, en el c. 7.

Pág. 30: Suena el *tutti* hasta el primer tiempo del c. 2, quedando luego el timbal solo, con la petición *Ritardando Molto... Crescendo*. En el c. 5 le pide *mp* < que se alarga sobre el siguiente y en el c. 6 se incorpora la caja, también en *mp* <. Doble línea divisoria y cambio agógico, *Vivo*, 138 = Negra. Vuelve a solicitar el compás de 2/4. Los c. 6, 7, 8 y 9 están muy vinculados, ya que, una vez suena el primero, los demás repiten lo mismo, pero bajando la graduación puesto que empiezan en *f* la cuerda, los bombardinos y el timbal, mientras los demás van en *mf* y para todos ellos un regulador que se extiende a los largo de los cuatro compases >.

Pág. 31: Empieza con potencia *mf* en todos los instrumentos que tocan, incluido el timbal, a excepción del resto de la percusión, que va en *mp*. En el c. 1 indica *crescendo*. El c. 3, que está ejecutando en *tutti*, pide *ff*, y a la percusión *f*, con un regulador que se abre en el c. 2. En el c. 5 la potencia pasa a *mp*. Es una página donde hay muchas semicorcheas, que contrarrestan con blancas y notas negras. Sobre la línea divisoria del último compás vuelve a indicar *crescendo*.

Pág. 32: Indica *crescendo* en el c. 1. En el c. 2 hay un regulador que se abre hacia *ff*, sonando ya el *tutti*, pues antes, aunque la banda estaba bastante llena,

faltaban instrumentos de la madera. Al finalizar el c. 3 señala el punto de ensayo n° 13. En el c. 4 callan, de nuevo, los timbres de viento madera (cornos, oboes y flautas), vuelve a pedir *crescendo*, a partir de una potencia en *mf* y al llegar al c. 5 ya pide *ff* y, otra vez, entra el *tutti*.

Pág. 33: Al finalizar el c. 1 y tras doble línea divisoria, cambia de compás, al 3/4, con potencia en *ff* y la percusión *f*. En el c. 2 toda la banda toca en isorritmo, a excepción de la percusión que ejecuta notas rapidísimas, en intensidad *ff*, en el primer tiempo del compás, o sea, tético, y en el último; mientras que en el c. 3 hay pausa en la primera parte, dos corcheas en la segunda y vuelve a haber un silencio en la tercera. Después de doble línea divisoria, se repite la misma estructura de estos dos compases.

Pág. 34: Se inicia, de nuevo, en el compás binario de 2/4. Suena casi el *tutti*, faltan algunos instrumentos de la madera. Hay un *crescendo*, en el c. 2. y en el c. 3, que ya suena el *tutti*, además va en *ff*. Al terminar el c. 4 señala el punto de ensayo n° 14. Luego pasa a *pp*, a base de notas largas, contrapunteadas con semicorcheas, por algunos instrumentos representantes de todas las familias, incluida la pequeña percusión, con la caja china, que también acompaña con las semicorcheas. La lira, sin embargo, va con el tema, en negras, al igual que el contrabajo.

Pág. 35: Se inicia con la potencia *p*, al contrabajo le pide *pizzicato*. En el c. 2 se abre un regulador y en el c. 3 vuelve a pedir *pp*. En esta página sólo los c. 1 y 2 suena el *tutti*.

Pág. 36: Suena el *tutti*, excepto las trompetas y las trompas, en los dos primeros compases, pidiendo *calando*; el último tiempo del c. 2 tiene un regulador que se cierra y termina con *ten*. Al finalizar el c. 2 hay una doble línea divisoria; se inicia el c. 3 *A tempo*, con la potencia *mp* y *mf*, simultaneando dos temas a la vez; el c. 4 pide *crescendo*; el c. 5 < *ff*, y *f*, a los instrumentos de percusión.

Pág. 37: Se inicia la página en *mf* y *crescendo*, durante los dos primeros compases. El c. 3 pide *ff* y *f* a la percusión. Finaliza el c. 4 con doble línea divisoria y el punto de ensayo n° 15. El último compás de la página pide 3/4 y potencia en *ff*, excepto a la percusión.

Pág. 38: Suena el *tutti*, menos el corno. Vuelve a haber contraste entre valores, ya que unos van con negras y pausas de negra y otros interpretan grupos de cuatro semicorcheas ligadas en cada tiempo. Al finalizar el c. 1 hay una doble línea divisoria y el c. 2 se inicia en 2/4, tocando todos los instrumentos una corchea en la primera parte del compás y el resto en silencio, mientras que la caja y la tumbadora hacen semicorcheas y fusas, con intensidad en *ff*. En el c. 3 sólo ejecuta la percusión, los demás timbres permanecen en silencio. Un pequeño regulador, en el último tiempo del compás, conduce a fortísimo, en el c. 4, <*ff*. Nuevo cambio de ritmo, 3/4, en *f* y *ff*. El último solicita *crescendo*.

Pág. 39: Comienza la página en 2/4 y potencia *ff*, en el segundo tiempo del c. 1, como consecuencia del *crescendo* anterior. Suena el *tutti*, en toda la hoja. En el c. 3 pide *sfz*, a los trombones, poniendo en cada negra que interpreta un pequeño regulador >. En el último de esta página hay un regulador en el tiempo postrero.

Pág. 40: Suena el *tutti* en los dos compases que hay. Pide *ff* a los contrabajos, violoncellos, tubas, bombardinos y trombones. Los demás siguen como iban, *ff*, también, señalado en la página anterior. Doble línea divisoria al terminar el c. 2 y se van a producir nuevos cambios agógicos en la siguiente, anunciados en ésta: *Lento*, *Grave*, 60 = Negra.

Pág. 41: Se inicia en el compás de 2/4, con potencia en *ff*, con contrastes entre los saltos de las notas, lo mismo hay de 5ª, de 3ª, grados conjuntos y semitonos, con notas largas que el compositor mismo califica de “lúgubres”. El c. 5 pide *mf* <. Luego doble línea divisoria, cambio agógico, *Andante Solemne*, 63 = Negra y nueva variación de ritmo, ahora al cuaternario simple de 4/4, en *ff*, contrastando las notas largas (blancas) de todo el metal, que lleva el tema, reforzado por algunos instrumentos de percusión y por la cuerda, y en contraposición a los de viento madera, que ejecutan seisillos de semicorcheas y al carillón, que hace tresillos de semicorcheas. En este último compás suena el *tutti*.

Pág. 42: En los tres primeros compases sigue sonando el *tutti*. Al c. 1, a partir del segundo tiempo pide *ff*. Los instrumentos de madera acompañan con seisillos de semicorcheas. En el c. 2 a las trompetas les solicita “Pabellón arriba”. En el c. 4, tras doble línea divisoria, cambia de ritmo al ternario simple de 3/2, con potencia *mp*, en

líneas generales, exceptuando al timbal, que toca en *p*. Los timbres bajos van ejecutando blancas, mientras que la familia de viento madera interpreta negras picadas y marcadas, exceptuando el fagot y el saxofón barítono, que también interpretan blancas, por grados conjuntos, en sentido descendente. En los dos últimos tiempos de este compás se abre un regulador hacia más potencia.

Pág. 43: El c. 1 comienza en 4/4, con intensidad en *f* y *ff*; el único instrumento que no suena es el flautín. Predominan las negras, en *staccato*. El c. 2 vuelve a cambiar, a 3/2; potencia en *mp* y el timbal en *p*; a las trompetas les solicita “Pabellón arriba”, como en la página anterior; hay un regulador que se abre a lo largo del c. 2. El c. 3 pasa a 4/4, con intensidad en *f*, y un nuevo regulador que se abre, para desembocar, en el compás siguiente a *ff*. En la doble línea divisoria que separa el c. 3 del c. 4 señala el punto de ensayo n° 16.

Pág. 44: Es una página muy nutrida, suena el *tutti* durante los tres primeros compases. El c. 1 va en *ff*, a partir del tercer tiempo. En el c. 2 vuelve a pedir la campana en alto a las trompetas. La madera toca muchos seisillos de semicorcheas, que se repiten; en el último tiempo de este compás y el siguiente solicita *Calando*. Tras doble línea divisoria, en el c. 4 indica *A Tempo*, y vuelve a cambiar el compás, ahora a 3/2; la potencia va en *pp*. Las blancas suenan en ligado y las negras en picado-ligado. Las trompas, trombones y trompetas no intervienen en este último compás pero a las últimas les indica “Sordina”, para que vayan preparándola.

Pág. 45: En esta página también cambia mucho de compás. El c. 1 indica la potencia *p* y a la percusión *pp*; las trompetas van “Con sordina”, tal y como estaba previsto. El c. 2 vuelve a pasar a 3/2, con intensidad en *mf*; al contrabajo, bombardino y timbal les pide *mp* y al violoncello *p*; las trompetas tocan “sin sordina”; a lo largo de todo el compás hay un regulador, que se abre, conduciendo, en el c. 3 a *ff*, excepto la percusión, que va en *f*; éste ha cambiado a 4/4; en el último tiempo hay un regulador que se abre y conduce, en el c. 4 a *ff*; interpretado por el metal y con la petición *Súbito*.

Pág. 46: En la última página de la obra, hay tres compases, sonando en fortísimo. Al comienzo pide *Pesante*, en compás cuaternario de 4/4, tal y como ha empezado la obra. Señala *sffz* a todos los instrumentos; la madera toca redonda y

blanca con puntillo, con trinos. El último tiempo tiene un regulador que conduce, en el c. 2 a *fff*, en el *tutti*; ejecutan redonda con calderón, la madera, de nuevo, lleva un trino y otro regulador que desemboca en *ffff*, en el último compás, que termina con dos corcheas en *staccato*, los platos con golpes secos y el resto en silencio.

4.17. Río abajo, 2001.**4.17.1. Ficha técnica**

TÍTULO: RÍO ABAJO.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 2001.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 2002. Banda Unión Musical de Almoradí y Sociedad Musical de Denia. Dentro del Certamen Provincial de Bandas de 1ª Categoría, ganando el primer premio la Unión Musical de Almoradí.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema auroro.
AUTOR DE LA LETRA: Música pura, inspirada en el folklore de la Vega Baja.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo de la Excma. Diputación Provincial de Alicante, para ser interpretada como obra obligada en el Certamen Provincial de Bandas.
DESCRIPCIÓN: Basado en el folklore de los cantos auroros de la Vega Baja del Segura, partiendo de Orihuela. En su comienzo se escuchan los cantos auroros del grupo de la Pasión, hasta llegar a Guardamar, donde desemboca el río.
ARGUMENTO: Recreación del río Segura, a través del folklore alicantino de la Vega Baja del Segura.
OTROS DATOS: - La partitura original era con una marimba y doble baqueta blanda, a dos manos (o sea, cuatro baquetas en total). Le dijeron que era muy difícil de interpretar por los músicos de las bandas y tuvo que simplificar la partitura. Ahora es para baqueta doble, pero con una sola mano. - En Orihuela tienen unas trompas tradicionales, de la Semana Santa, que tocan a dúo. En esta partitura se emplean. - Como dato curioso, cantan los grupos de Cantores de la Pasión, que sólo lo hacen en Semana Santa.

4.17.2. Explicación de la obra

Se trata de una descripción del transcurso del río Segura por toda la Vega Baja, desde Orihuela a Guardamar, con sus azudes. Suele transcurrir tranquilo, con bajaditas y pequeños meandros.

Utiliza tonalidades y modalidades clásicas: empieza en *sol menor* y finaliza en *mi b mayor*. La Copla está en *fa mayor*.

Tienen gran interés estético los cambios de ritmo y de velocidad, que reflejan todo lo que se va viendo al navegar por el río: los pueblos con sus fiestas y su folklore.

La percusión también tiene un gran valor estético, concretamente la marimba, ya que representa el rumor del río. Termina con el río en Guardamar, lugar donde desemboca²⁹⁷.

Desde un punto de vista estético es de destacar, al mismo tiempo, la labor y la tradición de los auroros en sus distintas costumbres o diferentes presentaciones de los pueblos.

4.17.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Págs. 1-4: Introducción: Comienza en Orihuela hacia la media noche, con unos acordes graves y con una melodía interpretada por las trompas. Se oye el rumor del río, a través de las marimbas, reflejándose los azudes (señalado en la partitura recogida en el Anexo en color rosa), que van a jugar un protagonismo muy importante en la obra. Luego se escuchan unos cantos: el grupo de la Pasión, que una vez al año, por la Cuaresma, a esas horas nocturnas, cantan temas religiosos “por las puertas y ventanas...” Son muy antiguos y tradicionales. Se trata de los conocidos grupos de Francisco Rogel Ruiz.

Págs. 5 y 6: La Catedral: representada con unos acordes muy solemnes, siguen los rumores del río. Estamos en Orihuela.

²⁹⁷ El canto que compuso a Guardamar, con letra de M^a Teresa Pertusa, es el tema que utiliza en este momento. Era una especie de himno, pero que no llegó a consagrarse como tal por motivos políticos entre los pueblos.

Págs. 7-12: Las marimbas (rosa) van casi a solo, hasta que encontramos al grupo de la Pasión, terminando con un motivo de imitación fuguístico, como puente para pasar a oír los primeros pasos de los auroros del Rincón de Bonanza, acompañados de bombos, panderos y pequeños platillos, llevados por el coro: “cantos de esquina y hay multitud de letras, según situaciones, momentos...”, tradicionales del S. XVI, según Berná.

Llega el amanecer con previos acordes introductorios: la madrugada, todo es folklore. La marimba representa las corrientes del río y ahora empieza el recorrido río abajo, título de la obra (pág. 9).

Sobresalen de vez en cuando “las gemelas” (azul), usadas con las trombas (ancestrales bocinas), que van delante de las procesiones; son muy antiguas y significativas.

Pág. 13 y ss: juegan un papel importante la pandereta, platillos pequeños y bombo pequeño, que llevarán el ritmo de los cantos de auroros (rosa). Sale el primer grupo de auroros, los de Bonanza.

Págs. 17 y 18: Se oye lejanamente el tema de los auroros de Albaterra (anaranjado), desde Rojas. La banda se va animando, oyéndose los murmullos de la gente del pueblo. Se siguen escuchando auroros de Albaterra y el río siempre de fondo.

Pág. 19 y ss: Con las llamadas características de las marimbas y con los murmullos de Albaterra se pasa por un pueblo en fiestas, porque se oye una pequeña banda tocando un pasodoble (azul) (Pág. 20) y variando de timbre (Pág. 21) hasta llegar a la pág. 23, con unos acordes que sirven de introducción a los auroros de Catral (amarillo), hasta la pág. 27.

Pág. 27: Destacan las llamadas del metal.

Pág. 28: Preparación del canto de trilla, con acordes.

Pág. 29: Canto de labranza (rojo), muy antiguo, recogido del folklore de Catral y se encuentra en el Cancionero de Salvador Seguí²⁹⁸.

²⁹⁸ *Vid. Op.cit.*, pág. 232 “Trota bandolera”, de arada: Quiera Dios que te veas como el mochuelo/ en esquina, en esquina/ sacando el cuello.

Págs. 31 y 32: Juega con el mismo tema, en contrapunto, para enriquecerlo.

Págs. 33 y ss: Hay un puente, para entrar en Benezúzar. Se oye una fiesta próxima donde celebran el Pilar, por eso se oye una jota. El puente prepara la jota que se escucha mientras se navega por el río. En la introducción a la jota se percibe el pueblo próximo, Benezúzar: la copla (subrayado en color negro) en la página 34 y siguientes.

Pág. 37: Murmullo del río, otra vez.

Pág. 38: Va preparando, con un puente, el final de la copla, con una imitación canónica (un recurso que maneja muy bien el compositor).

Pág. 39: Continúa la imitación canónica.

Págs. 40-41: Vuelve a salir el tema de Guardamar del Segura, himno tipo marcha, inspirado en el que hicieron M^a Teresa Pertusa (letrista) y el compositor, en el año 1998.

Pág. 42: Sigue con el tema, pero con unas llamadas del metal, que hablan de una Virgen “de Elche”. Vuelve el himno a la Dama de Guardamar.

Pág. 43: Sube a toda la madera el Canto a Guardamar e Himno a la Dama de esta localidad.

Pág. 44: Suenan conjuntamente el canto a Guardamar y el transcurso del río, con la marimba.

Pág. 45: La marimba representa al río y toda la madera describe su desembocadura en Guardamar, con un masivo acorde final.

Pág. 46: Termina la obra con gran protagonismo de la marimba y el timbal, que van acompañando hasta el final las notas largas de los demás instrumentos.

4.17.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Lento Grave, (Negra = 58)

Está realizada en un solo movimiento.

Se trata de una obra con tonalidades normales, con sus preparaciones correspondientes. En el himno y canto a Guardamar sí que hay unas propuestas de acordes grandes con ciertas disonancias; sólo en ese momento. Es la única vez en que salen a relucir grandes acordes consonantes y disonantes (pág. 42).

Comienza en *sol menor*, en compás a ritmo quinario (5/4), con la indicación Lento Grave, Negra = 58 y con una potencia en *mf*. Después de dos compases pide un *sforzando* y empiezan la melodía las dos trompas. En la partitura indica: LA MEDIA NOCHE DE ORIHUELA

Es muy importante la intervención de la marimba porque representa el transcurso del río, que sirve de *leit motiv* durante toda la obra (rosa). En la página 2 indica en la partitura: EL RÍO, ya se escucha su rumor. Marimba.

En la pág. 3 pasa a *sol mayor*.

En la pág. 4 se encuentra el primer *ff*, que retrata a la Orihuela monumental y su Catedral, (indicadas en la partitura), donde también intervendrá la marimba en *f* y en *ff*.

Pág. 6: En el último compás cambia el ritmo a 5/4.

Pág. 7: La marimba intervendrá en *mf*, mientras que los demás instrumentos actuarán en *p* y en *pp*, dando un claro protagonismo al murmullo del río, cambiando el ritmo a ternario (3/4), a partir del compás segundo.

Pág. 8: Termina en *pp*. y *Ten.*, para dar entrada en la pág. 9 al ENCUENTRO CON LOS CANTORES DE LA PASIÓN, en *f*. cambiando la velocidad a Poco Mas Movido y pidiendo, de forma manuscrita: *Molto Legato*, con Negra = 76.

Págs. 10-11: Pide la partitura *Accelerando y crescendo*, para en la página siguiente volver *A tempo, Rit.*, y a continuación *Allegro Jocosso*: Negra = 84, en *mf*, en compás cuaternario (4/4).

Pág. 12: La partitura indica RÍO ABAJO, con dinámica en *mf, f*, y entran las marimbas en *ff*, con su tema del río.

Pág. 13 y ss: Cambia el ritmo a 3/4, con la indicación de CANTOS DE AUROROS, en la partitura, movimiento Andantino, Negra= 66, en *f*. En las dos páginas siguientes continúa el tema del Canto auroro y en la pág. 15 el contrabajo y el violoncello tocan en *pizzicato*; vuelve a intervenir la marimba en *f* hasta la página 16.

Pág. 17 y ss: Varía, al final de la página, el compás, ahora C, con dinámica en *mf*, donde se oye como en eco lejano el canto auroro de Albaterra, para repetirlo con

más fuerza en la pág. 19, acompañado por el río, de las marimbas: en la partitura indica: Optativas 2 ó 4 baquetas.

Pág. 20 y ss: Un nuevo cambio de compás, ahora binario (2/4) y de velocidad: *Allegro Moderato*, Negra = 100, anuncia que va a entrar otro tema: el pasodoble, del pueblo en fiestas.

Pág. 23: Indica la partitura: **Siguen los auroros**, pidiendo *ff*, con la cuerda en *pizzicato*, y volviendo a cambiar la velocidad: *Mas Moderato*, Negra = 76.

Págs. 28 y ss: Otra vez varía el ritmo, ahora será ternario: 3/4 y la velocidad: *Andante cantabile*, Negra = 72, en *ff*, y en la página 29 *Poco Menos*, Negra = 68, indicando en la partitura: NO PODÍA FALTAR EN ESTAS ORILLAS UN “CANTO DE LABRANZA”, que corresponde al tema de Catral, indicado arriba, acompañado, primero en *tenido*, y luego en *pizzicato*, tanto por la cuerda como por los instrumentos de viento madera.

Al final de la página 32 hay un *ritardando* para en la página siguiente cambiar la agogia: Vivo, Negra = 138, con intensidad expresada en *ff*, pidiendo en la partitura: **Tradicional fiesta Mayor de un “Pueblo”**. Seguimos en compás a ritmo ternario: 3/4.

Pág. 34 y ss: Indica en la partitura: COPLA (por la trompeta), variando la agogia, de nuevo: *Poco Menos*, Negra = 116.

En el último compás de la página 35 vemos: **Poema**, que irá cobrando brío con los vientos, pidiendo *poco a poco crescendo*, para en la página 36 aparecer de nuevo el río con la marimba.

Pág. 38-39: Cambia el ritmo: 2/2 y la velocidad: *Allegro Jocos*, indicando: Negra = 132. Destaca la intervención del viento madera de la página 39, que actúan a solo para en la página siguiente entrar, de nuevo el *tutti*.

Pág. 40: Vuelve a variar el ritmo, ahora cuaternario: 4/4, y la agogia: *Allegro cantabile*: Negra= 76, pidiendo un *Ten*. Al final del segundo compás de esta página.

Pág. 41: Interviene en *tutti* toda la banda, con intensidad en *ff* y hacia la mitad de la página con otro *Ten*.

Pág. 42 y ss: Aparece el Himno, con la expresión *Pesante*, en *sfz.* y *ff.*, combinado, en la página siguiente en *Vivace*, con “**Los Azudes**” del Viejo río,

indicado en la partitura, en *ff*, y con la marimba en la página 43, en *f*. En la página 45 la marimba calla durante el primer compás, pero luego vuelve a entrar y ya no cesa hasta el final, su desembocadura, con gran fuerza.

Pág. 46: Termina con un *fff*, toda la banda, en *mi b mayor*.

4.18. Homenaje a Ginés Pérez, 2001.

4.18.1. Ficha Técnica

TÍTULO: HOMENAJE A GINÉS PÉREZ.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 2001.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: viernes 1 de febrero de 2002, en Orihuela (Iglesia de las santas Justa y Rufina) y repetido el domingo 10 (Aula de Cultura de la C.A.M.) en Alicante por la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y dos Coros: Coral Torrevejense “Francisco Vallejos” y Sociedad musical cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Suite Sinfónico- Coral para dos coros y banda sinfónica.
AUTOR DE LA LETRA: Texto original de María Teresa Pertusa y de la Liturgia Eclesiástica. Basado en el trabajo de investigación de José Manuel Espinosa Fenoll.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo del Instituto Valenciano de la Música.
DESCRIPCIÓN: “Obra en cuatro tiempos: I Tiempo: “Presencia y Ausencia” . Lento Solemne. Unos acordes graves del metal que van elevándose, crescendo, unas llamadas y el fortísimo acorde. Una pausa y una alocución oriolana. La bocina, ese entrañable noble milenarismo instrumento se encarga de romper la marcha. Suena el Órgano Catedralicio, aparece un motivo grave, que será como un leit-motiv ya que en su desarrollo, pasa por solistas hasta el gran Coro en un tutti amplísimo. Marcha a Valencia y hasta el final, con el <i>leit motiv</i> en las sopranos y lo terminan los bajos. Acompañados de unos acordes en el registro agudo y clásico. Retardo. Un final <i>pp...</i> y las lejanas campanas. Orihuela, su Catedral y su maestro de capilla. II Tiempo: Elegía . Un tema lúgubre, a cargo del Cuarteto de Solistas. Con armonía que le impregna actividad, color. Le sigue un periodo de dramáticos <i>rubati</i> ; de progresiones modulantes, con armonía cromática; el Coro tiene que buscar sensaciones de exaltación, tristeza, alegría, ansia. Se repite el primer tema al que le sigue una frase nueva, de fuerza rítmica “El maestro”. Gran voluntad, genio deciso,

gran carácter. El cuarteto de solistas vuelve con el primer tema, esta vez para buscar su final. Siempre con la sutil intervención del timbal que en todo momento ha sido fundamental. **III Tiempo: Remembranzas.** Recordar, siguiendo la línea de los grandes maestros de la Polifonía, en este caso al maestro de maestros. Su música renacentista, devota, pero muy peculiar, su hacer, su luz sonora. Con este Coro de voces graves tan característico y la línea que sigo, tal vez con algún que otro atrevimiento, creo hacer el mejor y más respetuoso homenaje. **IV Tiempo: Regreso a casa y a su Catedral** De nuevo bocina. Órgano... y un tema fuerte y amplio de Gloria, Le siguen imitaciones fuguísticas y hasta una pequeña “Barcarola”. “Orihuela siempre tuvo mar”. Un fragmento de la Barcarola sirve con su desarrollo de enlace y subida, en gran crescendo, a un tremendo y gran acorde. “Aquí falleció Ginés Pérez. Reexposición. “Bocina”, etc. Órgano y este tema amplio y fortísimo de Gloria y acordes finales. ¡Gloria Señor, Sálvame!...” **Notas del autor, en el folleto del concierto.**

ARGUMENTO: Exaltación a la figura del gran polifonista oriolano Ginés Pérez de la Parra: “Escuchad al ilustre Ginés Pérez,..., que la luz de los siglos os ofrece...”

OTROS: - Editada por el Instituto de la Música Valenciana.

- Su estreno fue presentado por el periodista Eduardo López, muy conocido en la TV. de la Vega Baja, y actuó de narrador de la misma.

- El maestro Berná se sintió atraído por la figura de Ginés Pérez de la Parra desde los años 1978-80, porque un día que iba acompañando a Bernardo Adam Ferrero, que investigaba sobre el músico Juan Bautista Comes, para su libro *Músicos valencianos*, descubrieron, en el Archivo de la Iglesia de Gandía que el oriolano Ginés Pérez de la Parra había sido profesor de Comes. El nombre Ginés, en Valencia, era tomado como apellido (Giner), anteponiéndole el nombre del padre, Juan, y de ahí la confusión de tantos años. Ginés Pérez, aún no había cumplido los 15 años cuando ganó la plaza de organista en Orihuela; era un hombre de genio, con una personalidad muy fuerte.

- “Me siento muy feliz y orgulloso de haber sido designado para componer esta obra-homenaje a tan ilustre Maestro de Maestros. Aparte de mi satisfacción

personal, me ha dado la ocasión de estudiar y profundizar en esta clase de composición tan pura, tan perfeccionista practicada por nuestro Ginés Pérez de la Parra, al que se puede catalogar junto a Tomás Luis de Victoria y a Palestrina. Su música es de una profundidad extremadamente emocional, religiosa, de una perfecta corrección y manejo de la técnica polifónica. Entre los años 1581 y 1600 estuvo reconocido como uno de los grandes polifonistas de la época, que compuso alguna de las piezas de la Consueta (Misterio de Elche)” (Conversación con el compositor sobre Ginés Pérez, el 1 de Abril de 2004).

- El día 24 de Febrero de 2007 se re-estrenó en la Iglesia de Almoradí.

4.18.2. Explicación de la obra

I MOVIMIENTO: *Lento Solemne*. Representa al organista Ginés Pérez tocando en el órgano de la Catedral de Orihuela.

La música nos introduce en Orihuela. Sábado Santo. Acordes graves, lejanos. Estamos en el interior de la Catedral. Se escucha la llamada de la tradicional Bocina. Se aproxima la procesión. Momento emocionante el paso del cortejo por su interior. Una melodía larga, profunda, suena a su paso. El órgano del Maestro, intercalado; se repite esa melodía en el coro, hasta enlazar con una llamada con sordina de trompetas, suena el señero valenciano que anuncia la marcha del Maestro a Valencia. Los coros se agregan y cantan con emoción esta partida. Valencia y su Catedral no podían dejar de incorporar a su Capilla un fenómeno de esta naturaleza. Sigue esa melodía del principio, esta vez en las voces blancas y ya con ella y casi como un murmullo de ángeles termina este primer tiempo.

II MOVIMIENTO: *Andante patético* (Elegía)

Se trata de un canto de alabanza a la figura de Ginés Pérez de la Parra, utilizando la lengua castellana, diciendo que su armonía brota del Cielo, que de allí alcanza su musa celestial. Y “hasta en los cielos suenan sus cantos”.

Está protagonizado por el terceto de voces blancas, con intervención de una cuarta voz, de tenor, destacando, desde un punto de vista estético, el que vaya con el único acompañamiento instrumental de un timbal, muy grave, misterioso, que no molesta para nada a las voces.

III MOVIMIENTO: *Andante Spirituoso*. “Remembranzas” (Recordando el estilo polifónico de Ginés Pérez de la Parra, *In Memoriam*.)

Esta vez el texto está en latín: “Et benedicimus tibi/ Adoramuste Christe..., Glorificamuste...” Es un canto de alabanza y adoración. Representa que lo está interpretando Ginés Pérez, desde Valencia.

Está dedicado por completo a la Polifonía, cuidando mucho la línea de Ginés Pérez. Para ello tenía que contar con un coro de voces graves, teniendo presente mientras lo compuso a los Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel (3). Sigue la estética de la polifonía del Siglo XVI, y más concretamente, de la escuela de Ginés Pérez de la Parra, con su estilo imitativo, como homenaje al compositor oriolano.

IV MOVIMIENTO: *Allegro Agitato*. Representa el regreso de Juan Ginés Pérez a su tierra.

El recorrido por el pueblo finaliza de nuevo en la Catedral, volviendo a encontrarse el Maestro Ginés Pérez a sus anchas con el órgano: “Gloria a quien la alcanzó/ ensalzado siempre por sus cantos/ gloria a quien la alcanzó/ la gloria del cielo supiste ganar...”. Ya no es Ginés Pérez el que canta a las alturas, sino que es Manuel Berná quien canta al polifonista del S. VXI, por lo que vuelve a emplear la lengua castellana.

Es una obra descriptiva y programática.

Cuando representa que habla Ginés Pérez, lo hace en latín (I - III movimientos) y cuando lo hace Manuel Berná, utiliza la lengua castellana (I - II y IV movimientos).

Se trata, pues, de una obra polifónica, como homenaje al compositor Ginés Pérez de la Parra, queriendo contribuir, con esta composición, al engrandecimiento de este compositor del S. XVI²⁹⁹.

²⁹⁹ La estancia de Manuel Berná como director del Conservatorio de Orihuela durante ocho años le permitió establecer una relación muy estrecha con ellos, ya que ensayaban al terminar las clases, precisamente en el despacho del director, lo que le dio la oportunidad, incluso, de intervenir en varias ocasiones. En el estreno en Alicante no pudo tener a este coro, sí en Orihuela y cuenta Don Manuel cómo les echó en falta, a pesar de que estuvo otro gran coro de voces graves, porque “sus voces tienen la gran compenetración, el alma y el corazón de aquel

Es una obra tonal. En algunos momentos politonal, ya que unas voces están en un tono y otras en otro, como sucede en varios pasajes de la obra en que unos instrumentos suenan en un tono, al tiempo que otros están sonando en otro.

Con respecto a las intensidades, también hace confluir al mismo tiempo contrastes entre los distintos instrumentos.

Las tonalidades en las que empieza y acaba cada movimiento son:

I. *do menor, sol mayor*.

II. *re b mayor, si b mayor*.

III. *re menor, re menor*.

IV. *re b mayor, fa mayor*.

Tiene unos fugatos, partes libres, barcarola... y unas armonías y tonalidades muy cambiantes y fuera de lo corriente, a pesar de que las armonías reflejan a la perfección la continuidad de Ginés Pérez; se aclimatan a tal esencia porque era un gran armonista y un gran moralista.

El clímax de la obra está en el IV Movimiento, cuando el nuevo maestro de capilla regresa a Orihuela. Refleja la alegría de la localidad: Suenan los “Gloria” del final, predominando el órgano. La coral y banda, conjuntamente, demuestran esa satisfacción de la vuelta de su maestro de capilla³⁰⁰.

Es una obra de la que el compositor se siente muy satisfecho por la grandeza que implica el que sea para una gran banda sinfónica, u orquesta y dos coros enfrentados (policoralidad). Hay timbres para todo.

4.18.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

I MOVIMIENTO: Lento solemne: do m. (1ª V. Sup de Fa M)

Pág. 1: Empieza de noche, en la Catedral. El metal hace la Introducción, Tema profundo, con los trombones e instrumentos graves. Vista panorámica de la Catedral

paisano suyo, gran maestro polifonista, voces a las que yo estaba acostumbrado y que hacían vibrar, tanto a ejecutantes como a oyentes”.

³⁰⁰ Desde un punto de vista estético, el segundo elemento es muy importante. En el primer movimiento la procesión pasa por debajo de la Catedral, sonando el órgano con todos sus registros (Orihuela con su Semana Santa y la presentación de Ginés Pérez). Cuando el maestro de capilla, regresa a Orihuela, en el último movimiento, vuelve a sonar el órgano con grandilocuencia y es ahora, cuando alcanzará el clímax de la obra.

por la noche, que responde con unas alegorías, en la parte aguda, que representan la iluminación de la Catedral.

Pág. 2: Repetición en otro tono, exactamente igual. Por la noche. Se sigue caminando.

Pág. 3: *Animato*, hasta que los metales reflejan el esplendor y la grandiosidad de la Catedral. Se apoya en toda la banda. Al finalizar el último compás de esta página se produce un corte o buota.

Pág. 4: Entramos en las calles de Orihuela en procesión (Semana Santa). Se escucha la bocina (tromba antigua),³⁰¹ (rojo) anunciando que se acerca la procesión.

Se oye como un lejano órgano, que interpretará el leit-motiv (anaranjado). Es un tema religioso (Responsorio), de la Semana Santa de Orihuela, recordando el compositor sus tiempos de monaguillo, en Albatera, interpretado por el fagot, que anticipa el tema, e instrumentos graves. Lo repite ahora, en el agudo. Los interrumpe el gong y el timbal. Es un tema grave-religioso (de los años 20), contrastado por las bocinas del fondo (tuba). Resulta muy bello este contraste del órgano en la Catedral y las bocinas en la calle. El tambor suena a procesión. La bocina va por delante, anunciando la procesión. Los instrumentos graves llevan el tema principal.

Pág. 5: Procesión de Semana Santa, que pasa por dentro de la Catedral. Algunos trombones y bajos imitan a la tromba (tradicional de los pueblos³⁰²).

El órgano sigue (anaranjado) en la madera, acompañado en el grave, recibe a la procesión (cuatro compases)

Pág. 6: Repite el órgano, el metal imitando a la bocina, durante dos compases; hay un acorde ascendente con un corte. Entra el tema religioso en el grave, la procesión continúa.

Pág. 7: En el primer compás intervienen las sopranos con el tema *Adoramuste Christe*, contestadas por los tenores, que ha adelantado antes el órgano. En el último entra todo el coro.

³⁰¹ Es una bocina larguísima, como un cuerno grande, instrumento histórico, autóctono de Orihuela. En defecto de la bocina lo tocará la tuba.

³⁰² Se utilizaba para llamarse de un pueblo a otro; es de madera noble, un tubo largo que termina en una campana.

Pág. 8: Juega con el tema en contrapunto (*leit motiv*), con imitaciones y el *tutti*. El tema se hace grandioso. En el último compás comienza un murmullo (sopranos en terceras y sextas).

Pág. 9: El coro de voces blancas (pedal). Es el final del tema a 3 voces, como un murmullo (anaranjado). Los timbales hacen una llamada (pedal) (verde), para dar entrada a las trompetas (verde) con sordina, que inician el señero valenciano. Va de acuerdo con las trompetas.

Pág. 10: *Allegro*: Nace el 2º tema, brillante, fuerte, airoso, del coro de varones: “Orihuela te entregó...” (amarillo), a modo de himno valenciano.

Pág. 11: Ritmo fuerte. Juega, como al principio. Las sopranos siguen con sus murmullos (anaranjado) y aparece la imitación del metal a la bocina, de nuevo, repetida por las trompetas y los trombones.

Pág. 12: Sigue el murmullo con los valores modificados, acompañados por la flauta. De nuevo se oye el gran órgano, con mucha fuerza. *Lento religioso*: Órgano, acompañado del murmullo del coro blanco.

Pág. 13: Se termina el murmullo, con figuras más lentas. El coro blanco, con acordes descendentes, de lamentaciones, un arreglo que hacen los clarinetes, repitiendo el murmullo, dando entrada, en la página siguiente, al tema.

Pág. 14: Las voces contestan al clarinete, que hacen el mismo tema, reforzados, por tubas y contrabajos. Luego una serie de acordes en disminución y que en el penúltimo compás las flautas, a dos voces, terminan con la cabeza del tema primero, a dos voces, en *pp* y con calderón. Acorde grave.

II MOVIMIENTO: Elegía: *re bemol mayor*, para cuarteto de voces (tres voces blancas y tenor)

Pág. 15: Introducción (azul), con la cabeza del tema. Entrada ampulosa, fuerte, con el tema principal, en *tutti* y unas escalas de los instrumentos graves.

Terceto de voces blancas, a solo, que tiene como curiosidad que es acompañado únicamente por el timbal: “Dulce armonía...”.

Emplea una armonía muy difícil, valiéndose de enarmónicos.

Pág. 16: Sigue el tema. Entra el tenor (4ª voz, que completa el cuarteto de voces), los instrumentos graves, con armonías acompañantes del terceto de voces

blancas. Como único acompañante el timbal; en los cuatro últimos compases aparecen los graves para dar base al cuarteto.

Pág. 17: Nace un contrapunto (rosa), que lo hace la flauta y el fagot hasta el primer compás de la página 18.

Pág. 18: Nuevo tema: (subrayado en negro), muy impulsivo, realizado por el coro mixto. Los instrumentos graves del bajo, en movimiento contrario, hacen el contramotivo al coro y los clarinetes y saxos lo ayudan.

El coro es apoyado por los agudos, es decir, el cuarteto de cuerda lo apoya.

Pág. 19: Con muchos cambios de dinámica, ritmo..., y rubati. Sigue igual que la página anterior.

Pág. 20: Primer compás: finaliza, con *ritardando*, el final del tema. Ahora se escucha, de nuevo, por el *tutti*, sin coro. Repite la madera, con la cuerda y la orquesta. En esta página se hace lo mismo que en la anterior, pero prescindiendo del coro. Son los instrumentos los que hacen la repetición: los mismos ritmos, los mismos *rubati*, pero sin el coro, hasta el *ten.*, que remite a los solistas del terceto.

Pág. 21: Encontramos intercalaciones del metal, hasta la pausa (último compás de esta página), calderón, salto al Signo, que es donde está el cuarteto solista. Enlaza en la página 22, con unas notas largas, a modo de Coda: “Oh Señor...”, con acompañamientos de ritmos cambiantes. Es decir, la Pág. 22 va a un *tutti*. El coro grave con todos los instrumentos hace de acompañantes.

El tema lo llevan las sopranos (voces blancas), airoso, fuerte y alegre y el coro con toda la banda hacen de acompañamiento. La flauta y el flautín se dedican a duplicar.

Pág. 23: Se repite el “Oh Señor...” (último compás), con acompañamiento de coro y banda, muy rítmicos; entra un tema nuevo, por las sopranos, en solo, airoso, fuerte (rojo).

Pág. 24: Reciben a las Sopranos toda la banda, con cambio de tono.

Pág. 25: Siguen las mismas voces, con el ritmo contrastado (banda y coro).

Se repite el primer tema de los solistas y hace un salto que va a la Coda, muy débil. Solo el cuarteto, que permanece hasta la página 26, ayudado por las flautas, con cambios de armonía, y *ritardando*, hasta extinguir.

Finaliza el movimiento en *si bemol mayor*.

III MOVIMIENTO: Remembranzas: en *re menor*, para cuarteto de hombres.

Pág. 27: Comienzan la Introducción las trompas, con unas síncopas en octavas (Pedales en octavas y sincopadas). Es un fragmento grave, para dar entrada al coro de hombres, que es un recuerdo de Ginés Pérez.

Pág. 28: Entra el tema, que es completamente litúrgico: imitación canónica a cuatro voces (verde): “Et benedicimus tibi adoramus...”.

Pág. 29: Termina el tema iniciado en la página anterior con la Coda. Comienza, con el *Animato Fogoso* el segundo motivo: “Adoramuste...”, como contratema, imitativo (rosa), que cogen las sopranos. Es un canon de todo el coro.

Las Págs. 30 y 31: Continúan en la misma línea. En los dos últimos compases de la pág. 30 se encuentra el tema al unísono, en *tutti*.

Pág. 31: Intervención del cuarteto de trompetas, es el mismo contratema, a manera de Coda del tema, terminando con la indicación en la partitura de un *ten.* (reposo). Son compases de enlace para entrar, de nuevo, el coro de hombres a cuatro voces, verticales, o sea, en sentido homofónico. Este fragmento imita el canto religioso que utilizaba mucho Ginés Pérez.

Con el coro fúnebre, de armonías variantes, las voces de hombres están ayudadas, también por el bajo (tubas).

El tercer tema comienza en la página 31 (lila), “Sanctan crucen...”. Es religioso, con imitación de la música que hacía el gran polifonista.

Págs. 32 y ss: Se repite hasta la coda final de la página 33 (*re menor*). Suenan de nuevo las pedales de los trompas en octavas, dan lugar, otra vez, al cuarteto de hombres con la repetición del tema, preparando la entrada que va a la Señal (la pág. 28) hasta llegar a la Coda de la pág. 29 y salta a la otra Coda de la página 34, de tres compases, que va *calando*, lento hasta el final. Son los hombres los que lo hacen con unos juegos armónicos, con retardos.

Coda: intervenciones de unas apoyaturas de flauta, trompetas con sordina, hasta el final, con unos retardos, terminando en *re menor*.

IV MOVIMIENTO: Final, en re bemol mayor.

Es el regreso de Ginés Pérez a su tierra. Tendremos, como al principio, tambores que suenan a procesión y la tromba.

Pág. 35: Introducción: El timbal hace una entrada fuerte, para acompañar al metal: trombones, bombardinos y tubas (rojo). A continuación, las trompas y trompetas, con alegría, para conducir al tema del órgano.

Pág. 36: Suena de nuevo la Catedral, con el metal. Es el maestro Ginés Pérez que ha vuelto a su Catedral, con su órgano (anaranjado).

Asoma el tema (subrayado en negro) en el metal grave, que va a salir después, con el órgano de fondo (el maestro organista).

Pág. 37: Ginés Pérez está en la catedral, orgulloso de su tierra, con el órgano. Canta el nuevo tema el coro, ayudado por flautas y flautines, y las tubas acompañan a contra-ritmo. Suena el *tutti*, menos el metal, que hacen unas llamadas en contraposición al tema.

Pág. 38: Sigue el *tutti* hasta el *ten*. Pide, luego, *Mas Moderato*, con la reproducción del tema para los trompas en cuarteto, con disonancias.

Pág. 39: Inicia el cuarteto de trompas (dos compases), y finaliza el tema la madera c. 2 y 3, *diminuyendo*, en valores dobles, hasta el *ten*. Las armonías van bajando hasta un reposo, mientras los bajos hacen un tema como introducción (líneas discontinuas y rayado en azul); Entran solos los tenores, con un piropo a Ginés Pérez de la Parra: “Coronado de Laurel...”. Se inicia una fuga del coro.

Pág. 40: Se incorpora la voz de soprano, en el fugato. En tercer lugar los bajos y la cuarta entrada corresponden a las tiple.

Pág. 41: Sigue la fuga hasta el último compás. Lo repiten todos en *tutti*. Se va animando para llevarlo a un *Tenuto*, finalizando el coro y la banda.

Pág. 42: En el primer compás hay una pedal en el bajo, para dar entrada, con la cabeza del tema 1º, que se repite como diseño o recordatorio, ayudados por las trompas. Lo termina el metal.

Pág. 43: Alegoría sobre el tema. Entra el coro con el metal fuerte.

Inicio de la cabeza de un nuevo tema (subrayado y líneas discontinuas en rosa), que viene a continuación, una barcarola: “Orihuela siempre tuvo mar...”, comenzada por los graves, que entra con unas pedales muy graves (tubas).

Pág. 44: Entran las sopranos solistas. Salen los tenores en el último compás.

Pág. 45: Se han incorporado los tenores y las tiplees hacen unas pedales, junto con algunos instrumentos.

Pág. 46: Entra con fuerza la cabeza del tema, imitativo, con toda la orquesta (tresillos, de negras) en *crescendo*, hasta que dan un grito de Gloria, en la siguiente.

Pág. 47: En el c. 6 se repite, como al principio. La tuba suena en *la b mayor* durante dos compases. En los dos últimos compases suena el timbal, tambores, y la bocina, que anuncian la procesión.

Pág. 48: Se paran en un redoble todos, para dar entrada al órgano, de nuevo. El metal le responde, ambos juegan imitando la voz de la bocina.

Pág. 49: Sigue el juego hasta la mitad de la página. El primer compás sirve de preparación para entrar con el tema en *fortísimo*. Los bajos se mueven con escalas. Hacia la mitad de esta página entra toda la coral y toda la banda completa.

Pág. 50: Van a parar al órgano, con todos sus registros (la banda para reflejarlo) y los recibe la tromba y la trompeta. Se repite lo mismo, agregándose la coral cantando unos “Gloria”, hasta la página 51.

Pág. 51: Tres grandes acordes, con el timbal y la lira (o el xilofón, cualquiera de registro agudo), con sus correspondientes cambios armónicos, dan fin a la obra, en *fa mayor*. La banda con el coro cantando: “Gloria, Señor, Sálvame”.

4.18.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

I MOVIMIENTO

Pág. 1: Comienza la obra en *do menor*, con la indicación *Lento Solemne*, Negra= 63, ritmo cuaternario: 4/4, con el viento metal, en *p*. La intensidad va *crescendo* hasta *f* donde ya interviene la totalidad de la banda, terminando con un calderón al finalizar el tercer compás. El órgano inicia el tema religioso.

Pág. 2: Se trata de la repetición de la primera página. Encontramos un *crescendo*, hacia *f*, donde en el tercer compás interviene el *tutti*, sin el coro, aún. Luego cambia la potencia a *p*.

Pág. 3: Cambia el ritmo, pidiendo Negra= 78. Toda la página con intensidad en *ff*. Terminando en *Ten*. Y con un corte o buota, para dar entrada al narrador: “A vosotros, oriolanos, aquí emplazo...”, mientras se mantiene en silencio toda la banda y el coro.

Pág. 4: En compás de 4/4 y con la velocidad indicada de *Lento Profundo*, Negra= 54, vuelven a iniciar su andadura los instrumentos de la banda, entrando el tambor y el timbal, que anuncian la procesión, utilizándose una bocina auténtica. Predomina la potencia de *mp*.

Pág. 5: Modula a *sol menor* (ya está dentro de la Catedral). En el cuarto compás de esta página cambia el ritmo a 3/4, en *mf*, y en el compás siguiente al 4/4, en *f*.

Pág. 6: Está en la tonalidad de *sol m*. Vuelve a cambiar a compás de 3/4 y, a continuación, 4/4. Las dinámicas de esta página oscilan entre *f*, *mf*, y *mp*.

Pág. 7: Pasa por las tonalidades de *do mayor* y *sol menor*³⁰³. Pide *Poco a poco crescendo*, hasta llegar a *f*, con el *tutti* del coro.

Pág. 8: El primer compás de esta página, que corresponde al 37 de la obra, va desde un *f* a un *ff*, con un regulador, que conduce al tema del *tutti*.

Pág. 9: Sólo intervienen el coro mixto, el timbal y acompañan las flautas y flautines, en defecto de las sopranos, ya que tienen un papel muy difícil de interpretar. Después se incorporan las trompetas con sordina, que representan la llamada valenciana (señera) y a continuación los cellos, tubas, bombardinos, saxos, clarinetes y fagotes, con el tema. Al final del c. 44 hay una doble barra, anunciando el Allegro Briosso, Negra= 104 de la página siguiente.

Pág. 10: Se encuentra en *re b mayor*. Ritmo cuaternario de 4/4, dinámica *f*, y en el compás siguiente *ff*. El coro de varones interpreta el himno fuerte, airoso, a

³⁰³ Le gusta mucho al compositor jugar con dos tonalidades o más. Por ejemplo, aquí está en *do mayor* (de paso juega con *do menor*) y pasa a *sol menor* (*sol* es la dominante de *do* y al mismo tiempo la tónica de la nueva tonalidad).

modo de rebelión, como diciendo: ¿Por qué se lo tienen que llevar a Valencia? Recuerda este tema al himno nacional francés: “*Allons enfants de la Patrie...*”.

El coro blanco interviene como acompañante, a contratiempo, representando como gritos.

Pág. 11: El c. 49 comienza con la potencia en *ff*, para, a continuación, pedir *Diminuendo y Ritardando*. Se quedan las tiple con la coral. El metal sigue imitando en *mp* a la tromba.

Pág. 12: El c. 53 conduce, con la indicación de *Molto Ritardando* a un *Ten.*, donde terminan las pedales (sopranos), para cambiar la velocidad a *Lento Religioso*, Negra= 56, en compás de 4/4 y con la potencia de *mf*. En esta página pasamos por *do menor* y *sol mayor*, utilizando la dominante como tónica.

Pág. 13: Estamos, igualmente, en *do menor* y *sol mayor*, con dinámicas entre *sfp*, *p* y *pp*. Es interesante, desde un punto de vista estético el uso del *sforzando* de entrada, para bajar a *p*; las pedales las hace así para dar fuerza al entrar. Es concebir el fuerte con el piano inmediatos, juntos. Si es pedal no se puede seguir fuerte, porque bombardearía lo demás y no dejaría escuchar las voces restantes.

Pág. 14: Los bajos terminan con el tema. La dinámica se mueve, también en el registro *p*, pidiendo *Molto Rit. Y Dim.*, para terminar con la campana y los flautines, con un *>* y *ppp*, con redondas y un calderón. Terminando en *sol mayor*.

Aquí termina el tema religioso y de la procesión.

II MOVIMIENTO

Pág. 15: Comienza este movimiento en *re b mayor*, con la expresión *Andante Patético*, Negra= 72, indicando *tacet* (silencio o si hay varios instrumentos de un mismo timbre, sólo debe tocar uno), con intensidades que oscilan entre *mf*, en la introducción de dos compases y *mp* en el tema, precedido de un *Ten.* Y compás de 4/4. Entra el terceto de voces blancas.

Pág. 16: Todas las voces que intervienen, en *p*, hasta llegar a la Coda, en el último compás de esta página. Seguimos en *re b mayor*.

Pág. 17: Combina simultáneamente las potencias de *p*, *mf* y *f*. Se incorpora la cuarta voz (tenor), como refuerzo.

Pág. 18: En el segundo compás (punto de ensayo B), cambia la velocidad, indicando en la partitura: *Animato* y *Rubato*, Negra= 84, en compás de 4/4, con matices de *mp* y varios reguladores <f> (*Rubati dramáticos*).

Pág. 19: En el primer compás indica *Poco Rit.* y *A Tempo*, donde da entrada al *Tutti* de la banda (que repite lo que ha dicho antes el coro), *Rubato*, en el segundo, con reguladores <f>, como en la página anterior.

Pág. 20: El c. 26, indica un *Rit.*, para en el siguiente volver *A Tempo* y con *Rubati*. También encontramos reguladores: <f>.

Pág. 21: El primer compás, el 30, indica *Poco rit.*, el siguiente *A Tempo*, con *Rubati* y reguladores: <f>, para en el c. 33, tocar en *ff*, y a *tutti*. Remite a los Signos (de A a B). El *Ten.* Hace un parón para remitir al punto de ensayo A.

Pág. 22: Indica *Allegro Deciso*, Negra= 88, a ritmo cuaternario de 4/4 y en *ff*. Es una página muy densa, donde interviene la banda completa y los dos coros, con potencias en *f* y en *ff*. Son las sopranos las que llevan el tema. Los demás hacen de acompañantes.

Pág. 23: Continúa en la misma línea, iniciando el c. 44 en *ff*: “Oye mi canto, óyelo, Señor...”, terminan las voces blancas.

Pág. 24: Sigue el *Tutti*, con intensidades simultáneas de *f* y *ff*. Es una repetición.

Pág. 25: En el c. 50, pide *Dim.* y *Rit.*, para en el segundo, a partir de un *p*, un regulador en disminución y *Ten.* Remite, ahora, al Signo, hasta la Coda, en *Lento Grave*, Negra= 58, c. 54, en ritmo cuaternario de 4/4 hasta el final de la obra en la página siguiente. El último compás de la actual es el primer compás de la Coda.

Pág. 26: Empieza en el c. 55, con *pp*, *p*, pidiendo *Diminuendo* y *Ritardando molto*, en *pp* y termina en *ppp*, con la tonalidad de *si b mayor*.

III MOVIMIENTO

Pág. 27: Comienza en *re menor*, en compás de 4/4 y con la indicación *Andante Spirituoso*, Negra= 72, en potencia *mf*. Último compás de esta página, con la petición *Tenuto*.

Pág. 28: Entra el tema. El coro canta en *mf*, mientras que el viento metal toca en *p* y luego, fundiéndose con la voz, en *mp*. Está escrito a la manera del polifonista homenajado, esta es su escuela, su estilo: imitativo.

Pág. 29: Se anuncia una *coda*. Con el *Animato Fogoso*, Negra= 84, se inicia el segundo motivo, que hace de contratema, en *f* por el coro, mientras que la madera le sigue en *f*, unos y en *mf*, otros. La madera entra como ayuda y refuerzo de las voces blancas, que hacen el canon. Y el viento metal en *mp*.

Pág. 30: Hay unos reguladores que conducen al *ff* del *tutti*.

Muchos intérpretes han manifestado que el fragmento más bonito de la obra se encuentra en este movimiento; concretamente en la pág. 31, cuando el cuarteto de trompetas interpreta la *coda* del tema. Es disonante, pero tan sutil y retardada, que suena precioso.

Pág. 31: Conduce hacia un *Ten.*, para cambiar la velocidad: *Lento solemne*, Negra= 66. En *mi b mayor*.

Pág. 32: Vuelve a haber otro *Ten.*, donde finaliza la frase del coro y empieza una pedal de los solos de trompas, en *mf*, que cambian a *re menor*; inician las tubas, los cellos y algo de madera, para dar entrada al coro. Va a saltar al Signo de la página 28, hasta la *Coda*.

Pág. 33: Con un *Ritardando* y *Diminuendo*, de la *coda* volvemos a otro *Ten.*, pide ir al Signo, que se encuentra en el quinto compás de este movimiento y enlaza con la *coda*, que solicita: *Lentamente*, Negra= 54.

Pág. 34: Son los tres compases de la *coda* final, en 4/4, pidiendo *Calando mucho*, y predominando la potencia de *p*, empezando por *pp* y terminando con *> ppp*; enlazando con el IV Movimiento, sin interrupción.

IV MOVIMIENTO

Pág. 35: Comienza el tiempo sin interrupción, es decir inmediatamente después del tercer movimiento, en la tonalidad de *re b mayor* y con la indicación de velocidad: *Allegro agitato*, Negra = 92, en compás de 4/4 y en *f*.

Pág. 36: Encontramos *sf* y llegamos a *ff*, con un *Molto ritardando* en el último compás de esta página.

Pág. 37: Indica *A tempo*, *Grandioso*, Negra= 84, modulando a sol menor. Último compás indica *ff* y toca la banda completa.

Pág. 38: Pasa por las tonalidades de *fa mayor* y *si b mayor*. En el tercer compás indica *Poco Rit.* y *ten.* En el último compás de esta página vuelve a cambiar la velocidad, indicando Negra= 78 *Tempo Mas Moderato*.

Pág. 39: Modula a *re menor*. En el tercer compás vuelve a indicar *ten.*, para pasar, ahora a *Allegretto Jocosso*, Negra= 84 y compás de 4/4. Comienza el tema que dice: “Coronado de Laurel” en *mf*.

Pág. 40: Con las indicaciones *mp* y *mf*, entrando la voz de tenor y formando un fugato entre las distintas voces.

Pág. 41: Emplea las potencias *mf*, alcanzando el *tutti* en *f*, y terminando la página con un *ten.*

Pág. 42: En *re menor*. Las dinámicas oscilan entre *p*, *pp*, y *crescendo* $\leq f$.

Pág. 43: Seguimos en *re*, con dinámicas muy contrastantes: unos instrumentos tocan en *f*, mientras otros lo hacen en $p < f$, y luego *mp*, con *pp*, con un *Ritardando* en el quinto compás de esta página, para ir hacia la indicación: *Tempo de Barcarola*, “Orihuela siempre tuvo mar”.

Pág. 44: Entra en compás 6/4 en *ff* $> pp$, con un contraste de dinámica muy brusco en muy poco espacio temporal. En el último compás pide *Loco*. Esta página se encuentra en la tonalidad de *si b menor* y pasa a su relativo, *re b mayor*, en la siguiente.

Pág. 45: Continúa en el compás de 6/4, con una dinámica donde predomina el *p* y el *mp* con algún regulador hacia el *mf*. Es de destacar el *crescendo* de los dos últimos compases.

Pág. 46: Insiste en *si b menor*, entrando en el tercer compás en un *Lento*, Negra= 60, con una dinámica que va desde *mf*, en *crescendo*, hasta el *ff*.

Pág. 47: Empieza en *pp*, unas voces, mientras que otras en *p*, pero todas en *crescendo*, hacia un *sfp* y $< sff < fff$. Termina este fragmento en *fa mayor* y en *si b mayor*. Hay un corte o buota y vuelve a cambiar la velocidad, indicando, ahora: *Lento Assai*, Negra= 60, en *re b mayor* y el compás a 4/4. La tuba contesta en *fa mayor*, el timbal en *fa menor*. La bocina sin tonalidad, es libre.

Pág. 48: El órgano suena en *fa menor*. Se produce un nuevo cambio de Velocidad: *Maestoso, un poco Pesante*. Negra= 52, y de ritmo: 3/4, al compás siguiente: 4/4 y luego vuelve a variar a 3/4.

Pág. 49: Seguimos en *fa menor*. Nuevo cambio a 4/4, con dinámica desde *f* a *ff* y con un regulador que se abre hacia más fuerza, con la indicación previa de *Mas Pesante*, Negra= 50.

Pág. 50 la iniciamos con *ff*, alcanzando el *tutti* en el quinto compás de esta página. Al “Gloria” de la coral le sigue un momento en que predomina el órgano.

Pág. 51: Indica *Molto Pesante*. Toda la dinámica de esta página está en registro fuerte, oscilando desde el *ff* hasta el *fff*. Finalizando la obra en *fa mayor*, 2 compases sobre la sensible de *fa*.

4.19. *Ecclesiam*, 2003.

4.19.1. Ficha Técnica

TÍTULO: Ecclesiam.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 31 de Julio de 2003.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 2003, en la propia iglesia, por la Banda Unión Musical “La Aurora”, de Albatera, coro de Albatera y Coro de los Auroros.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Poema Sinfónico, fantasía para coros y banda sinfónica.
AUTORES DE LA LETRA: Jesús Aguilar y Joaquín Serna.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo del Ayuntamiento de Albatera y la Comisión organizadora del CCLXXV Aniversario (4º Centenario de la fundación de la Parroquia Santiago Apóstol), para conmemorar la reinauguración de la Iglesia Santiago Apóstol.
DESCRIPCIÓN: Obra para banda sinfónica y dos coros. Se trata de un poema sinfónico, donde el programa está basado en el pasado del pueblo; es una obra folklórica porque recoge motivos y temas del folklore de su tierra.
ARGUMENTO: El compositor hace una historia de Albatera y de su iglesia parroquial, introduciendo algunas notas explicativas en la partitura, para que los músicos sepan lo que están describiendo, destacando el tema del organista del pueblo, que era el maestro de la escuela, conocido con el nombre de “el tío Patiritas”, introduciendo una nota del autor, al final de la partitura: “Se trata de un “motivito” intrascendente, pero para mí muy importante y, en particular, para esta obra. En mis años de monaguillo escuchaba muy constantemente una pegadiza y “ligera piececita”, la cual servía de <i>Introito</i> , <i>Coda</i> , etc., a todos los cantos litúrgicos; era la favorita del maestro y organista, D. Pedro Follana (“Patiritas”). Tan pegadiza que hoy la recuerdo como si fuera ayer, cuando era uno de los que daba al fuelle para que sonara el órgano. En uno de esos descansos, con motivo del sermón, le pregunté por qué tocaba tanto “esa piececita”... Contestó que de muy joven la escuchaba a un organista que venía en las grandes solemnidades, le gustó y como

era tan facilona la agregó a su repertorio. Y yo la incluyo en esta obra porque creo firmemente que forma parte de la historia de nuestra Iglesia, y muy particularmente del acto para el que está dedicada esta obra. Incluso esa piececita me permite hacer un pequeño desarrollo. Sobre ella nace un *leit motiv*, en su fondo, después fragmentado, pero como base de la parte coral y que nos conduce hasta la “Marcha - final”.

OTROS: Dura 15` aproximadamente. Con la letra recitada unos 16`.

La letra, de Jesús Aguilar, pertenece al drama lírico en tres actos: *Éxodo y Renacer*, de 1993, estrenado en el Parque municipal de Albatera³⁰⁴.

La letra de Joaquín Serna está en el libro de la Historia de Albatera, publicado en el año 1794³⁰⁵.

4.19.2. Explicación de la obra

Este poema-fantasia es una obra histórica, en el sentido de que narra acontecimientos acaecidos al compositor y a la Iglesia del pueblo, la cual estuvo cerrada durante un año. Menos el Altar Mayor, se reconstruyó toda: las cúpulas, se cambiaron las ventanas, los bancos, etc. El Ayuntamiento proyectó un acto en el que interviniera el coro y la banda de Albatera, encargando una obra a su «hijo predilecto», el compositor Berná, para estrenarla el día de la reinauguración del templo³⁰⁶, en el IV Centenario de la Fundación de la Parroquia Santiago Apóstol.

La letra está basada en parte de su drama *Éxodo y renacer*³⁰⁷, con letra de Jesús Aguilar y anotaciones del libro de Joaquín Serna. En esta obra no hay *leit motiv*, pero recoge el folklore de su tierra³⁰⁸, ya que está basada en las costumbres y

³⁰⁴ Para más datos sobre la obra *Éxodo y renacer*, Véase: *Manuel Berná García, vida y obra*, *Op.cit.*, págs. 186 - 7.

³⁰⁵ *Vid. Historia de Albatera, descripción geográfica e histórica*. Transcripción de José Montesinos Pérez, Alicante, Edita Excmo. Ayuntamiento de Albatera, 2001 págs. 37 y sigs.

³⁰⁶ La Iglesia de Santiago apóstol es copia de Santa Justina de Orihuela.

³⁰⁷ Joaquín Serna recoge la Historia de Albatera, hablando de la mezcla que había, en sus habitantes de valencianos, aragoneses y árabes. Al ser expulsados estos últimos tuvo que venir gente de Lorca y otros sitios de Murcia para poblar el pueblo, ya que quedó casi vacía. Véase. *Op.cit.* págs. 50-1.

³⁰⁸ Uno de los motivos, que queda recogido en esta obra, es del maestro del pueblo, organista de oído, D. Pedro Follana, conocido como “El tío patirita”, que señalaré en su momento.

tradiciones que se cantan en la Iglesia, incluyendo los auroros, que tanta huella han dejado en el compositor.

Empieza en *re b mayor*. No obstante, aunque la armadura esté en un tono, no dura mucho, porque modula constantemente.

Le gusta jugar con los compases simples binario, ternario y cuaternario, buscando el ritmo adecuado para lo que está describiendo en cada momento. Comienza en 3/4. En la página 9 pasa a 2/4, porque se trata de la entrada de los auroros. En la hoja 14 vuelve a cambiar a 3/4, manteniéndolo hasta la 22, que empieza en 4/4. En la 25 utiliza el ternario simple, otra vez, hasta la 28, que lo hace en ritmo cuaternario simple, hasta el final de la obra.

Cuida mucho el color o timbre y la dinámica, así como el ritmo.

Encontramos otra característica que se va a repetir en muchas de sus obras: recoger el folklore de su tierra y elevarlo a la categoría de sinfónico.

4.19.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Molto Maestoso. Negra = 66, para banda sinfónica y 2 corales.

Pág. 1: La Introducción es un homenaje al Pórtico de la Iglesia y Plaza Mayor de Albaterra. En compás ternario simple: 3/4. El metal solo (trompetas, trombones y bombardinos únicamente en defecto del 4º trombón), con los timbales, de la percusión, en *re b mayor* (señalado en el Anexo en color verde).

Pág. 2: Repite. Continúa en la Dominante y pasa a Tónica. “Pórtico de Santiago”.

Pág. 3: Sigue jugando con el tema, en piano, pero con toda la banda, sinfónicamente, con ricas armonías en cromatismo.

Pág. 4: Ahora se repite en *f* y en *tutti*. Música antigua, a modo de zarabanda del barroco; se trata del segundo tema, en *fa mayor*.

Pág. 5: Se repite cambiando de potencia. Juega con el mismo tema, acompañado de juegos armónicos, en *re b mayor*. *Da Capo*, hasta el Signo.

Pág. 6: Lento: La partitura indica “Auroros lejanos”: el tema anterior se va diluyendo. Se entra en la iglesia, apareciendo las armonías más agrupadas. Se oye lejanamente el tema del pórtico, saliendo uno nuevo.

Un contrapunto nuevo, de la madera, muy importante, contra todo el metal, que lleva el tema principal.

Las trompas a solo hacen la introducción de los auroros (señalado en color rosa), acompañadas por algunas notas pedales en los graves (bombardinos, tubas, cellos y contrabajos), además del timbal, saxo grave y fagot, también con notas pedales. Únicamente la campana toca negras.

Pág. 7: Lo siguen los trompetas con sordina (cambio de timbre). Crea una pedal para escuchar la entrada libre de un canto de un sereno en su última llamada. En la partitura apunta: “Van desapareciendo las tinieblas; el sereno canta”.

Pág. 8: Estamos en el alba, suena la campana de la Iglesia, para que entre el coro. El sereno canta a las 6 h., con unos acordes muy llamativos para realzar su figura (anaranjado). Recuerda el tema primero, señalado en color verde y simultaneado con este. Suenan las campanas de la madrugada. En la partitura hay un apunte que dice: “Canta las primeras horas del alba y sus 5 campanadas. Ya asoma la aurora”. Y anuncia que va a entrar el grupo de Auroros.

Pág. 9: En la partitura escribe: “Ya han llegado los auroros, de retirada...con sus cantos”. Cambia a compás binario: 2/4. Entra el coro más antiguo que había, los auroros, con su clásica pandereta, bombo y platillete. Los auroros entran en *mi b mayor*³⁰⁹. El bombo, pandereta y platillo pequeño dan la entrada. Una sola voz para que entre el coro, que lleva el tema de los auroros³¹⁰.

Pág. 10-11: Siguen los auroros. Repite.

Pág. 12. Continúan. En el punto de ensayo nº 78 cesa el coro. Asoma el canon, a la 5ª, a modo de marcha fúnebre. Suena la banda sin coro. Lo termina la banda en *tutti*, en la página 14.

Pág. 13: Entra el metal sobre el tema final de los auroros; hace un pequeño canon, con duplicaciones en la madera.

³⁰⁹ La Plaza Mayor se llamaba “Plaza de Santo Domingo”, por los dominicanos que fueron los que trajeron estos cantos de los auroros en 1555. Después se desplazaron hacia el Rincón de Seca (Murcia).

³¹⁰ “En la Plaza de Santo Domingo, hay bandera puesta para conquistar.... Jesús Nazareno es el capitán”.

Pág. 14: Termina el tema de los auroros en los dos primeros compases. Al finalizar el c. 90 y tras la doble barra, entra la cabeza del tema del organista del pueblo³¹¹, que se desarrollará en la página siguiente

Pág. 15: Pequeña introducción, para que entre el coro, a modo de oración: “tú que dispones de cielo y mar...”, en *Allegretto Animato*. En el c. 3 entrará el viejo tema del organista (morado), acompañado por un *leit motiv*, que se corresponde con la *Salve de auroros* (amarillo).

Pág. 16: Continúa.

Pág. 17: Motivo del organista del pueblo, desarrollado y minimizado por los flautines y otros instrumentos de madera. En el grave, los trombones, bombardinos y tuba llevan el tema de la *Salve de Auroros*, por aumentación. El coro de varones entra con el mismo tema de los auroros, mencionado (indicando en la partitura: *leit motiv*), con la letra que comienza: “Cantemos todos unidos”

Pág. 18: En el tercer compás finaliza esta frase y remite, de nuevo, a la página anterior, para repetirla; se incorporan, ahora, en el c. 112, señalado en la partitura, el coro de mujeres, insistiendo en la misma frase en *ff*, y apoyada por todo el viento metal, en *f*. y por las flautas, flautines, oboes y requintos, en la madera. Sigue por aumentación.

Pág. 19: Viene igual que la página anterior.

Pág. 20: Terminan la frase y se bisa, mediante puntos de repetición (desde los dos últimos compases de la página 18 hasta el primer compás de la 20).

Págs. 20-21: A partir del c. 2 de la primera mencionada comienza la frase: “Madrugadores del alba”, en el c. 119. Mediante signos de repetición, se vuelve a tocar lo mismo, esta vez con otra letra: “en la tierra de esperanza”. El flautín y las flautas acompañan con el motivo del tema del organista del pueblo.

Pág. 22-23: Se produce un cambio notorio en la agógica de la obra. Pasamos a *Andante Caprichoso*, en compás cuaternario simple: 4/4 y señalando: Negra = 76.

³¹¹ Este tema proviene de principios de siglo. El organista del pueblo lo escuchó a otro intérprete, que vino invitado, desde Orihuela; se lo aprendió y siempre tocaba lo mismo. D. Manuel, y otros monaguillos se dedicaban a dar fuelle al órgano para que pudiera sonar. Un día, en venganza, por el mal genio que tenía, dejaron de dar fuelle y le estropearon la interpretación.

Sigue el tema del *leit motiv*, pero ahora con blancas. Advierte en la partitura que sobre la música va a haber un recitado con picardías de la época³¹². Signos de repetición remiten, de nuevo, al texto hablado, la 2ª vez *Ritardando*. La música se va cortando para dar entrada al narrador, con una armonía de fondo que son fragmentos de los temas anteriores pero para acompañar al recitado, con unas pedales en el bajo y unos pequeños diseños y percusiones, por ejemplo, la campana ejecuta en *pianísimo*.

Pág. 24: Pequeño diseño que se va agrandando. En el *tutti*, del último compás de esta página, se acaba el recitado. Con un *ritardando* en los dos últimos.

Pág. 25: Vuelve a entrar el tema del *leit motiv*, en blancas y en compás ternario simple: 3/4 durante los cuatro primeros compases, que se repiten: “Cantando con devoción a Santiago mi patrón”. Lo lleva el coro, todo el viento madera y todo el viento metal (memos trompas y trompetas), exceptuando, pues, a la percusión, que lleva un ritmo de semicorcheas.

Pág. 26: Sigue el mismo tema, acompañado ahora, también, por trompas y trompetas y abandonado por el clarinete bajo, saxofón bajo, bombardinos, tubas, violoncellos y contrabajos, que llevarán el acompañamiento en semicorcheas. A partir del c. 2 hay unos puntos de repetición a los que remitirá más tarde. Anuncia que “Termina con un Canto Apoteósico”.

Pág. 27: Al finalizar el primer compás remite a la página 26, cantando: “y a la Aurora (1ª vez), Inmaculada (2ª vez); y al concluir esta 2ª vez entra el Coro: “A nuestra Iglesia parroquial...”, con este tema en blancas, de los auroros, reforzado por las trompas y trompetas.

Págs. 28-30: Tras el *ten*, al acabar el c. 3, comienza la marcha triunfal de Albatera en *Tempo de marcha moderato* y en compás de 4/4. Es la del *Éxodo* y *Renacer*³¹³, como canto a Albatera y canto a la Iglesia: “Cantemos todos unidos en

³¹² Sobre la música, 1ª pausa: Según el epigrama de Montesinos, que dice así... 2ª pausa: A un hombre que se limpiaba los dientes sin haber comido... “Tú piensas que nos desmientes/con el palillo pulido/con que sin haber comido/Antón, te limpias los dientes.../Pero el hambre cruel/da en comerte, y en picarte,/de suerte, que no es limpiarte,/sino rascarte con él...”

³¹³ *Éxodo* y *Renacer* es un drama lírico que compuso Manuel Berná cuando tenía 68 años.

la tierra de esperanza, diciendo en fuerte clamor: Viva Albaterra del alma...” (señalado en la partitura con color azul). Se trata de la misma letra que antes ha utilizado con el tema del *leit motiv*, pero, ahora, con la Música de la Marcha de *Éxodo y renacer*.

Pág. 31: Sigue el mismo tema del coro, reforzado por los saxos, trompas, trompetas y trombones; los demás instrumentos llevan alguna célula del mismo tema, que viene a remarcarlo; en determinados momentos, concretamente en el c. 2, encontramos la cabeza del tema del organista. Se trata de la marcha final de *Éxodo y renacer*.

Pág. 32: Llegamos al final grandioso, realizado con grandes acordes, con la particularidad de que superpone, a modo de contrapunto, al tema de la Marcha final, algunas notas y acordes del tema de los auroros³¹⁴, en compás de 4/4.

4.19.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Pág. 1: En *Molto Maestoso*, Negra = 66 y en compás de 3/4 empieza la obra, indicando en la partitura: “A manera de Fanfarria” y con dinámica en *f*. Los cuatro primeros compases indican *A*, *B*, porque se van a repetir en la página siguiente. Es el tema que dedica al Pórtico de la Iglesia y Plaza Mayor.

Pág. 2: Se bisa, incluso con los mismos timbres (viento metal y timbales), empezando por *A*, *B*, y al llegar al c. 4, se vuelve al principio, mediante signos de repetición. El último compás cambia ligeramente en la 2ª vez, poniendo doble barra y un Signo, como señal para futura repetición.

Pág. 3: Sigue el mismo tema de la monumental puerta, pero ahora pasa a los bombardinos, tubas, violoncellos y contrabajos, en los bajos; y al cuarteto de saxofones, en la madera, con dinámica en *p*. Remite a un *Da Capo*, hasta el Signo, como 2ª vez, indicado en la página anterior, y salta a esta tercera página, al último compás, donde se va a iniciar en la madera, y con potencia en *mp*, una especie de *Zarabanda*, contrapunteada en el metal por las trompas en *p* y acompañada por los

³¹⁴ En otras obras también utiliza este recurso, el de conseguir aunar, al mismo tiempo, dos o más temas de la obra, generalmente los más importantes, dando muestra del dominio de la armonía y del contrapunto que posee el compositor.

cellos en *pizzicato*. Sigue el ritmo ternario simple. Suena casi el *tutti*, menos coro, que aún no ha entrado.

Pág. 4: Indica en la partitura, a modo de orientación: “Especie de Zarabanda. Época de la Música de corte barroco”. Viene de la página anterior, con las mismas dinámicas. Los cellos cambian el *pizzicato*, que han iniciado en la página anterior, con otros compases en arco.

Al concluir el c. 7 de esta página hay un *Ten*, y remite a los puntos de repetición que se encuentran en el último compás de la 3. La segunda vez también finaliza con un *Ten*.

Pág. 5: Después del nuevo *Ten*, del primer compás y tras doble barra de línea divisoria indica que continúa el mismo *tempo*, *Lentamente*. Negra = 66, recordando el tema en *p*, y en *pp*, los bombardinos en el metal y los saxos en la madera. El timbal toca la última nota de esta página con una blanca en *mp* y con un regulador <. Vuelve a enviar al *Da Capo*, hasta el Signo, como 2ª vez, saltando, pues, al llegar a la página 2, a la número 6.

Pág. 6: Se inicia en *Lento*, Negra = 60, con dinámica en *f*, excepto la percusión, que lo hace en *p*. Todos los instrumentos, en el segundo tiempo del cuarto compás hacen un *sfp*, con un regulador >, anunciando en la partitura: “Se escuchan lejanos auroros”, llevados a cabo por las trompas en *p*. Todos los instrumentos que acompañan, mencionados más arriba, lo hacen también con la potencia en *p*.

Pág. 7: Continúan el tema de los auroros las trompetas, con la sordina, en *p*. En el último tiempo del c. 2 indica *Poco rit.* Y en el c. 4 *A tempo*, en *mp*. En el c. 6 tenemos en la primera nota un *sfr* con un regulador > que conduce a *p*. El sereno, sin embargo, llevado a cabo por los bombardinos, señalando: “muy cortado”, van en *mf*, indicando *Molto tranquilo*, en *mf*.

Pág. 8: Comienza la intensidad en *f*, en el primer compás; el c. 2 pasa a *sfp*, con un regulador >, repetida esta fórmula en varios compases. Los dos últimos compases de esta página piden *Poco rit.* Al finalizar el c. 6 de la página, hay una triple línea divisoria y anuncia cambio de agógica: *Allegretto, casi andantino*, Negra = 80, anunciando que va a entrar el solo de los auroros.

Pág. 9: Preparan el solo de los auroros, durante cuatro compases, (en 2/4, el mismo compás que va a llevar el coro), los instrumentos de percusión: bombo, pandereta, platillos, triángulo, llevando el mismo ritmo que los bombardinos, tuba, cello y contrabajo, todos con la dinámica en *f*. Luego entra el coro, en *p*, acompañados por el saxo alto, también en *p*, además de los timbres que intervenían en los compases anteriores, pasando a intensidad *p*.

Pág. 10: Se amplía el grupo de saxos en el acompañamiento del coro. Al final del c. 1 hay un *crescendo*, que parte de un *mf* y concluye, con un regulador <, en el primer tiempo del c. 4, con un *f*. En el siguiente vuelve a aparecer un *cresc.*, que se prolonga cuatro compases más, con regulador que, ahora se cierra > al final del c. 8, desembocando, en el c. 9 en un *p*.

Pág. 11: Sigue el coro de auroros, en compás binario, acompañados durante los primeros cuatro compases, en la madera por flautín, flauta y oboe, además del clarinete bajo y el saxo soprano, en *f*, y con el mismo ritmo; el contrapunto lo llevan los bombardinos, tuba, cello y contrabajo, además de la percusión. En el último tiempo del c. 4 todos bajan la dinámica y desaparecen muchos instrumentos: el coro canta en *mf*, en la madera acompañan, ahora, exclusivamente, los saxos altos y tenores, reforzando al coro, en *mp*. En los graves, siguen los bombardinos, tubas, cellos y contrabajos, además de la percusión, en *p*³¹⁵. El último compás de esta página indica que es el nº 70.

Pág. 12: El coro continúa, al igual que los demás instrumentos, de la página anterior: los saxos altos y tenores llevan el mismo ritmo que la coral. Los timbales, y resto de la percusión, van marcando al mismo tiempo que los bombardinos, tuba, cello y contrabajo. En el c. 78 se anuncia un canon, con potencia en *f*, con las trompas y trompetas.

Pág. 13: Todos los instrumentos que intervienen en esta página lo hacen con potencia en *f*. El canon, iniciado en el último compás de la página anterior, se desarrolla ahora; sumándose, a las trompas y trompetas, los trombones, en el

³¹⁵ Como se puede observar, es una dinámica muy bien pensada y distribuida para que no se tapen unas voces a otras.

siguiente, el c. 2; dos compases después entran los saxos soprano, alto y tenor, al igual que los clarinetes 1º, 2º y 3º; y las flautas y flautines; en el c. 6 suenan los timbres que faltan, menos la percusión y el coro.

Pág. 14: En los cuatro primeros compases sigue la potencia en *f*. Se incorpora la percusión y está sonando el *tutti*, excepto el coro. En el último tiempo de los c. 3 y 4 las trompas tienen un *sfp*. En el c. 90 (el cuarto de la página) una doble línea divisoria indica que va a haber algún cambio. Efectivamente, vamos a ir al ritmo de 3/4 y de potencia, a *pp*, con un *crescendo*, con un regulador <.

Pág. 15: La primera nota del primer compás, como consecuencia del regulador anterior, comienza en *f*. Sigue *tutti*, a excepción del coro. En este c. 1 hay un *ritardando* y un *ten*, con doble línea divisoria. Avisa, ahora, que entramos en un *Allegretto Animato*. Negra = 120. Señal *A* y ritmo ternario de 3/4. Dinámica en *p* y en *pp*. Violoncellos y contrabajos tañen en *pizzicato*. Superpone ahora dos temas en *p*: el del organista, comentado arriba y el *leit motiv* de la *Salve de auroros*.

Pág. 16: Continúa de la página anterior. Al terminar el c. 5 remite, mediante puntos de repetición, a la página 15, repitiendo, pues, los ocho últimos compases, que terminan con doble barra y el signo *B*. Se anuncia, ahora, otro cambio agógico: *Animato Deciso*, Negra = 132. Sigue presentando los dos temas que llevaba, en *p* y contrapunteados en *p* por el fagot, clarinete bajo, saxo bajo en *pp*, timbales y demás percusión, en *pp* y cuerda en *p*. En el último tiempo de la página señala un *crescendo*.

Pág. 17: Empieza el c. 1 en *mf*, con un regulador < que conduce a *f*. En el c. 2 el coro de varones: tenores y bajos, lleva el tema del *leit motiv* en *f*, ayudados por los trombones, bombardinos y tubas, también en *f*. Y contrapunteados por los saxos altos y otros instrumentos de la madera, insistiendo en la cabeza del motivo del organista.

Pág. 18: Viene de la página anterior hasta el c. 3, que corresponde al 111, señalado en la partitura. Nuevos puntos de repetición remiten a la página anterior, escuchándose de nuevo los últimos siete compases. Con doble barra empieza la potencia en *f* y *ff*. Cesa el tema del organista. Ahora se basa en el *leit motiv*, incorporándose las sopranos al coro. El contrapunto que le hace es muy contrastante

ya que va en semicorcheas, mientras que el *leit motiv* lleva la melodía por aumentación, con blancas con puntillo, como he comentado más arriba.

Pág. 19: Sigue como la página anterior, a *tutti*, sin excepción.

Pág. 20: Al finalizar el c. 1 envía, mediante puntos de repetición, al penúltimo compás de la página 18, repitiéndose, pues, los siete últimos compases interpretados. En el c. 2 encontramos la potencia *f* en los instrumentos que acompañan y *ff* en el coro, que sigue llevando el tema del *leit motiv*. Sigue sonando toda la banda a *tutti*.

Pág. 21: Al finalizar el *tutti* del tercer compás unos puntos de repetición mandan al segundo compás de la página 20. La 2ª vez concluye con un *f*, y *ff*. La última nota con un *Ten*.

Pág. 22: Se produce una serie de cambios tan importantes que en esta página se encuentra el clímax de la obra: de agogia, indicando *Andante Caprichoso, Molto tranquillo*, Negra = 76. Un cambio, también, de ritmo, pasando a 4/4. Suena el *leit motiv*, en blancas y con intensidad en *p*, únicamente por la madera: clarinetes, fagotes, oboes y flautas. El coro deja de cantar y, sin embargo va a dar paso al recitador. Efectivamente, al finalizar el c. 2, hay un corte o buota, con un *ten*, donde entra el Recitador, con los fragmentos de la picaresca de la época, comentados más arriba. En este primer corte está el clímax, resultando sobrecogedor el recitado sobre la música. Sigue el *leit motiv*, en los dos compases siguientes, acabando con otro *ten*. En el c. 5 indica *A Tempo*, con intensidad en *p*, la percusión y la madera; *pp*, el timbal, que empieza una nota pedal, en valor de redonda. A la lira le pide baqueta metálica, que hará una progresión descendente, con blancas.

Pág. 23: Continúa la potencia en *p*. La lira sigue con su progresión descendente en blancas, en el c. 3 pasa a negras. El timbal incide con la nota pedal iniciada en el último compás de la página anterior. El tercer y cuarto compás en *f*. Remite, mediante puntos de repetición, a la página 22, penúltimo compás, la 2ª vez pide *ritardando*. Luego va de *A* a *B* y salta al *Allegretto* de las páginas 15 y 16, y vuelve a la pág. 24. Timbres, en detrimento del Flaxton³¹⁶. Anuncia *Agitato*, Negra = 132.

³¹⁶ El flaxton es un serrucho que se puede curvar más o menos.

Pág. 24: Comienza en ritmo de 4/4, con dinámica en *p*, en el primer compás y un regulador que conduce a *ff*, en el c. 2 y *ten*, al finalizar, con doble línea divisoria. Los dos compases siguientes son de una estructura muy parecida, empezando en potencia *p*, y el timbal en *pp*, con un regulador que conduce, en el siguiente, a *ff*, en todas las voces (*tutti*), con un *ritardando* y un *ten*, al acabarlo. Otra doble línea divisoria anuncia que se prepare el coro y que vamos a entrar en *Casi Pesante*, Negra = 60.

Pág. 25: Vuelve al ritmo ternario de 3/4, con potencia en *ff*, en el coro y los saxos; las demás voces, en *f*. Al finalizar el c. 4 pide, con puntos de repetición, regresar al c. 1 de esta misma página, cambiando la letra, la 2ª vez, desembocando en el primer compás de la página siguiente.

Pág. 26: En el último tiempo del primer compás hay un regulador que lleva a *ff* en el coro y toda la madera, exceptuando el fagot, que lo hace en *f*; y los demás instrumentos que suenan lo hacen en *f*: timbal, viento metal cuerda y percusión. Todas las voces llevan el *leit motiv*, excepto siete, que hacen un contrapunto en semicorcheas: fagot, clarinete bajo, saxo barítono, bombardinos, tubas, violoncellos y contrabajos.

Pág. 27: Al acabar el primer compás, marcado en la partitura como el nº 150, remite, con signos de repetición, a la página anterior, escuchándose de nuevo los cuatro últimos compases, cambiando de letra la 2ª vez, como ya hemos visto. Un pequeño regulador, en el último tiempo del compás <, conduce a *f*, en el c. 2 de esta página (o 151, de la partitura) y a *ff*, en el c. 3, excepto el clarinete bajo, en la madera, el timbal y el metal, más la cuerda, que mantienen la potencia en *f*. Interviene el gong, en la percusión, que lleva el mismo ritmo que el cello, que es el del tema del organista, aunque no con la melodía. Todas las voces, o llevan el *leit motiv*, o lo hacen con el ritmo de la cabeza del tema comentado del “tío patiricas”.

Pág. 28: Comienza con el *tutti* y en potencia *ff*. En el c. 3 pide *ritardando* y *ten.*, al finalizar, con doble línea divisoria. Cambia la agogia, indicando en la partitura: *Tempo di Marcha. Moderato*. Negra = 108. “«Una Marcha Triunfal» (en la página siguiente: «por Albaterra, su iglesia», y en la nº 30 añade: «y sus santos patronos»”, en ritmo cuaternario simple: 4/4, que va a mantener hasta el final de la obra. La marcha la empieza en *f*, con un regulador que desemboca, en el siguiente

compás a *mf*, en el 2º tiempo, y a *p*, en el 3º. Va a empezar con negras. El coro, en el último tiempo empieza el canto final: “Cantemos todos...” es el final de su obra *Éxodo y renacer*³¹⁷.

Pág. 29: El c. 1 corresponde al c. 160, indicado en la partitura. Sigue en el ritmo de 4/4, cantando la melodía el coro, reforzado por los saxos. Llevan el pulso de negras, en la madera; el fagot, el clarinete bajo y el saxo barítono; en el metal: los trombones, los bombardinos, las tubas, los violoncellos, y los contrabajos; y la percusión, incluido el timbal. Sigue con la misma intensidad indicada al final de la página anterior, *p*, sin variaciones.

Pág. 30: Continúa la misma marcha y en el c. 2 encontramos un regulador, que conduce a $< f$. En el c. 4 hay otro que parte de *fp* y se abre $<$. A continuación una doble línea divisoria indica cambio de agógica: *Pesante*, Negra = 60.

Pág. 31: El *Pesante* se inicia en *ff*, en el c. 170, llevando el coro el tema de la melodía y acompañado por los tres saxos, menos el barítono y el metal: trompas, trompetas y trombones. En el c. 2 vuelve a señalar *ff*, y en el c. 3, se parte de un *mf*, con un regulador que se abre $<$ y lleva a *ff*. El timbal y la percusión tienen otro más pequeño, en la postrera nota.

Pág. 32: En esta última página todos los instrumentos, menos la percusión llevan el tema de los auroros (señalado en color rosa) o el de la marcha de *Éxodo y renacer*, (señalado en color azul), en *ff*, y el último acorde, apoteósico, en *fff*, terminando, pues, con dos de los temas que forman parte de la historia de la Iglesia y de Albaterra.

³¹⁷ En la página 17 se utiliza la misma letra con el *leit motiv*, como gran introducción para que tomaran parte los dos coros, como una manifestación de alegría de la restauración de la Iglesia, con notas unidas, ligadas, tratadas por aumentación y con muchas llamadas de atención por el metal, que representan los gritos de entusiasmo. Ahora, sobre la misma letra de Aguilar, con los cantos auroros por aumentación, de la marcha triunfal de *Éxodo y Renacer*. El tema en color lila representa a la Iglesia de los tiempos difíciles.

4.20. *Tres grandes amores, 2005.*

4.20.1. Ficha Técnica

TÍTULO: TRES GRANDES AMORES, Tríptico Poético-sinfónico.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 2005.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: Octubre de 2005. Auditorio del Parque Municipal de Albatera.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Tríptico Poético-Sinfónico.
AUTOR DE LA LETRA: Tres poetisas: I. M ^a Consuelo Giner Tormo, II. M ^a Teresa Pertusa Rodríguez, III. Pilar Puente Rego.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Imperativo personal.
DESCRIPCIÓN: Cada uno de los tres movimientos está dedicado a un aspecto importante para él: el primer movimiento, “La familia”, describiendo recuerdos y ambientación de su folklore. El segundo se titula “Reflejos”, al que debe tantas horas de trabajo al aire libre, viendo sólo cielo y mar. Y el tercero se titula: “Mi Albatera”, donde hace una recopilación de todos los recuerdos que tiene de su pueblo, desde que nació.
ARGUMENTO: Obra descriptiva. Va narrando sus recuerdos en cada uno de los tres movimientos.
OTROS: - LETRA DEL PRIMER MOVIMIENTO: Besos que da la vida A Manuel Berná García todo el mundo le desea larga vida natural, mejor imperecedera, como hombre y como artista, pues sus obras representan besos que de vez en cuando te ofrece la vida bella. Por eso lanzo tres bravos. Uno: ¡Bravo!, por su tierra,

que en mil novecientos quince
tuvo que ser Albaterra,
para gloria de Alicante
la cuna que le meciera
de las manos de Dolores,
que le dio la luz primera.
Dos: ¡Bravo!, al niño y al hombre
que de música, la vena,
de su padre, Don Francisco,
que tan bien dirigiera,
además de boticario,
la Banda de su Albaterra,
demostrando ser completo.
Por esta suerte o manera
el niño, con amor patrio,
músico y militar era
puesto que a los quince años
de la infantería fuera,
Ejército de Marina,
un músico de “tercera”
pues con esta simbiosis
y totalmente sincera
creciendo, desarrollándose
y envolviendo a España entera,
pues la música es la llave
que abre todas las puertas.
Se casó con Dulcenombre,
fiel esposa y compañera
y formó una familia,
con hijo e hija, completa,
siendo su orgullo y deleite
al tiempo que con sus nietas;

y sabiendo conservar
las amistades sinceras
a lo largo de la vida,
que fueron muchas y buenas;
dirigiendo sin cesar
bandas propias y extranjeras.
Retirado el Comandante,
Ilustrísimo en su meta,
Jefe de Música y Banda
del Ejército de Tierra;
pasando a ser Director,
al ladito de su tierra,
del leal Conservatorio
de Música de Orihuela.
Tres: ¡Bravo!, al compositor,
pues la auténtica paleta
de la mano del artista,
que las notas bien maneja,
para deleite de muchos
que agradecidos le quedan,
por consentir compartir
su alma noble y sincera,
un mundo interior tan rico,
de silencios y elocuencias
ponderado y entusiasta,
que deja la vida plena.
Recibiendo distinciones
de todo tipo halagüeñas,
y con gran satisfacción
de su Villa, de la Vega,
a su paso por doquier,
del ejército: Encomienda,

premios de Composición,
homenajes, recompensas,...
pero lo ofrecido es poco
comparando lo que deja;
con su mano de artista
¡es tanto lo que expresa!,
de tal perfección técnica
y estética, que embelesa;
con su llave musical
nos deja obras maestras
este gran compositor
que quiere dejar bien hecha
tanto vida como muerte
y dejará una gran huella,
preparándose su Réquiem,
que a nosotros desconcierta,
pues un Maestro tan grande
de los pies a la cabeza,
que es tocado por las musas,
cuya inspiración no cesa,
no debería morir.
¡Menos mal!, siempre no quedan,
para deleite de muchos,
sus obras, que representan
besos que de vez en cuando
te ofrece la vida bella.

M^a Consuelo Giner Tormo³¹⁸

³¹⁸ Poema reproducido en la ficha de introducción de esta obra en el apartado OTROS DATOS. En Pertusa, M^a Teresa y Giner, M^a Consuelo; *Manuel Berná García, vida y obra*. Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, Gráficas Aldograf, 2002. Aquí se encuentra corregido y ligeramente ampliado.

- LETRA DEL SEGUNDO MOVIMIENTO:**Reflejos** (Poema coral)

¡Oh mar silente! ¡Oh sol naciente!

En este amanecer de luz y fuego,

donde la mar se estira perezosa

bajo la enamorada suavidad del céfiro,

he llegado hasta ti, ¡Oh mar antiguo!

Que entre las rocas te rompes o te amansas.

¡Oh mar silente y cadencioso!

¡Oh sol ardiente y poderoso!

Yo quiero ser en este mar,

con el que sueño y al que adoro

el resplandor de unas alas brillantes

volando poderosas hacia el sol.

Yo quiero ser...

Yo quiero ser las rocas y la arena

y que me abrace el mar, como abrazan

a las calas sus mareas.

En esta inmensidad, en ese espacio azul

donde yo siento su armónica belleza,

en este espacio azul...

En este mirador de roca y cielo,

en donde en cada amanecer y en cada ocaso

te he mirado cambiar, bravo y sereno

y en un claro cielo fulgente de estrellas

la luna en silencio te guarda.

En este amanecer de luz y fuego,

³¹⁹ Este poema se encuentra en el libro titulado *Pedazos del corazón*, de Pertusa, M^a Teresa; Almoradí, Gráficas Aldograf, 1999.

³²⁰ PUENTE, Pilar.; *Albatereando*, (impresionada por el vocablo acuñado por Manuel Berná), León, Edit. Lobo sapiens, 2005.

donde la mar se estira perezosa
bajo la enamorada suavidad del céfiro,
he llegado hasta ti ¡Oh mar antiguo!
que entre las rocas te rompes o te amansas.

¡Último mar!

Calas de Torrevieja Bis

Te llevo entre mis sueños.

M^a Teresa Pertusa Rodríguez³¹⁹

- NETRA DEL TERCER MOVIMIENTO:

Te quiero, Albatera

Con un adiós bordado en la mirada,
una estrella humeante entre mis dedos
sonrisas enredadas entre furtivas lágrimas,
silenciosa, miro la luz, tu luz...

¡Albatera!

Todo en rededor es un atardecer azul.

Recuerdos entrañables amueblan mi memoria
envueltos en olor a pólvora

entre ensordecedores estruendos de trabucos
enzarzados en guerrillas de moros y cristianos.

Recuerdos sosegados en busca de paz

orando ante la espléndida imagen

de la Virgen del Rosario,

o postrada ante el altar

del Apóstol Santiago.

Albatera,

frutero donde cabe todo el verano

tierra compuesta de tantos colores

que no caben en el arco iris,

volcando su vaso de alegría

en flecos de sonrisas
que tiemblan sobre el campo
iluminando amplios caminos,
de limoneros, naranjos, granados,
brevas y palmerales.
Tierra donde la luna se viste
de un oro que el día envidia,
y las gotas de rocío caen
sobre hermosos nombres árabes
cubriendo salinas de cristal.
Pido que el mar y el fuego
te coronen y tejan para ti
una guirnalda de trabajo,
suerte y esperanza.
Tus maravillosas gentes
ofrecen a los caminantes
manos espléndidas,
corazones abiertos,
amistad, generosidad sin par.
Nunca podré olvidar tantas vivencias
trémulas y hermosas,
descansarán siempre
en el hueco de mis manos,
y para que pervivan en mi corazón
levantaré una rosa lo más alto que pueda,
encenderé su tallo como fósforo ardiente
para escribir con fuego en mi alma:
notas musicales, ya que la música nos unió,
poesía, gracias a la cal me integro en tu esencia.
Y una palabra: ¡Te quiero, Albaterra!

M^a Pilar Puente Rego³²⁰

4.20.2. Explicación de la obra

En el primer movimiento habla de la familia y de algunos recuerdos, correspondiendo al Poema nº 1 que he puesto al final de la Ficha Técnica, titulado: “Besos que da la vida”, es un romance histórico mío, que le dediqué al compositor, como ya he señalado, destacando este gran amor, el de la familia.

El segundo movimiento trata del mar, otro de sus grandes amores, porque si no fuera así no hubiera podido aguantar tantos días viendo sólo “mar y cielo, cielo y mar. Destacando los contrastes que hay en este tiempo, significando el mar en calma y durante la tormenta, que es muy peligroso. Inspirado en el poema de M^a Teresa Pertusa, de Almoradí, sobre el mar

El tercer movimiento está dedicado a su querida Albatera, lugar donde nació y del que se siente orgulloso. Está inspirado en el poema titulado “Te quiero, Albatera”, de la poetisa Pilar Puente, de Ponferrada, incluido al final de la ficha técnica.

Desde un punto de vista estético, llama la atención el gran dominio de la armonía y del timbre de los instrumentos.

El trabajo fuguístico, con seis entradas, que empieza en la página 14, demuestra que lo domina a la perfección, jugando con los tonos y con los timbres.

Predomina, en el primer movimiento, el juego y abuso de la imitación.

Juega un papel importante la pequeña percusión, utilizando pandereta, bongós, pandero, etc.

Al autor le gusta trabajar “temas fragmentarios” fuguística e imitativamente. En vez de cogerlos completos escribe fragmentos y los continúa por imitación.

4.20.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Tríptico Poético-Sinfónico

I. La Familia y Recuerdos, Adagio, Negra = 66

La Introducción corre a cargo del narrador, que recitará el romance histórico que le dediqué, en el año 2002, titulado *Besos que da la vida*, y que comienza: “A Manuel Berná García/ todo el mundo le desea/ larga vida natural, / mejor imperecedera...”

Pág. 1: El timbal anuncia el primer fragmento del tema 1 (anaranjado), que luego se tocará entero.

Pág. 2: Contestan los tubas y los graves, por imitación, acompañado por todo el metal claro, con unos acordes, a la 5ª.

Toda la banda va en movimiento contrario con el tema, menos el metal que actúa con semicorcheas.

Finaliza la página con la cabeza del mismo por disminución, como glosa.

Pág. 3: Repetición de la página 2, con el tema por imitación, en disminución y en aumentación. Tres formas en otro timbre o color. La cabeza está repetida.

Pág. 4: Sigue con el juego temático, que se va apagando progresivamente, en *p* (hasta el timbal). Luego hay una presentación modulante, con variación tímbrica.

Págs. 5-6: Termina el tema. En el primer compás hay unas llamadas oscuras, como pedal, muy flojitas, con la lira y el flautín. En el *Allegro moderato* comienza su vida: Por la noche viene, con el bombo “la despierta”, que es un tema auroro (azul)³²¹. Primero cantan el tema a solo y luego entra el coro. Después repite el mismo en disminución.

En defecto del clarinete bajo, si no lo hay en la banda, lo tocará el fagot.

Pág. 7: Sigue el tema, la cabeza, que es Albaterra y su familia. Con figuras distintas, pero se trata del Pasodoble Himno de Albaterra, del mismo compositor.

Págs. 8-9: Otro recuerdo: El Contrabajo conduce a un pasodoble popular titulado “La entrada”³²² del compositor Esquembre.

Pág. 10: Lo corta un acorde disonante en fuerte, que queda en pianísimo, para dar entrada al fagot, que simula al sereno, pero inmediatamente lo interrumpe el motivo principal del tema, su cabeza.

Pág. 11: Suena una canción de cuna (amarillo), por el corno; representa a su tía³²³ Hay un pedal de entrada, manteniendo el ritmo para dormir. Muy sensible.

³²¹ El compositor se acuerda de “La Escolástica”, que bebía mucho aguardiente y sonaba la voz muy cargada, y del “tío Juan”, de Albaterra, que entraba a solo y luego lo hacía el coro, el tema de los auroros. Era entre las 3 y las 6 hs. de la madrugada. La voz del tema por eso la llevan el clarinete bajo o el fagot, principalmente.

³²² Esquembre es un compositor de Villena, muy amigo de Ruperto Chapí. Berná recuerda la música desde niño, por su sencillez; la banda de Albaterra tocaba este pasodoble de memoria.

Págs. 12-13: Siguen en la misma línea.

Págs. 14-15: Final del tema, recreado en seis entradas. Se trata de un trabajo de fuga.

Pág. 16: Termina el tema, por aumentación.

Págs. 17-18: Sigue el mismo, por aumentación y por disminución.

Pág. 19: Termina el tema, en glosa, con semicorcheas.

Pág. 20: Contrapunto imitativo a partir de la finalización del mismo; en el último compás se encuentra la cabeza.

Pág. 21: Encontramos el primer tema, presentado, ahora, en 6/4, con la indicación *Maestoso andante*.

Dos coros contestados por los graves, son las plañideras con las respuestas.

Vuelve el primer tema (principal).

Pág. 22: Lo repite la madera.

Pág. 23: Vuelve a sonar con un contrapunto del clarinete, pero imitativo, a distancia de 5ª.

Pág. 24: Imitaciones en lo grave.

Pág. 25: Surge el ritmo de una marcha, como recuerdo del autor a su larga estancia en la vida militar. El tema lo conducen las trompas.

Pág. 26: Se repite lo mismo con un contrapunto imitativo en el agudo, en *tutti*.

Pág. 27: Sale a continuación el tema primero, en conjunción con el final.

Empieza la idea con variaciones, por disminución.

Pág. 28: Sigue la glosa, por disminución y el tema sirve de acompañante. En el compás tercero de esta página se presenta *f* y *grave*, a continuación.

Pág. 29: Un gran despliegue armónico, de grandes acordes, en semicorcheas, pero conserva el tema con todos sus valores.

Acompañamientos en semicorcheas, muy fuertes, modulantes, en *tutti*. Tema por aumentación, en el metal y agudos, en 8ª, que son muy poderosos.

³²³ En casa del compositor casi toda la familia cantaba. Su padre era tenor en la Iglesia. *La Tempranica*, de Jiménez, se cantaba mucho; es el canto de cuna de esta obra.

Pág. 30: Cuatro grandes acordes ponen fin a este primer movimiento, con un calderón. El metal da unas notas a contra tiempo, en contrapunto, variando la armonía, con unos acompañamientos muy vibrantes y de figuras rápidas, hasta llegar al calderón final mencionado.

II. EL MAR, Adagietto sensible, Negra = 60

El segundo movimiento está introducido, también, por un narrador, que leerá el poema que le dedicó la poetisa M^a Teresa Pertusa, de Almoradí. Empieza diciendo: “Oh mar...”³²⁴.

Comienza la introducción musical en el primer compás, por el timbal; en el segundo entra el plato, sobre parche, con la indicación *siempre crescendo*. En el c. 3 entra la flauta sola con el oboe solo, y en el cuarto el clarinete primero y segundo, también a solo, de forma imitativa.

En la página 2 termina la introducción, señalada con una doble barra. La percusión entra, ahora, en *pp*, una 5^a más aguda. Flautín y flauta, a solo, respondidas por el requinto y el clarinete principal, a solo, también.

Muchos cambios de dinámica, de velocidad y de ritmo se van a suceder, hasta llegar a la página 6, donde entra el primer tema (verde), en los dos primeros compases, que no corresponde al principal, interpretado por varios instrumentos simultáneamente, en *crescendo*, repitiéndose luego, en los dos últimos compases de la página 7, en el último de la 8 y primero de la 9, lugar donde comienza la oración marinera, que corresponde al segundo tema de este movimiento (color morado), en los dos últimos compases, continuando en la página 10 hasta la doble barra. En este caso sí que es el tema principal de la obra.

En la página 11 se repite la oración marinera. En la siguiente vuelve en sentido homofónico. Prácticamente el *tutti* lo lleva, verticalmente, excepto la percusión, hasta la página siguiente.

³²⁴ La letra del poema de M^a Teresa Pertusa se encuentra en la ficha técnica del comienzo de esta obra.

En la página 13, en el último compás, el oboe inicia un tema (anaranjado) a solo, que se prolonga durante toda la siguiente. Es la música de una obra suya titulada “Añoranzas”, de un poema de M^a Teresa Pertusa.

En la página 15 comienza un himno (rosa), interpretado por el fagot, las trompas, bombardinos, tubas, y en la cuerda, los violoncellos y los contrabajos. Continúa en la siguiente, donde se van incorporando algunos instrumentos más.

Un nuevo tema perteneciente a la Salve marinera se incorpora³²⁵ en la página 20 (morado), que lo van a llevar bastantes instrumentos, por lo que le da mucha importancia.

Se va preparando el final de este movimiento con acordes en grandes disonancias, hasta llegar a la página 22, en *fff*.

III. MI ALBATERA, *Adagio casi pesante*, Negra = 60

El último movimiento de la obra lo introduce un poema de la poetisa M^a Pilar Puente Rego, dedicado al compositor y titulado, precisamente *Te quiero, Albaterra*, que es leído por el narrador y con toda la banda en silencio, como los movimientos anteriores³²⁶.

Pág. 1: Se escucha la cabeza del tema del himno de Albaterra (verde). Sobre él grandes escalas y acordes en la parte aguda.

Pág. 2: Fermata libre del clarinete y luego se oye, en acorde, el himno, otra vez, en cromatismo. Es como un eco, en cuarteto.

Repite el cuarteto de trompas. Esto es Albaterra.

Pág. 3-4: El trombón representa la nueva juventud (rojo), con un nuevo sistema de composición: melodías libres con interválicas muy complicadas.

³²⁵ La *Salve marinera* la tuvo que dirigir Berná todos los días a la banda, cuando iba a bordo del Juan Sebastián Elcano. Esta *Salve* se ha convertido en el himno de los marineros y pertenece a la zarzuela histórico-romanesca en tres actos, libreto: Luis de Eguilaz, *El molinero de Subiza*, de Cristóbal Oudrid Segura, compositor que nació en Badajoz en 1825 y falleció en Madrid en 1877; fue también destacado pianista y dirigió la orquesta del Teatro Real de Madrid y el Teatro de la Zarzuela.

³²⁶ La letra del poema de M^a Pilar Puente se encuentra en la ficha técnica del comienzo de esta obra. En Puente Rego, M^a Pilar (2004); *Albaterraando*, Astorga, León, Ediciones Lobo sapiens.

El clarinete hace unas pequeñas fermatas libres, sobre el tema principal.

Celebra este nuevo sistema de composición: su presente.

Pág. 5: Ritmos y melodías modernas, en consonancia con los tiempos. Aparece el cuarteto de trompetas, con los bongós y las maracas tocando el mismo tema con distinto ritmo y mucha percusión, con abuso de ésta a cosa hecha, como signo de que estamos en la era contemporánea.

Pág. 6: Sigue igual, en acorde con los tiempos que corren.

Pág. 7: Termina el trombón. El *Allegro*: Es una fugueta para preparar el canto de los auroros, con una entrada de dos grandes acordes. Se trata de una fuguita imitativa.

Pág. 8: De nuevo, dos grandes acordes para introducir la entrada del tema de los Aguinaldos. Entra a solo el flauta, en su registro medio-grave, acompañada del fagot y una pandereta.

Pág. 9: Aparece de lleno el Canto de los aguinaldos, de la tradición aurora. De ahí hace un pequeño desarrollo, con acompañamiento de pandereta, bombo pequeño o pandero³²⁷. Y un contrapunto del metal, que le da nueva luz.

La flauta sola hace el tema en registro grave, que es donde mejor suena, mientras que el fagot toca el acompañamiento.

Pág. 10: Sigue.

Pág. 11: La trombonería va en progresión descendente, sobre el tema.

Pág. 12: El cuarteto de trompas repite a cuatro voces y los oboes y compañía van en movimiento contrario.

Pág. 13: Vuelve al tema principal, con su cabeza, pero modificado. Sigue el mismo, cambiando el ritmo, fuguísticamente.

Pág. 14: Continúa hasta la blanca, todo es el tema.

Pág. 15: Ahora va en blancas, en progresión.

Pág. 16: Imitativo. Combina el tema del himno de Albaterra con el himno de la Salve de auroros (azul).

³²⁷ Desde el año 1655 se viene cantando en Albaterra y lo ha puesto en esta obra porque no quiere que se olvide.

Anuncian el final tres grandes acordes, pero con una coda pequeña, en *Vivo*, imitativa, para buscar una pedal sola. Tres notas, por cuartas, en el metal, descansando en la 6ª Mayor, lo que resulta muy llamativo, van buscando el acorde y con una gran escala de la madera hacen un final seco, cortado.

4.20.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

I. LA FAMILIA Y RECUERDOS

Se puede considerar politonal, respetando los recuerdos de las obras o temas de los tiempos pasados, que los escribe tal y como se le quedaron grabados en su memoria.

El primer tema (anaranjado) está en *la menor* y con el *sol sostenido*: imitación que da la 6ª menor. Cabeza del tema de Albaterra.

Pág. 3: Hay un *fa sostenido*, modulante.

Entra el segundo (azul) tema, aurora: *do menor* (pág. 5). Está escrito una octava más aguda de como lo cantaba el cantor, que “cantaba según le iba el aguardiente”, según testimonio del maestro Berná.

En la página 8 tenemos el pasodoble de Villena *La Entrada*, que compuso Quintín Esquembre³²⁸ a modo de homenaje a su pueblo natal.

Está en *sol mayor* (D. de *do*) y en *do menor*.

El tema del sereno es libre, con una pedal, con una alegoría de un canto, que es la canción de cuna (anaranjado). Aprovecha el último fragmento para hacer un tremendo desarrollo temático. Hay hasta seis entradas imitativas que van marcando una armonía más o menos disonante, pero no se descompone. Resuelve con el mismo tema en sus grandes valores, o sea, por aumentación.

Empalma con la cabeza del tema primero, en un 6/4, con una respuesta imitativa y unos acordes agudos disonantes, que corresponden a las plañideras. El mundo del compositor, al hacerse mayor comprueba que ya no es tan de color de

³²⁸ Esquembre, Quintín (1885-1965). Fue guitarrista, chelista de la Orquesta Nacional de Madrid y compositor. El popular pasodoble fue estrenado el 5 de Septiembre de 1925, dando comienzo a la fiestas de Moros y Cristianos. Hoy en día es pieza obligada en el repertorio de las bandas de música y muy interpretado para amenizar los festejos taurinos. D. Manuel, cuando se estrenó, acababa de cumplir 10 años.

rosa. Hay claroscuros, hay gente obtusa, revolucionarios, que abusan de la fuerza mientras otros lloran o gimen ante esos barbarismos. Estas fuerzas malas cobran lloros. No todo es bonito, como la nana, sino que hay fuerzas bárbaras, de poder, que producen sentimiento de tristeza (ha vivido guerras). Progresiones cromáticas, el mismo tema con acordes agudos de bajada con 7^a, por semitonos.

Entra el tema militar, en *sol mayor* (lila), su vida ha transcurrido durante mucho tiempo en la milicia, a la que le debe todo, según sus propias palabras. Fue haciendo sus estudios a la vez, tanto en tierra como en mar (no llegó a estar en el ejército del aire).

Vuelve al primer tema (anaranjado); en la página 27 prepara el tono de entrada al *Allegro*, en *sol mayor*.

Concluye en la dominante de *sol mayor*, *re* (*mayor* o *menor*).

II. EL MAR

Todas las mañanas, durante 5 años y 4 meses de su vida, su primera visita, al levantarse, era al mar, durante su trayectoria en el Juan Sebastián Elcano. Mar de calado: con 7'60 metros de profundidad, que equilibra el velamen y con esto consigue que el barco no vuelque.

En la introducción, con el mar en calma sale el sol: “¡Qué bonito que es el mar cuando te levantas y ves salir el sol! Refleja la paz de la mar en calma”, dice el maestro Berná.

En la página 3, al llegar al *Lento Deciso*, dice: “Sí, pero... ¡no te confíes! Es una llamada de atención, pero estamos en el mar, en el puerto, parados”.

En la página 4 empieza el mar de verdad, el viento va creciendo mientras el barco navega.

Pág. 5: Los vientos azotan al barco; comienza a moverse el mar, con su poder: “El mar es el mar”. Navegando hay que ir contra Natura. Los vientos son normales encontrarlos, menos en el Ecuador. Ambientación del mar.

Pág. 6: Refleja el viento y oleadas. Navegación de mar grueso: vientos fuertes.
LAS DOS CARAS: CALMA/BRAVURA DE LAS OLAS

Pág. 7: Empieza un motivo de clamor (verde), de queja, de miedo (representa al personal), que viene de la página anterior, con los vientos que azotan.

Pág. 8: Con mucho colorido.

Pág. 9: Comienza el tema principal (lila). A las 19 h. se canta la Salve, oración marinera, con la banda: “Tú que dispones de cielo y mar..., Salve, Oh reina de los mares...”³²⁹.

Pág. 10: Sigue en la misma línea.

Pág. 11: Después de la tormenta..., viene la calma, dando gracias a Dios por haberse terminado la tormenta. La oración la llevan los instrumentos graves.

Pág. 12: Tema de la Salve, en acordes, por toda la banda.

Pág. 13: Hasta la Señal, que empieza un pequeño romance melódico, que es inspiración de los tantos días de sol y mar. *Cantabile*, muy explotado; es un pequeño poema titulado: Pensar en la familia... Añoranzas (anaranjado), poema de M^a Teresa Pertusa (posteriormente), para flauta (oboe) y banda.

Pág. 14: La melodía romántica expresa uno de esos momentos que pasa, el autor, en soledad. Viene, a continuación, un puente sobre el tema, para repetirla la banda.

Pág. 15: Se producen unas variantes del mismo.

En el *Tempo de marcha*, se reproduce el himno que dirigió en la Escuela Naval, en su primera parte³³⁰: “Suenan las trompas guerreras...”.

Pág. 15: Final, para preparar el himno (rosa) en la página 16.

Pág. 16: Sigue el himno.

Pág. 17: Diferentes versiones del himno. *Lentamente*. Con bemoles.

Pág. 18: El mar no nos olvida. Repite. La respuesta del mar: vuelve a las suyas y de nuevo la tormenta se hace sobre el buque. Son llamadas sugestivas, de atención.

Pág. 20: Se escucha, de nuevo un fragmento de la Salve marinera (en color lila), como en la pág. 9. Ha amainado la tormenta. El timbal juega un papel importante.

³²⁹ Todos los días en el Buque Juan Sebastián Elcano se toca y canta esta oración marinera a las siete de la tarde

³³⁰ La letra es de José María Pemán y la música de Germán Álvarez Beigbeder, que se retiró de la Marina y se metió en la Banda Municipal de Jerez.

Pág. 21 y 22: Los bajos hacen una llamada, anunciando, con la serie de acordes muy disonantes, que son los finales de la Salve. Sirven de Coda final. Suenan las últimas notas de la Salve con grandes acordes cromáticos en la parte grave. La percusión va a todo gas, terriblemente difícil y en *pesante*.

En la página 22 destacan las armonías en progresión descendente y un gran juego del timbal.

III. ALBATERA

Este Movimiento está dedicado a su querida Albatera, lugar del que se siente orgulloso de haber nacido.

Pág. 1: Comienza la parte musical en *do mayor*, con muchos adornos y escalas, pero el tema es el del “Pasodoble-Himno Albatera”.

Pág. 2: El tema del Himno de Albatera es cortado con una fermata del clarinete y sigue jugando armónicamente con el fragmento del Pasodoble *Albatera*.

Pág. 3: La música clásica hay que respetarla y mantenerla, pero también se le puede dar la espalda a los ritmos modernos y melodías con una melodía completamente libre, como sucede con el trombón. El ritmo es importante: el trombón inicia el canto (color rojo) interviniendo de vez en cuando el clarinete con unas pequeñas fermatas.

Págs. 5 y 6: Termina el tema, iniciado por el trombón y el clarinete. Empieza un ritmo del Sur (pero no africano sino de América, sureño), con mucha percusión: tumbadoras, bongós...

Se contraponen unos contrastes del metal, rítmicamente difíciles y se incorpora en *tutti*, la melodía que hacía antes el trombón.

Pág. 7: El trombón vuelve a hacer llamadas del tema de auroros y las armonías por 3ª y 6ª hacen el final de éste. El cuarteto de trompas termina la frase armónicamente, enlazando con el trombón.

Empieza el de los auroros con el ritmo aumentado, y en estilo imitativo.

Pág. 8: Son importantes los acordes característicos que van a introducir, en la página siguiente, un protagonismo de la percusión.

Pág. 9: Pandereta y bombo pequeño o pandero y el flautín en su mejor registro. El compositor recuerda el tema del *Canto de los aguinaldos*, de la tradición aurora.

Acompañamiento del fagot muy gracioso, que se corresponde con el tema.
Allegretto Jocosso.

Pág. 10: Continúa. En *do mayor*. Cuando termina el flautín y el fagot, aparecen los bajos con una escala que se generaliza para llegar al agudo.

Pág. 11: Entra el tema con cambio de tono, a *fa mayor*. Es importante el hecho no de que éste se repita en *fa*, sino el acompañamiento del metal (trombón y trompa) con una escala que va en contraposición al mismo, o sea, en movimiento contrario, que le da gran riqueza. Está sonando toda la banda al completo.

Pág. 12: El gong y la campana suenan y el trombón y la trompeta realizan motivos del tema, repetidos arriba y abajo.

Se repite el himno pasodoble a Albaterra.

Pág. 13: Cambia el ritmo y las figuras, pero es el mismo tema, con una entrada imitativa (se trata de imitaciones fuguísticas).

Pág. 14: Entran todos, insistiendo en el tema en *tutti*.

Pág. 15: Empieza una progresión toda la madera en valores por disminución.

Pág. 16: Combina el segundo motivo del pasodoble (azul), con el himno de la Salve de Aurores.

Pág. 17: Termina con los temas.

Comienza, ahora, una progresión ascendente, con 7^a, que va escalando, creciendo, buscando el final, en *fff*.

Termina la obra en *fa mayor*.

4.21. Bocetos sinfónicos, 2006.

4.21.1. Ficha técnica

TÍTULO: Bocetos sinfónicos.
AÑO DE COMPOSICIÓN: 2006.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: 2003. Profesores de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante. En el Club Información de Alicante.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Para quinteto de madera y quinteto de metal, con tres trompas solistas obligadas, con intervención de la trompa alpina.
AUTOR DE LA LETRA: -
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: En la portada de esta obra escribe de puño y letra: “Dedicada esta obra a la Universidad de Alicante, Cátedra de Arzobispo Loazes de Orihuela”.
DESCRIPCIÓN: Obra de repertorio para las trompas solistas, buscando el lucimiento de éstas. Es una composición para todo el viento, madera y metal, añadiendo, además, las tres trompas solitas. Se requiere ser un experto para poder interpretar esta obra, es decir tienen, los ejecutantes, que haber acabado la carrera, pues exige mucha pericia, cambiando constantemente los ritmos y los matices.
ARGUMENTO: Música pura.

4.21.2. Explicación de la obra

Utiliza nomenclatura clásica, pero sin embargo, a la hora de escribir la música, huye de la armonía tradicional.

El interés estético de esta obra está:

1. En lo que podríamos llamar un “lucimiento armónico contemporáneo”. Huye totalmente de las armonías clásicas, aunque no de las formas, ya que se ha valido de las entradas fuguísticas o canónicas, en varias ocasiones.

2. Conjugado, además, con la “brillantez del color”. Se nota que conoce perfectamente los timbres de los instrumentos y los sabe conjuntar magistralmente, para que unos a otros se *realcen* y no se *tapen*: “Al igual que un buen dibujo puede quedar estropeado con un color mal puesto, en composición pasa igual: hay que

saber colocar el color, porque si no es así se convierte la obra en ridícula” (Don Manuel, conversaciones).

A pesar de no ser una obra sinfónica, propiamente dicha, pues no tiene cuerda y se centra, exclusivamente en el viento, se puede decir que hace un tratamiento orquestal, es como si fuera un concierto para tres trompas y orquesta, actuando de orquesta los dos quintetos.

Es una de las pocas obras que tiene para música pura, porque, normalmente se inspira en un programa ya existente o inventado por él. Se trata de buscar el lucimiento de los intérpretes de trompa, que es un instrumento muy importante para él. De hecho el único concierto que tiene para solista y orquesta es, precisamente, para trompa.

Son importantes los cambios rítmicos que utiliza constantemente. En el primer boceto, por orden de aparición: Pág. 1: 3/4, 2/4, 2/8, 3/8. Pág. 2: 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8. Pág. 3: 3/8 y cadencia *ad libitum*. Pág. 4: 3/8, 2/8, 3/8, 7/8. Pág. 7: Cadencia *Ad libitum*. Pág. 8: 2/8, 3/8, 2/8, 3/8. Pág. 9: 2/8, 3/8, 2/8, 3/8. Pág. 10: Cadencia *Ad libitum*. Pág. 11: 3/4. Pág. 12: Cadencia *Ad libitum*. Pág. 14: 3/4, 2/8. Pág. 15: 3/8, 2/8, 3/8, 2/8. Pág. 16: 3/8 y cadencia *Ad libitum*. Pág. 17: 3/4. Pág. 18: Cadencia *Ad libitum* y 3/4. Pág. 19: 2/4. Pág. 21: Cadencia *Ad libitum*. Pág. 22: 4/4. Viendo cómo en algunas páginas cambia de ritmo en cada compás y como nota curiosa es una de las pocas obras que comienza en un ritmo y termina en otro porque normalmente, por muchas vueltas que dé, suele ir a parar en el mismo que empezó. En el segundo boceto no cambia tanto, pero hay que destacar que contrapone grupos distintos de notas, aún estando en el mismo ritmo: Pág. 1: 3/4. Pág. 3: 2/4. Pág. 11: *Ad libitum*. Pág. 14: 2/4. Pág. 17: 4/4. Pág. 18: *Ad libitum*. Pág. 19: 2/4. Pág. 21: *Ad libitum*, 2/4. Pág. 23: *Ad libitum*, 2/4. Pág. 24: Casi *Ad libitum* a las tres trompas solistas al mismo tiempo. Pág. 25: 3/4. Pág. 27: 4/4, los dos últimos compases, para finalizar.

4.21.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Boceto I

Juega con los instrumentos de viento, más las tres trompas solistas que llevan la parte más difícil.

No guarda forma alguna establecida sino que es totalmente libre, con mucho interés rítmico, por el juego de figuras y con la intención de que todos los que toman parte interpreten una cadencia, como una demostración técnica.

Se caracteriza por los ritmos tan cambiantes que tiene y tan poco usuales como el de 7/8.

Pág. 1 y ss: La introducción está ocupada por los cuatro primeros compases, es un lucimiento armónico del compositor y anticipa el tema (señalado en color verde). Repetido por el oboe, por disminución, demostración rítmica en 3/8, que se tropieza con el 2/8. El atractivo de esta parte, más que por la melodía, le viene por el ritmo. Destaca, también, el choque de la disonancia “*si*”-“*do*”.

Pág. 3: Aparece la primera cadencia de la obra, realizada por el tuba, difícil y muy comprometida, porque va buscando el lucimiento del intérprete, pasando de los registros más graves a los más agudos, debiendo ser un buen ejecutante para no estrellarse. (Ha puesto el “*do*”, entre paréntesis por si no llega al “*fa*”. Es el primero que toca una fermata.

Pág. 4 y ss: Sigue la danza rítmica (rojo), cambiando el compás; encontramos hasta un 7/8 y 2/8, con figuras mínimas, para conseguir este efecto de danza. Va cambiando el timbre, jugando el metal y la madera.

Pág. 7: Entra la segunda fermata, esta vez por el clarinete, con tesituras extremas. Llega hasta el *sol* sobreagudo y empieza en el *fa* grave. Sigue la dancita, intercambiando los timbres y luego todos juntos.

Pág. 10: El tercer solista es el oboe que, igualmente, debe demostrar sus conocimientos, con un *ritardando* para dar entrada a una llamada de “caza”: trío de trompas solistas (pág. 11).

Pág. 12 y ss: A continuación el cuarto solista: el flauta, desde lo grave a agudo, con notas muy breves, como semicorcheas; da entrada a los clarinetes y fagot, formando un terceto, en movimiento contrario. Pero cuando van a repetir hay una entrada sorpresiva en el metal (pág. 14), cogiendo la parte falsa. Sigue este juego hasta la página 16, con la aparición del trombón como solista. Todas esas entradas sorpresivas citadas son rotas por el mismo.

Pág. 17: Se produce un juego como de dancita (rosa): *allegro animato*, con casi todos los instrumentos, menos los trompas. El tema va en los graves. Dando entrada en “*la*”.

Pág. 18 y ss: Comienza, con una pequeña cadencia, el segundo trompa. Le contesta la madera, con triadas en progresión descendente. Esto mismo le responden las trompas (pág. 19), cambiando el tono. Dúo entre madera (fagot), el metal (trombón tenor y tuba) y solistas, a modo de diálogo, donde predominan los tres trompas y en la página siguiente a doble (los trompas).

Pág. 21: Ahora es la trompeta la que va a realizar su cadencia, exigiendo cambios de registro, también, con potencia en *f* y un regulador al final de la página y de la cadencia *Ad libitum*.

Pág. 22: Con la introducción del comienzo termina este primer tiempo, concluyendo el timbal con un *fortissimo*, en *ritardando* y *diminuendo* hacia *pp*.

Boceto II

En cuanto a la instrumentación, presenta una novedad y es que va a intervenir la trompa alpina, que llama la atención por sus grandes dimensiones y por su timbre tan característico.

Este movimiento tampoco guarda forma alguna, sino que es libre y el interés estético reside en el juego acústico, tímbrico y rítmico, que utiliza.

Pág. 1: El fagot solo hace la introducción (anaranjado), ascendente, respondiéndole la flauta y el oboe, en movimiento contrario. Progresivamente se va animando la conversación.

Pág. 2: Entran los bajos: trombón, tuba trompa 4, el fagot, con el tema y responden con un contrapunto movido, del metal. La madera interviene a contratiempo, para no hacerlo chocar o coincidir, ya que quedaría oculta por la fuerza del metal. Se produce una especie de “lucha de quintetos”, sin olvidar el tema, que se presenta por movimiento directo y contrario.

Pág. 3: En los dos últimos compases entra el trío de trompas de forma fuguística (lila).

Pág. 4: Llama la atención los ecos de la madera. Se produce un juego de los quintetos con las trompas, que como son de metal, son respondidas por la madera.

Pág. 6: Pasa a los graves, con saltos descendentes y la madera acompañando con arpegios.

Pág. 7 y ss: *Allegretto animato*, entra la trompa 3, con tema imitativo respondido por las otras trompas y contrapunteando con la madera. La idea va aumentando las figuras: Ha empezado con corcheas y va por semicorcheas con puntillos. Los tres trompas (a tres voces), Pág. 8, responden clarinete y fagot, contrapunteando hasta la doble barra de la pág. 9.

Pág. 9: Mismo tema, cambiando los valores; en la madera, acompañando como base en los bajos.

Pág. 10: El trío de trompas interviene tocando lo mismo de antes de la madera, acompañados por el tuba y el bajo (rojo).

Pág. 11-13: 1ª trompa sola: cadencia, con una demostración técnica total, con todos los registros del instrumento, desde lo agudo a lo grave. En la pág. 13 llama la atención el *si* 4, porque está en el límite.

Pág. 14: Son los protagonistas las maderas y el terceto de trompas ya que se establece un encuentro entre ellas (lila). El bajo le da base.

Pág. 15, En *ff* encontramos unos acordes que tienen que ver con el tema, pero en *pesante*. Vuelve a las andadas, repitiendo con figuras dobles, de forma fuguística, con cuatro entradas. Figuración doble (en tresillos). Le contesta el metal. O sea, van en canon, con cuatro entradas, y el metal les espera.

Pág. 17: Se produce una serie de acordes armónicos sobre la idea (verde), de nuevo, por el metal.

Pág. 18: Da entrada al trompa 3º, con otra cadencia.

Pág. 19 y ss: Ahora se repite la misma la danza (lila), pero en movimiento contrario, contestando los trompas, igualmente, en movimiento contrario. El clarinete se opone a ellos y sale con una fermata, acompañada por pedales. Enlaza con una cadencia, realizada por el primer trompa, con la trompa alpina y la fermata de la página siguiente lo hace con las trompas.

Pág. 21: Inicia el tema el flauta (rojo).

Pág. 22: Le responde el fagot, por movimiento contrario.

Pág. 23: Entra el 4º trompa con una pequeña fermata. Ahora los tres trompas juegan, en imitación.

Pág. 24: Le contesta la madera, en movimiento contrario. Los tres trompas presentan el tema, con llamadas en “la”.

Pág. 25: Ahora pasa el tema a los bajos y el fagot y son contestados por el metal; los instrumentos más agudos de la madera hacen un trino disonante.

Págs. 26 y 27: Se va suavizando, apagando, sobre el mismo con armonías encontradas, en movimiento contrario y aparece la trompa alpina en solo, con el tema, igual que al comienzo, con dos llamadas. Entra en juego la dinámica y el ritmo.

En el último compás de la página 26 toca el *tutti*, ahora, con el tema, continuando en la siguiente, terminando con tres acordes disonantes, en *fff.*, buscando el lucimiento de los solistas, con el intercambio y conjunción. Mientras unos llevan el tema (metal), la madera no puede simultanear al mismo tiempo y entonces toca un trino a contratiempo, que conjuga perfectamente y va buscando el final de la obra.

4.21.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Boceto I

Pág. 1: Comienza la obra con la indicación *Maestoso, Negra = 60*. En ritmo ternario simple de 3/4, pero después de la introducción de cuatro compases, con notas largas en *ff*, pasa al compás binario simple de 2/4 y con notas mucho más movidas: corcheas y semicorcheas, actuando el oboe solo durante dos compases, en *mf*, y luego lo siguen casi todos los instrumentos (a excepción única de las trompetas y el trombón tenor), con notas aún más movidas, fusas y semifusas, y en compás de 3/8, cambiando el movimiento a *Allegretto deciso*, Negra con puntillo = 90 y potencia en *f*.

Pág. 2: Se caracteriza por el cambio constante de ritmo, y prosigue con notas rápidas y con potencia *ff*.

Pág. 3: Viene de la página anterior. Al finalizar el primer compás interviene la tuba con una cadencia *Ad libitum*, con la indicación *Ten. Y Calando*. La primera

nota del último compás, ya indica compás: 2/8 y pide en *ff* una corchea, en el primer tiempo, incorporándose, también, el trombón tenor, con otra corchea, y el fagot, en la madera. El resto de instrumentos de metal toca una corchea en el segundo tiempo del compás, también en *ff*.

Pág. 4: Continúa en *f*, cambiando de ritmo en cada uno de los cuatro compases que tiene esta página. Pasa de potencia *f*, en el primer compás, a *ff*, en el segundo, y *f*, en el cuarto, menos la tuba, que toca en *mf*. En el c. 4 pide *A tempo deciso*, después de una doble línea divisoria y en el ritmo poco usual de 7/8.

Págs. 5 y 6: Continúa de la página anterior.

Pág. 7: Entra la cadencia del clarinete en *si b*, con potencia en $f <$ y con la indicación *Ten.*

Págs. 8 y 9: Vuelve a haber un cambio de ritmo en cada uno de los cuatro compases que tiene esta página, predominando la potencia *f* y *ff*.

Pág. 10: En la cadencia del oboe indica *Ten.*, con intensidad en $f <$ *ff*.

Pág. 11: En el 3/4 del c. 2 y *Maestoso*, tenemos *f*, con la intervención de las tres trompas solistas, pidiéndoles *metálico*.

Pág. 12: Viene aquí la cadencia de la flauta, empezando con un trino, sobre la negra, en $f <$ y solicitando en la negra con puntillo *Calando*.

Pág. 13: Continúa la cadencia del flautista, pidiendo, ahora, *p*, sobre grupo de seisillos de semicorcheas. En el tercero solicita *accel.*, en el cuarto, *cresc.* y en el sexto un regulador que se va abriendo hasta el final de la página: $<$ *ff*.

Pág. 14: Comienza en 3/4 y con la indicación *Largetto espressivo*, Negra = 40. Con la intervención del fagot y los dos clarinetes, con notas de configuración rítmica muy movida y tresillos de semicorcheas, mientras los demás instrumentos callan. El último compás pide 2/8, tras doble línea divisoria y con la indicación *Piu Animato*.

Pág. 15: En los cinco compases que tiene esta página cambia en cada uno de ritmo, alternando el ternario con el binario, presentando el tema el fagot, reforzado por el trombón tenor y la tuba, y contrapunteado por toda la madera, sobre el mismo tema.

Pág. 16: Continúa hasta finalizar el primer compás y hay unos puntos de repetición que envía a la página 14. Comienza la cadencia *Ad libitum*, del trombón

tenor, en potencia *ff* y *Ten.*, en las negras; un regulador en las semicorcheas en sentido *crescendo* y la indicación *calando* en intensidad *p*, sobre la última parte de la cadencia. Un regulador, *diminuendo* más, en las últimas dos negras: >.

Pág. 17: Indica el compás 3/4, pidiendo *Allegretto animato*, sonando el *tutti*, a excepción de las trompetas, con notas apoyadas sobre la primera corchea, en cada grupo de dos. Al final de la página hay un *Ten.*

Pág. 18: En la cadencia *Ad libitum* de la trompa 2 hay una variación de intensidades muy rica y contrastada: de *ff* a *pp* > y un *cresc.*, *sfr.* Doble línea divisoria y cambio a 3/4 en los dos últimos compases, pidiendo *pizzicato*, en potencia *f* y con *Allegretto animato*.

Pág. 19: Se repiten los dos últimos compases de la página anterior y doble línea divisoria, en potencia *f*. Cuatro compases y se bisan.

Pág. 20: Pasamos a 2/4, en potencia *ff*. Se vuelven a tocar los cuatro compases de esta página.

Pág. 21: La cadencia de la trompeta en *si b*, pide *f* con *Ten.* Al final un regulador en *crescendo*: <.

Pág. 22: Termina la cadencia en *ff*. Pasamos, después de la doble línea divisoria, al ritmo cuaternario de 4/4, en potencia *ff* y *Pesante*. El último compás de esta página tiene un *Rit* > *pp*.

Boceto II

Pág. 1: Empieza *Lento assai*, Negro = 40, con la trompa alpina sola, en *mp*. En el c. 2 se incorporan la flauta y el oboe, también en *mp*, durante tres compases más y en el c. 5 lo hacen los clarinetes en *mf* <. El c. 6 pide a la trompa *f*. En el c. 7 vuelve a solicitar a los clarinetes *mf* <.

Pág. 2: Continúa la trompa alpina como protagonista y predominando la potencia *f* en toda la página.

Pág. 3: Tocan todos los instrumentos menos las trompetas, pidiendo *afrentando*, *cresc.* y *accelerando*. En el c. 4 ya sí que suena el *tutti*, con potencia *ff*. Al finalizar el c. 4 hay doble línea divisoria, pidiendo el ritmo de 2/4, en el movimiento *Allegretto Animato* y empezando la trompa 1 a solo, en intensidad *mf*; en el siguiente se incorporan flautas y oboes, en potencia *mf*. En el c. 7 vuelve a

sonar el *tutti*, en *ff* y *rit.*, durante dos compases. Doble línea divisoria y *A tempo*, con potencia *ff*, interviniendo las tres trompas solistas.

Pág. 4: Repiten lo mismo las solistas, pero ahora con potencia *pp*. Dos compases después pasa a la madera, en *ff*, llevando el bajo la tuba, en intensidad *p*. Los dos últimos compases van en *pp*.

Pág. 5: Pide al bajo *mp* y a las tres trompas *f*. Los dos últimos compases pasan a intensidad *pp*.

Pág. 6: En el c. 4 pasa a *ff*, metálico, y en el c. 6 a *pp*. Al finalizar el c. 6 hay una doble línea divisoria y pide *Lento enérgico*, en intensidad *ff*. A la trompa 4, trombón y tuba indica *Casi Pesante*, con *sfz* < *sfz*, repitiendo el mismo esquema en el compás siguiente y terminando el último, igualmente, con < *sfz*.

Pág. 7: El primer tiempo del primer compás indica *sfz*. Doble línea divisoria al terminar el c. 1 y el c. 2 pide *Allegretto animato*, con potencia *f*, en la trompa 3, que hace el tema repartido entre las tres trompas, ya que dos compases más tarde lo retoma la trompa 2 y dos más, la trompa 1, todas en *f*, siendo acompañadas por el viento madera, con la potencia *p*.

Pág. 8: Indica *Poco piu.* Las tres trompas solistas tocan en *f*, grupos de tresillos de semicorcheas y negras, mientras que la madera contrapuntea con corcheas y una negra, en *mf* y la segunda vez, cuando se repite, en *p*.

Pág. 9: Al finalizar el c. 1 hay puntos de repetición que conducen a la página 8, de nuevo. Predomina, ahora la intensidad en piano, encontrando las indicaciones de *pp* < *f*, en el metal y *p* < *f*, en la madera.

Pág. 10: Pasa el tema a las solistas, con la potencia en *p* < sostenidas por la tuba y el fagot, que actúan con las mismas intensidades, aunque no con el mismo valor de las notas, pues las trompas se mueven más.

Pág. 11: El solo de la trompa 1 se mueve con intensidad *f* y con la petición de *Ten.* Al final de la página hay un pequeño regulador <.

Pág. 12: Continúa de la página anterior, inicia ahora con *p* y finaliza la página con *f*, tras un regulador.

Pág. 13: Un nuevo regulador conduce a fortísimo: < *ff*, pasando inmediatamente a *p* < y en el último *glissando* de la cadencia, vuelve a haber otro que lleva a fortísimo: < *sff*.

Pág. 14: Pide la potencia *f* en todas las entradas que va habiendo en los distintos instrumentos de la madera y del metal.

Pág. 15: En el c. 2 finaliza lo que traía de la página anterior. Tras doble línea divisoria pide, ahora, *Pesante* y potencia *ff*, con notas largas: negras y blancas, durante dos compases. En el c. 5 vuelve a *tempo*, con intensidad *mf* y, en el compás siguiente *ff*.

Pág. 16: En el c. 3 hay un *sfz* sobre la cabeza de la blanca que interpretan las solistas, las trompetas y la trompa 4. En el c. 4 pasa a potencia *mf*, en la madera. Y en el c. 5 a *ff*, en el metal.

Pág. 17: En el c. 4 pide *Lento molto marcato*, en compás de 4/4, con intensidad *ff* en el metal, acabando la página con un calderón sobre una pausa de negra.

Pág. 18: Hace su cadencia la trompa 3, con una variación de intensidades muy rica: empieza en *ff* con negra y calderón, luego viene un regulador que se abre hacia fortísimo: < *ff*. Pasa a *p* y al final < *ff* y *rit*.

Pág. 19: Pasa a *Allegretto animato*, con potencia en *mf*, en la madera y luego en *f*, en las tres trompas solistas. Termina el c. 8 con un *Ten*, y doble línea divisoria, para cambiar a *Lento casi ad libitum*, empezando con un solo en *f*, del clarinete, con figuración muy rápida, mientras que en el bajo, la trompa 4, el trombón y la tuba tocan una blanca muy marcada y con potencia en *fp* >.

Pág. 20: Sigue un solo del clarinete, con notas muy movidas, mientras el bajo toca notas largas, con *fp* >. Al finalizar el c. 3, con doble línea divisoria. Empieza, ahora, una cadencia del fagot, con intensidad *f*.

Pág. 21: Sigue el fagot, cambiando *súbito p*. La última negra tiene un calderón. Doble línea divisoria y cambia al compás binario de 2/4. Pasa el tema a la flauta, en potencia *mf* y *Lento*.

Pág. 22: Se incorpora el fagot a la flauta, en potencia *mp* <. En el c. 3 entran las tres trompas solistas, en intensidad *p*. En el c. 5 ya toca el *tutti*, llevando todos la potencia *ff* <.

Pág. 23: Empieza la trompa 4, en *f* y *ten.*, terminando la última negra con un calderón. Doble línea divisoria y pasamos al compás de 2/4, con el movimiento *Allegretto animato*, actuando las tres trompas en potencia *f*.

Pág. 24: Predomina la intensidad *f*, en toda la página. En la madera encontramos: *f cresc.* y *accelerando*, terminando con *Ten.*, en los cuatro primeros compases, mientras el metal ejecuta las siguientes potencias: *f < sf* *f < sf*, con *cresc.* y *accelerando*, <. Doble línea divisoria y pasa a *Casi ad libitum*, en *f*, con intervención de las tres trompas solistas y *metálico*, en *f*.

Pág. 25: Siguen las solistas, finalizando la blanca del c. 3, con un *Ten.* Doble línea divisoria y pasa al ritmo de 3/4, con *Lento Maestoso*, con intensidad en *f*.

Pág. 26: Ahora vamos a la potencia *p*, y en el c. 4 pide *ritardando*, después una doble línea divisoria, pasando a *Lentamente*, con la intervención de la trompa 4 tocando a solo, en *mf* <. Al finalizar el c. 6 hay otra doble línea divisoria e interviene el *tutti*, con la petición *Pesante*, en intensidad *ff*.

Pág. 27: Al finalizar el c. 3 hay un regulador <, con doble línea divisoria y pide, a los dos últimos compases *Molto Pesante*, la potencia *fff*, tocando, en 4/4, dos blancas y una redonda con calderón.

4.22. Fantasía elegíaca, 2009.

4.22.1. Ficha técnica

TÍTULO: Fantasía elegíaca.
AÑO DE COMPOSICIÓN: La empezó en agosto de 2009, en su finca “Villa Sol” y la terminó en noviembre del mismo año.
AÑO, LUGAR Y AGRUPACIÓN QUE LA ESTRENÓ: Se estrenará el 28-5-2010 en Orihuela, por la Orquesta Sinfónica de Elche, dirigida por Leonardo Martínez Cayuela. Los solistas: María Cayuelas y Antonio Polo.
TIPO DE COMPOSICIÓN: Para solistas, coro y orquesta sinfónica.
AUTOR DE LA LETRA: Miguel Hernández y algunas incursiones del propio compositor.
MOTIVO DE LA COMPOSICIÓN: Encargo del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
DESCRIPCIÓN: Se trata de una composición programática, basada en las Elegías de Miguel Hernández. El formato de la composición es como el de una ópera; cada movimiento correspondería a un acto y a una de las elegías del poeta.
ARGUMENTO: La obra no es temática; sigue la letra y el sentido de la poesía. El primer movimiento: comienza en la introducción con una aportación personal, para ensalzar el Centenario de Miguel Hernández, luego sigue distintos fragmentos del poeta, diciendo: “Centenario de Orihuela de Miguel, en su pueblo Orihuela, con amor; compañero, en Orihuela su pueblo y el mío, se ha quedado novia por casar, la panadera de pan más trabajado y fino, que le han muerto la pareja del ya imposible esposo. Tengo ya el alma ronca, tengo ronco el gemido de música traidora. Si no son las palabras, si no mueres de amores tristes guerras, tristes. No tienes ya en el mundo quien te quiera y ya tus desventuras y las mías no tienen compañero, compañero, compañero del alma” ³³¹ . El Segundo movimiento: “Tristes

³³¹ Utiliza la Elegía dedicada a Josefina Fenoll, que era panadera y novia de José Marín, quien firmaba con el pseudónimo de Ramón Sijé. Esta elegía podría haberla incluido el poeta, perfectamente con la otra elegía contenida en *El rayo que no cesa*, ya que hubiera encajado muy

guerras si no es amor la empresa, tristes, tristes, tristes armas si no son las palabras, tristes si no son las palabras, las palabras tristes, tristes, tristes hombres si no mueren de amores, tristes, tristes, tristes guerras, tristes armas, tristes hombres, mueren de amores son las palabras, amor la empresa, menos tu vientre todo es confuso, todo es futuro, fugaz pasado, tristes guerras, tristes”³³². El tercer y último movimiento reza así: “Centenario de Orihuela por Miguel, centenario de Orihuela a Miguel. En Orihuela su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería. Yo quiero ser llorando el hortelano de la tierra que ocupas, compañero del alma, compañero del alma. Tanto dolor se agrupa en mi costado, que por doler me duele hasta el aliento. No hay extensión más grande que mis heridas: lloro mi desventura y sus conjuntos siento más la muerte que mi vida. Daré mi corazón por alimento las desalentadas amapolas, alimentando lluvias, caracolas y órganos, mi dolor sin instrumentos las desalentadas amapolas, daré tu corazón por alimento. Dolor. Tengo ya el alma ronca y tengo ronco el gemido. Tanto dolor se agrupa en mi costado que me duele el alma. Retírate conmigo a la sangrienta sombra de un granado desgarrado de amor como tú ahora. De angelicales ceras y labores, volverás al arrullo, alegrarás la sombra de mis cejas y tu sangre se irán a las aladas almas de las rosas del almendro de nata te requiero que tenemos que hablar de muchas cosas, muchas cosas, compañero, compañero del alma, compañero”³³³.

bien, pero *no* fue así, posiblemente porque la escribió después. También un terceto del poema “Tristes guerras...”.

³³² El segundo movimiento está basado en los poemas: “Tristes guerras...” y “Menos tu vientre...” Uno de los elementos poéticos que emplea Miguel Hernández en su poesía, junto con el cuchillo, el toro o la sangre es el símbolo del vientre. Leopoldo de Luis dice, en *La savia sin otoño, Antología poética de Miguel Hernández*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, pág. 34: “La atrocidad de la guerra, el dolor humillante de la cárcel, la herida de la muerte del hijo, se alían para suscitar en el poeta una suerte de instinto de regreso o de des-nacer, por así decirlo, una vuelta al claustro materno”

³³³ Basado, en un poema de *El rayo que no cesa*. Esta elegía dedicada a José Marín (Ramón Sijé) es uno de los más famosos y conocidos poemas de Miguel Hernández, fechado el 10 de enero de 1936. Está formado por quince tercetos encadenados y un serventesio al final, con perfectos endecasílabos y numerosas figuras retóricas. Leopoldo de Luis dice: “Hay un profundo sentido de la tierra a la que el amigo muerto se une, que le lleva a la sublimación del reencuentro en las flores, en los árboles, en la naturaleza. Y hay una visión de la muerte enemiga: rayo, hachas, acción homicida... pero, a la vez, enamorada”. En *Ibid.*, pág. 27. También utiliza algunos versos de la elegía compuesta a Josefina Fenoll.

4.22.2. Explicación de la obra

Con respecto al título de la composición, ha elegido el de *Fantasia elegiaca* porque, por un lado, se trata de una obra programática en la que parte de la mezcla de varias poesías de Miguel Hernández y, por otro, por el protagonismo que adquieren las elegías empleadas: la dedicada a su amigo José Marín, más conocido por el pseudónimo Ramón Sijé que pertenece al poemario *El rayo que no cesa*, y la dedicada a su novia Josefina Fenoll, que escribió posteriormente.

Es una obra politonal. Las dos tonalidades principales, con las que juega, son *mi b mayor* y *mi menor*. El tercer movimiento está en *mi menor*; la pág. 3 es semitonal, porque juega con semitonos y no se para con alguna tonalidad determinada, no hay sensible que vaya a la tónica.

Las melodías son completamente renovadas y se mantienen durante muy poco tiempo en una tonalidad.

La obra está alejada de cualquier centro tonal o modal, situándola en un plano pantonal, precisamente para contribuir al sentimiento de tristeza que tiene el poeta ante la muerte de su amigo y el profundo dolor.

Llama la atención la cantidad de veces que cambia de ritmo. En el primer movimiento utiliza compases binarios, ternarios y cuaternarios simples. A continuación los relaciono por orden de aparición, pongo entre paréntesis el número de la página en que se encuentra cada compás: 3/4 (1); 4/4 (2); 3/4 (3); 3/2 (4); 2/4 (4); 3/4 (6); 2/4 (7); 3/4 (7); 4/4 (8); 3/4 (8); 2/8 (9); 3/8 (9); 2/8 (9); 3/8 (9); 2/8 (9); 3/8 (9); 2/8 (9); 3/8 (10); 2/8 (10); 3/8 (10); 2/8 (10); 3/8 (10); 2/8 (10); 3/8 (10); 2/8 (10); 3/8 (10); 4/4 (11). La introducción está en ritmo ternario, luego pasa al cuaternario y finaliza la obra con el mismo compás.

El segundo tiempo, tras la introducción de la trompeta *Ad libitum*, comienza en el ritmo cuaternario simple, de 4/4, y lo mantiene hasta el final, salvo otra breve cadencia *Ad Libitum*, del violoncello.

En el tercer movimiento utiliza los siguientes compases: 4/4 (1); 2/4 (10); 4/4 (11); 5/4 (11); 4/4 (11); 3/4 (12); 2/4 (12); 3/4 (12); 2/4 (13); 3/4 (13); 4/4 (15), comenzando y terminando por el cuaternario simple.

4.22.3. Primer acercamiento al análisis de la obra

Primer Movimiento: *Lento Assai* (Negra = 50)

En la primera parte presenta un panorama de Orihuela, el escenario donde se movía el poeta y sus costumbres: flores, pájaros y el sonar de las campanas. Utiliza las consignas milenarias de Orihuela: una bocina y dos trompas, que iban delante anunciando la procesión a dúo, porque Miguel Hernández, en su primera poesía, se enorgullece de Orihuela, invita a sus amigos a que vayan. Es la única introducción grande ambiental. Las flores están representadas por el xiolofón y las campanas por el tubular bells.

Pág. 1.- En la Introducción, los violines, tañendo en *pizzicato*, ayudan a los pájaros, de relleno. Las trompas tradicionales tocan en cuarteto, con sordina.

Pág. 2.- La cuerda tiene la importancia, con *glissandos* y grandes intervalos. Sale la tuba con un salto de 9ª alterada, guiándole las trompas, sin sordina esta vez; vuelven los pajaritos con la celesta (todo Orihuela), mientras la cuerda se queda abajo, muy piano, en suspensión.

Pág. 3.- Primera vez que entra el coro. Las sopranos llevan la melodía, mientras que las contraltos hacen un contrapunto en movimiento descendente. Eso mismo lo repiten los tenores 1º y 2º. Los pajaritos se van oyendo lejanos, entreteniéndose las pausas. Cuando terminan los tenores y las avecillas, aparece la cuerda y el cuarteto de viento agudo, o sea la madera.

Pág. 4.- Sigue el cuarteto de madera. El último fragmento se repite y sale el coro que canta “compañero”. El cuarteto de trompas acompaña a los graves y entran a solo los dos solistas con el verso.

Pág. 5.- Los violines de vez en cuando le hacen algún contrapunto. Es un canto a su amigo Ramón Sijé. Está orgulloso de Orihuela.

Pág. 6.- Actúa el coro. Alterna con los violines. Le hacen un contrapunto ascendente. Al final hay una pequeña fermata dedicada al violín.

Pág. 7.- Las trompetas con sordina le contestan al violín, que se ha quedado con un trino. Entra el coro con imitación en contrapunto.

Pág. 8.- Termina el coro y actúa un quinteto (que se oye poco en las orquestas): corno, oboe, caña doble, flauta y fagot, haciendo un juego imitativo que lo termina la celesta con un *Ten.*, que va a dar paso al solista³³⁴.

Pág. 9.- Comienza la guerra. *Allegro vivo*, donde interviene toda la orquesta. Es muy importante ese *calando*, antes de entrar en el Vivo.

Pág. 10.- Hay muchos movimientos contrarios.

Pág. 11.- Aparece la coral. Arriba no es obligado que entre porque lo que se quiere resaltar es el coro. Hemos salido del *Allegro*, que es el recuerdo de la guerra. Canto de las voces, con la cuerda y la madera homofónicamente.

Pág. 12.- Grita “Compañero”. Entra el *tutti* de la orquesta y del coro. Termina con nota larga y glosas acompañantes de la percusión y maderas, con un calderón escondido.

Segundo Movimiento: *Allegretto agitato e deciso* (Negra = 60)

Es el movimiento más corto de todos, con mucha fuerza expresiva. Sigue el poema de “Tristes guerras...”, acompañando la instrumentación y reflejando perfectamente el texto. Es significativo que cuando entra el coro en este tiempo lo hace con la palabra “tristes” y finaliza con la misma palabra.

Pág. 1.- Introducción de la trompeta sola, con unas llamadas que no son de guerra sino de guerra y paz, como diciendo: “no mates más”.

Pág. 2.- Suenan unos acordes graves, por los muertos, en sentido descendente y sonando la trombonería; el trombón representa a la voz humana. El arpa acompaña con unas notas que dan entrada a una fermata o cadencia del violoncello, muy difícil de interpretar, hasta el calderón.

Pág. 3.- La cuerda, que alterna con los *glissandos*, con saltos de 5ª, le da un poco de aire, porque es la base de las grandes orquestas.

Pág. 4.- Hay una fermata de la celesta para preparar la soprano solista, precedida de un *Ten.* El violín va con notas largas. Abarca de *la mayor a mi b mayor*, luego le ayuda el coro.

³³⁴ Según cuenta el compositor: “Los violines tenían un rasgueado pero lo he quitado porque le quitaba brillo a la solista soprano: «tristes guerras...»”. –Conversación mantenida con el compositor en enero de 2010.

Pág. 5.- Le contesta el tenor, pero hay un contrapunto, o imitación; entre la soprano y el coro, que los está esperando, se junta con ellos. Es una página con mucho color.

Pág. 6.- Sigue el coro con ellos. Se acentúa la palabra “triste”. Van subiendo, se repite; se queda sobre la solista. Los violines van haciendo 3ª y 4ª, por debajo de ella.

Pág. 7.- El coro insiste: “tristes guerras, tristes armas, tristes hombres”, con casi toda la orquesta.

Pág. 8.- Sigue el coro con cuerda, luego a dúo: primero entran las voces femeninas y un compás más tarde se les unen las voces masculinas.

Pág. 9.- Entra el coro y acaba el *tutti*. Termina el movimiento con la palabra “triste”.

Tercer Movimiento: *Andante solenne*, Negra = 60.

Pág. 1.- Comienza en *mi mayor*. La cuerda, sin *glissando*, con un regulador que conduce a *pp*, en todos los instrumentos. Sale la soprano sola y va a *mi menor*. Ahora es el tenor solista el que canta una aportación, en cuanto a la letra, del propio compositor, diciendo: “Centenario de Orihuela, por Miguel”.

Pág. 2.- Fermata del flautín, para preparar las notas pedales, por semitonos, que empieza el timbal y van subiendo desde el tuba al trombón, hasta dar entrada, en la página siguiente, a las llamadas de trompas.

Pág. 3.- La celesta hace una llamada para recordar los pajaritos, como recuerdo de Miguel. Los violines dan una entrada ascendente al coro solo. El cuarteto solo, vocal, juega a los semitonos: las sopranos ascendiendo y los demás descendiendo. Chocan, por ej., el *do #* con el *do natural*. Es un cruce como notas de paso.

Pág. 4.- Es como una marcha, pero en sentido técnico. Los violines contestan lo mismo, ascendiendo y descendiendo, jugando entre los dos, hasta el c. 2. Sale la soprano sola y debe interpretar una 9ª (quiere un chillido, porque el texto dice “muere como un rayo”). Se desborda la orquesta. Entra el coro: “Ramón Sijé”.

Pág. 5.- Se produce un juego muy interesante entre el solista tenor: “yo quiero ser, llorando, el hortelano” y el coro responde: “de la tierra que ocupas”.

Pág. 6.- Se rompe con la trompetería.

Pág. 7.- Otra sorpresa: el quinteto de cuerda interpreta el tema con sordina, mientras se produce un recitado de ella.

Pág. 8.- Los violines repiten, ascendiendo y él dice: "...siento más la muerte que mi vida".

Pág. 9.- Se oye: "Daré mi corazón por alimento...", con una entrada imitativa a cinco voces de la cuerda, como fermata libre.

Pág. 10.- El coro habla de las amapolas a los sepulcros.

Pág. 11.- Contesta todo el coro, la instrumentación va con el *Dies irae*, expresando el dolor.

Pág. 12.- Sale el tenor, después de una intervención de la cuerda, con sordina sostenida. Es el tenor el que ayuda el tenor y el coro va a tres voces.

Pág. 13.- Termina la frase. Entran las flautas y se va perdiendo la voz.

Pág. 14.- Ahora actúa el solo. Buota del tenor, que sube en escala: "A la sangrienta sombra de un granado". Los violines se agregan al cantante, con un *Ten.*

Pág. 15.- Entra el metal, acompañado por la cuerda, para romper lo que llevaba. Suena la melodía que más le gusta al compositor en esta obra: "De angelicales ceras y labores".

Pág. 16.- Primero aparecen el tenor y la soprano y ahora lo hace el coro con ellos. Los violines ayudan a la melodía, con un acompañamiento rígido.

Pág. 17.- Ellos solos, el coro imita alegre.

Pág. 18.- Sigue hasta el fuerte del c. 2: "Compañero...", cada vez más fuerte.

Pág. 19.- Después del calderón termina con dos notas breves rápidas.

4.22.4. Segundo acercamiento: Otros datos de interés estético

Primer Movimiento: *Lento Assai* (Negra = 50).

Pág. 1.- Comienza la obra en movimiento *Lento Assai*, Negra = 50, en el compás ternario simple de 3/4, con el timbal solo en potencia *mf*, mientras los demás instrumentos callan. En el c. 2 se incorporan otros timbres de percusión en *mf*. En el último tiempo lo hacen las trompas, en *mp* y con sordina, agregándose el xilofón en el compás siguiente, es decir, en el último tiempo del c. 3, con potencia *mf* y un regulador que conduce, en el c. 4, a *f*, con trinos sobre la primera nota de cada

tiempo. La cuerda (violines y viola) entra con corcheas en *mp* y *pizz.* Los violoncellos y contrabajos en el c. 5, a ritmo de negras. En el c. 6 interviene sólo la percusión, en *mf* y en el c. 7 la tuba, en *mf* < *sffz.*, con un salto de 9ª aumentada. En el c. 8 entra, de nuevo, la familia de cuerda, en *f* con *glissandos* y arco, con grandes saltos de intervalos aumentados y disminuidos. Mientras los violines y violas saltan en sentido descendente, los cellos y contrabajos lo hacen ascendentemente.

Pág. 2.- Los tres primeros compases continúan de la página anterior, interviniendo sólo la cuerda y en el mismo sentido que ha empezado en el último compás. En el c. 4 se vuelve a producir el mismo salto, por la tuba solista y con igual potencia., incorporándose las trompas, con potencia en *f*. En el c. 6 entra la madera, con trinos sobre corcheas y semicorcheas. Las trompetas con una fórmula rítmica que se va a volver a repetir más adelante, aunque cambie el compás: negra; corchea con puntillo, semicorchea; negra. Al finalizar el c. 7 hay una doble línea divisoria, sobre la que se encuentra el punto de ensayo *A* y cambia el ritmo a cuaternario simple de 4/4. En el último compás hay un *sfz* >, sobre la cuerda, con una breve intervención de una corchea, en el primer tiempo del plato y del timbal.

Pág. 3.- Aparece el coro femenino, por primera vez, las sopranos y altos cantan: “Centenario de Orihuela de Miguel”, a ritmo de corcheas y acompañadas exclusivamente por la cuerda, con trémolos sobre notas largas, en potencia *pp*. En el c. 3. Sobre la última sílaba, con nota larga, entra la madera, interpretando notas breves: corcheas y semicorcheas ligadas, en *mp*, mientras que los clarinetes tocan corcheas a contratiempo y marcadas. Las trompas ejecutan el motivo rítmico comentado en el c. 6 de la pág. 2, en *mp*. En el c. 4 vuelve a entrar el coro, esta vez masculino, subiendo la intensidad a *mf*, llevado en forma de canon con respecto al de mujeres: “En su pueblo Orihuela con amor”. La cuerda sigue acompañando con los trémolos en *pp*, pero pide un *sfz*. En el c. 6 entra el trombón solo, con sordina y en *mf*, con el mismo acompañamiento en las voces superiores. En el c. 7 pasa la potencia del metal solista a *f* y el mismo ritmo que antes llevaba la madera, ahora lo va a interpretar la cuerda. A continuación hay una doble línea divisoria, pasando al ritmo ternario simple de 3/4, indicando *Menos mosso*. Es ahora la madera la que

actúa en *mp* y *legato*, mientras los demás instrumentos de la plantilla orquestal permanecen en silencio.

Pág. 4.- En el primer tiempo del c. 2 finaliza la intervención de la madera, en *legato*. Al finalizar el c.1 hay una doble línea divisoria para cambiar al compás simple de 3/2, que da entrada al *tutti del coro*, en *ff*, contrapunteado por la cuerda, también en *ff*, pide, tanto al coro como a la cuerda un *ten.* en la última negra. Otra nueva doble barra divisoria vuelve a cambiar de compás, ahora al binario simple de 2/4, con la indicación de *Allegro Moderato* (Negra = 80), interviniendo durante cuatro compases únicamente las trompas, con corcheas y, de la cuerda, los violoncellos y los contrabajos, tocando negras, reforzados por los timbales y el clarinete bajo, con un regulador que abarca el último tiempo del c. 5 y todo el 6, en decreciendo: >. Otra nueva doble línea divisoria, que señala el punto de ensayo *B* y que va a dar entrada, además de las trompas y la cuerda, que ya venían tocando, junto con los clarinetes -no el timbal-, pero ahora en *p*, a los dos solistas en potencia *mf*, reforzados por las flautas y los oboes, en intensidad *mp*.

Pág. 5.- Continúa de la página anterior. En el c. 2 se incorporan los violines I y II, en potencia *mf*, hasta la primera mitad del primer tiempo del c. 4. Los solistas venían, también, de la anterior cantando: “En Orihuela su pueblo y el mío, se ha quedado novia por casar, la panadera de pan más trabajado”. En el último pide *rit.* Llamen la atención los saltos que se producen en la voz, creando una tensión en los momentos claves del discurso: cuando dice “novia por casar”, va en sentido ascendente, dando un salto de 8ª justa descendente, para presentar a la joven: “La pandera”, volviendo a dar un salto de 5ª asc. y otro de 6ª desc. En “trabajado” solicita un salto de 4ª justa.

Pág. 6.- Termina la frase que traían los solistas “...más trabajado y fino” en el c. 1, con doble línea divisoria, que pide *Poco menos*, con la indicación, ahora, del *tutti coral*, en potencia *f*. Entran los trombones 1 y 2 en *mf* en el c. 2 y, en el siguiente, la cuerda al completo. Al comienzo del c. 7 pide *rit.* Y al finalizar el c. 9 un regulador que se cierra >, desembocando en doble línea divisoria. Con un nuevo cambio de ritmo, el de 3/4 y con la petición: *A placer*, donde van a intervenir,

exclusivamente, los violines I. Al finalizar el último compás, el c. 11, vuelve a haber otra doble barra, anunciando que se va a variar al compás binario simple.

Pág. 7.- Efectivamente, empieza en el compás de 2/4, con un trino interpretado por los violines, en *rit*, a partir del c. 2 y desembocando, en el c. 3, en un *ten*. Estos violines I son acompañados, exclusivamente, por las trompetas con sordina, en los c. 2 y 3, en potencia *mf*. Y en el c. 3 por los trombones 1 y 2, en intensidad *mf*. Doble línea divisoria indica el punto de ensayo *C* y un nuevo cambio de ritmo, el ternario simple de 3/4, donde el coro entra *a tempo* y en potencia *f*, siendo acompañado por los violoncellos y contrabajos, con notas más largas y por la madera con corcheas con puntillo, corcheas y semicorcheas, en potencia *f*, y por timbal, en *mp*, que hace incursiones a modo de pedales. Las trompas ejecutan una breve intervención en el c. 4, con potencia *mf*. En el c. 8 entra ya toda la cuerda, pidiendo $mf < f$ a los violines I y II y $sfz <$ a las violas, cellos y bajos. En el último compás el timbal pasa a *mf*. El coro canta, en esta página: “Tengo ya el alma ronca, tengo ronco el gemido de música traidora”.

Pág. 8.- Termina el coro la última sílaba de la frase reseñada y los instrumentos que acompañan, con un *Ten*. Y doble línea divisoria, para cambiar de agogia: *Lento expresivo* y de compás: 4/4. En el c. 2 interviene la madera, en *mf*, durante tres compases, acompañada por la lira, en *p*, y por los trombones, con notas muy largas y ligadas, en potencia *p*. La celesta interviene en el c. 4, con una progresión ascendente, en *p*. El último compás solicita *Rit.* y en la nota final pide *Ten.*, con doble línea divisoria, de nuevo, para indicar *A tempo*. Un único compás, el c. 5, donde interviene la trompa, en *mf* y toda la cuerda, en $sfz >$. De nuevo, doble barra, para pasar al ritmo de 3/4. En el c. 6 entra toda la cuerda en *pp* y en el compás siguiente entra la solista soprano, en *mf*, y, en su defecto, la flauta, que interpreta exactamente lo mismo. En el c. 7 pasa la cuerda a potencia *fp* tocando notas más largas y ligadas.

Pág. 9.- Esta página llama la atención por los grandes contrastes rítmicos que presenta, jugando con los compases 2/8 y 3/8. El c. 1 viene de la anterior, interviniendo los mismos instrumentos. En los c. 2 y 3, la solista canta por primera vez “tristes guerras, tristes”, terminando en el c. 3 con una nota blanca con puntillo y

Ten. Los cellos y contrabajos siguen tañendo corcheas y una negra, en el último tiempo, con *Ten.* Doble línea divisoria indica el punto de ensayo *D*, con variación agógica: *Vivo*, Negra = 90. A partir de este momento interviene casi el *tutti* en potencia *f*, excepción hecha del coro y de los solistas vocales, con cambios de compás constantemente: c. 4 = 2/8, c. 5 = 3/8, c. 6 = 2/8, c. 7 = 3/8, c. 8 = 2/8, c. 9 = 3/8, c. 10 = 2/8, con notas, además, muy rápidas y con seisillos de semicorcheas.

Pág. 10.- Viene de la página anterior, sigue con los cambios rítmicos: c. 1 y 2 = 3/8, c. 3 = 2/8, c. 4 = 3/8, c. 5 = 2/8, c. 6 = 3/8, c. 7 = 2/8, c. 8 = 3/8, c. 9 = 2/8, c. 10 = 3/8. Y toda la página en potencia *f*. Al final del último compás indica *ritardando*.

Pág. 11.- Empieza la página en el mismo ritmo que deja la anterior, en 3/8 y se mantiene hasta la siguiente, que termina con un *Ten.* Doble línea divisoria da aviso del punto de ensayo *E*, con nuevos cambios, tanto agógicos: *Andante grandioso*, Negra = 70, como rítmicos: pasamos ahora al compás simple cuaternario de 4/4, y tímbricos: ahora va a predominar el coro, que canta en *f* isorrítmicamente, acompañado por la cuerda, también en *f* y con el mismo ritmo que el coro, excepto el contrabajo, que toca, principalmente, negras y pausas de negra; en el último hace la octava del violoncello. El coro va preparando el clímax del movimiento, cantando: “No tienes ya en el mundo quien te quiera y ya tus desventuras y las mías no tienen compa...”.

Pág. 12.- La última página resulta sobrecogedora, interviniendo el *tutti* orquestal y coral, contrastando la parte vocal, en *ff* y con notas largas, correspondida por la cuerda del mismo modo, pero con potencia en *f*; mientras los demás instrumentos hacen figuras muy breves, semicorcheas, seisillos de semicorcheas, tresillos de corcheas, en el *Lento Grandioso* indicado en el c. 2. El coro está cantado: ...compañero, compañero, compañero del alma” Al finalizar el c. 4 hay una doble línea divisoria, con la indicación *Pesante*, que coincide en el coro sobre la sílaba “ma” (de alma), con una redonda ligada sobre otra redonda con calderón, en *ff*. En el c. 4 hay, también, un regulador que se va abriendo hacia el fortísimo final: <*ff*.

Segundo Movimiento: *Allegretto agitato e deciso* (Negra = 60)

Pág. 1.- Indica al comienzo *Allegretto agitato e deciso* (Negra = 60). Empieza la trompeta en *si bemol*, con un solo *Ad libitum*, con potencia en *f*, y sin solicitud de compás ni líneas divisorias. Hacia el final de la página hay un regulador que desemboca en una blanca *Ten*. El ritmo empleado es muy variado porque va desde semicorcheas, pasando por corcheas, corcheas con puntillo, tresillos de corcheas, negras, negras con puntillo y la única blanca que hay es la última y tenida. Termina la página con doble línea divisoria y la petición del compás 4/4.

Pág. 2.- En ritmo cuaternario de 4/4, calla la trompeta y entran los trombones y las tubas, en potencia *mf* e interpretando blancas ligadas, durante los dos primeros compases, acompañados, exclusivamente por el xilófono, también en *mf*, y con figuración en corcheas y negras con trino. Doble línea divisoria indica, ahora, una *Cadenza Ad libitum* del violoncello, mientras los demás instrumentos permanecen en silencio. Interpreta una negra con trino, en intensidad *f*, seguida de cuatro semicorcheas ligadas, luego corcheas, ligadas de dos en dos desembocando en una blanca con trino, pidiendo durante este tiempo un regulador que se va abriendo hacia el fuerte, mientras predomina el sentido ascendente. A continuación va a iniciar el descendente con notas rápidas: corchea con puntillo, semicorcheas, negras que, tras un breve reposo en la segunda negra sobre un trino, realiza grandes saltos, aumentados y disminuidos: treceava ascendente, novena descendente, séptima ascendente, sexta descendente, novena ascendente, octava descendente, quinta y segunda mayor, reposando en blanca final, con la indicación *Ten*. Doble línea divisoria al final de la página: en la siguiente va a cambiar de agogia.

Pág. 3.- Se indica, al comienzo, el punto de ensayo *A* y el *tempo*: *Allegretto agitato e deciso*. Interviene, ahora, toda la familia de la cuerda, en *mf*, con las peticiones de *saltillo* y *deciso*, interpretando en los dos primeros compases corcheas en sentido ascendente y cromáticamente, los cellos con dobles cuerdas. Los c. 3 y 4 tenemos a los violines con *glissandi* en negras con puntillo que saltan descendentemente hacia semicorchea y con pequeños reguladores < <. Las violas interpretan el mismo ritmo, pero sin saltos tan bruscos y sin *glissandi*. Los violoncellos y los contrabajos interpretan blancas. En los dos últimos tiempos del c. 4 pide *rit.*, para volver *a tempo*, con doble barra divisoria, al comienzo del c. 5 Los

c. 5 y 6 vuelven a ejecutar lo mismo que los c. 1 y 2. El c. 7 repite el c. 3 y el c. 4 lo hará en la siguiente.

Pág. 4.- Indica, al comienzo, *ritardando molto*. El C. 1 termina la cuerda la repetición del anterior y concluyendo los cellos y contrabajos, en el c. 2, con una redonda, en intensidad *p*, acompañados, únicamente, por la celesta, que suena en *mp*, con semicorcheas, corcheas y una negra en el último tiempo. Doble línea divisoria, para cambiar de agogía: *Andante solemne y apasionado*, *Negra = 70* y en este c. 3 entra la soprano solista cantando, en potencia *f*, “tristes guerras si no es amor la empresa”, acompañada por la flauta, que toca la misma melodía, mientras que la cuerda tañe notas largas, redondas y blancas, en *p*; los cellos y bajos hacen algunas incursiones en negras y corcheas. Al finalizar el c. 7 encontramos otra doble línea divisoria, con *ritardando* y es ahora el *tutti* vocal que canta, en *f*, “tristes ar...mas”. Al llegar al término “ar” entra el *tutti* orquestal, con una blanca en *f*, mientras que violines, y violas van a interpretar cinquillos de semicorcheas, en *f*; los cellos y los contrabajos tocarán, también, blancas con *sfz* y $>$.

Pág. 5.- Al comienzo se indica el punto de ensayo *B* y *a tempo*. Sigue el coro su discurso, termina la palabra armas con una redonda, mientras el viento se empieza a mover, con corcheas ligadas, en potencia *f*. Los violines y violas continúan con los cinquillos de semicorcheas, a modo de pedal y los cellos y contrabajos con redondas. En el c. 2 entra el solista tenor, en *mf*, acompañados, ahora por el clarinete en *si b*, también en *mf*, mientras que la cuerda interpreta, ahora tresillos de corcheas, en *p* y los cellos y contrabajos corchea con puntillo y semicorchea en el primer tiempo, pasando luego a negras. En el c. 3 vuelve a entrar la soprano solista, en forma de canon, repitiendo lo mismo que antes el tenor: “si no son las palabras”, y con el mismo ritmo, aunque no las mismas notas. Al final del c. 4 entra, de nuevo, el *tutti* del coro, en intensidad *f*, mientras que la cuerda sigue con las mismas fórmulas rítmicas y la madera toca el mismo ritmo que las voces. El timbal entra al final del c. 4, en *mf* $<$ *f*.

Pág. 6.- Continúa de la página anterior. En el c. 2 hay un regulador que conduce a *ff*: *mf* $<$ *ff*, en el c. 3. Igualmente pasa en todos los instrumentos que acompañan al coro. El timbal toca una nota pedal que se repite constantemente:

corchea, tresillo de semicorcheas. En el c. 5 entra la solista soprano, de nuevo, en *mf*, imitada por el clarinete, mientras que la familia de la cuerda va con negras ligadas, en *pp*. En el c. 6, entran algunos timbres de metal con redondas, en intensidad *pp*. Y la tuba, en *p*.

Pág. 7.- Sigue de la página anterior. Al finalizar el c. 1 hay una doble línea divisoria. Indica, ahora *Tenuto*, en potencia *ff*, tocando la plantilla orquestal, en *ff* el mismo ritmo que el coro, excepto la celesta que hace una nota pedal repetitiva, con valores más largos, terminando en el c. 3 con doble línea divisoria y el punto de ensayo *C* y *Animato*. Sigue ahora la misma textura del coro que canta en *f*, la cuerda, en *mf* y la madera, en *f*, mientras que las trompas y el timbal hacen un contrapunto en negras. La coral está cantando: “tristes guerras, tristes armas tristes hombres”.

Pág. 8.- Pide potencia en *p* a todos los instrumentos que actúan, incluidas las voces y a partir del segundo tiempo del c. 1 *crescendo*. La cuerda pasa a acompañar, ahora, con corcheas; la madera sigue el mismo ritmo que las voces, el metal va con blancas y el timbal con negras. Al final del c. 3 llega el *crescendo* solicitado a *f*; una doble línea divisoria pide *Poco Menos* y cantan las voces femeninas en intensidad *p* y *solto voce*, mientras calla el resto de la orquesta; en el c. 5 se incorporan las voces masculinas, con las mismas indicaciones dinámicas, incluida el *sotto voce*.

Pág. 9.- Suenan solo las voces en la misma textura homofónica en los dos primeros compases. Al finalizar el c. 2 hay una doble línea divisoria, sobre la que indica el punto de ensayo *D*. En los tres últimos compases de este tiempo pide *Pesante* y se van prolongando cada vez más los valores de las notas que cantan el coro, acompañado por la madera y, de la cuerda, los violines, mientras que las violas, chellos y bajos de la cuerda, interpretan semicorcheas en los tres primeros tiempos del c. 3. Luego se suman, rítmicamente, a las voces. Y la celesta toca semicorcheas ligadas, en arpeggios, hasta el penúltimo compás del movimiento. El timbal también interpreta notas rápidas, con tresillos de semicorcheas. En el último compás toca el *tutti* orquestal una redonda con calderón en *fff*, excepto la celesta, que permanece en silencio súbitamente, después de ejecutar durante dos compases ocho tiempos de semicorcheas, en progresión ascendente.

Tercer Movimiento: *Andante solenne*, Negra = 60.

Pág. 1.- El *Andante solenne* comienza en compás cuaternario simple, 4/4, con toda la orquesta, interpretando una corchea en la primera parte del c. 1, y pidiendo *sforzando* a todos, el resto lo termina el timbal y la cuerda, con una blanca con puntillo, que se va a ligar a redondas, en los dos compases siguientes. Esta blanca con puntillo pide, también, *sfz* > y desemboca en *pp*, en el c. 2; en el segundo tiempo de este mismo se incorpora la solista soprano, sostenida, únicamente por esas redondas que comentaba, en los tiempos fuertes y canta: “Centenario de Orihuela por Miguel”, en potencia *mf*, durante tres compases. Los tres siguientes vuelve a repetir lo mismo, pero por el solista tenor. En el c. 5 el timbal da la primera redonda, pero no vuelve a tocar más, siendo apoyado, después, sólo por la cuerda que, en el c. 5 le pide: *sfz p* >, hasta el final de esta página. Al acabar el c. 7 hay una doble línea divisoria.

Pág. 2.- Empieza con un solo de la flauta, sin indicación de compás, pone: *Cadenza Ad libitum*. Un trino sobre negra y calderón, un cinquillo de semicorcheas, luego grupos de cuatro semicorcheas ligadas, con progresiones ascendentes y descendentes, hasta llegar a la primera corchea con puntillo, que pide *TEN.*, le sigue una semicorchea y luego otra semicorchea + corchea con puntillo, con otro nuevo *TEN.* Dos trinos sobre negras y desemboca en otro trino, esta vez sobre blanca con calderón. Con respecto a la dinámica, es como sigue: *p* < > < >. A continuación una doble línea divisoria termina con la *cadenza* y vuelve al compás de 4/4 del comienzo, pero esta vez con el aire *Deciso* (*Negra = 84*). Empieza el timbal solo, con una redonda, en intensidad *p*, que se mantiene durante los cinco compases de la página. En el siguiente se incorpora el trombón bajo, también con redondas y con la misma potencia. Y un compás más tarde entran los trombones 1 y 2, también en *p*.

Pág. 3.- Comienza la página con la indicación del punto de ensayo *A*. El plato toca una corchea en la primera parte del tiempo primero. Todos los instrumentos que intervienen lo hacen con potencia *f*, o *sfz*. La celesta hace una progresión ascendente de semifusas, interpretando dos octavas en el último tiempo del c. 1 (estamos en compás de 4/4), pasando, luego a tocar dos redondas con trino, en los dos compases siguientes. La madera también interpreta trinos sobre las corcheas con puntillo. Los

cellos y contrabajos tocan con potencia *f* y negras marcadas. Sobre los dos últimos tiempos del c. 3 hay un regulador $>$ indicado en la cuerda, viento madera y viento metal. Al finalizar este compás hay una doble línea divisoria, que indica un nuevo cambio. Pasamos a *Poco menos*. En los c. 4 y 5 calla la madera y la percusión; de la cuerda los violines y la viola, en el c. 4, tocando todos en *p*, menos los trombones, que van en *mf* $<$ *sfz*. En el c. 5 se incorpora el resto de la cuerda, pidiendo *mf* $<$ *f* ya en el c. 6, sobre redonda con puntillo. El gong y los demás instrumentos también interpretan en el c. 6 una redonda con puntillo, en *stacatto* y con potencia *f*, menos el timbal que lo hace en *f* tresillo de corcheas y corcheas, concluyendo el compás con una negra con calderón, uniéndose, así al final del calderón de las redondas que vienen tocando los demás instrumentos. De nuevo, ahora, doble barra divisoria, pidiendo *Andante* (Negra = 60). Calla toda la plantilla orquestal para dar paso al *tutti* coral que canta en *mf* $<$ $>$, durante dos compases: “En Orihuela”.

Pág. 4.- En el c. 1 entra toda la cuerda, con potencia *mf* $>$. En el c. 2 pasa a intensidad *p*, incorporándose el coro en *mf* $<$, el timbal en *mp*, y los clarinetes en *mf*. En el c. 4 sigue la solista sola, en *mf*, cantando “Se me ha muerto como el rayo”, dando un salto de 9ª y terminando en $<$ *ff*, acompañando los clarinetes en *pp*. Mientras hace una nota larga en “yo” (de rayo), el metal y la cuerda tocan notas muy breves, corcheas y semicorcheas, de manera isorrítmica todos los instrumentos y con potencia *mf* $<$. Las flautas ejecutan una redonda con trino. Doble línea divisoria para indicar el punto de ensayo *B* y *Poco Pesante*. Entra el *tutti* coral otra vez, cantando, durante tres compases: “Ramón Sijé con quien tanto quería”³³⁵, en potencia *ff*. Y también el *tutti* orquestal, que toca la primera parte del primer tiempo en *sfz* y luego pasa a *ff*, con el coro. La cuerda va a *f* en los dos últimos compases de esta hoja, que termina con doble línea divisoria, de nuevo.

Pág. 5.- El c. 1 se inicia con un *fp* $>$, en el primer tiempo del compás y, en el segundo entra el tenor solista, mientras las demás voces e instrumentos permanecen

³³⁵ Este es uno de los momentos culminantes de la obra, destacando el hecho del vocablo “con quien tanto quería” y no “a quien tanto quería”, como algunos autores han querido corregir a Miguel Hernández, pensando que se trataba de una errata, pero el escritor quiso poner, precisamente “Con”, en el sentido de compartir, con el que tantas cosas había querido.

en silencio, cantando: “Yo quiero ser llorando”, a mitad del c. 2 se incorpora el *tutti* vocal, terminando la frase en *mf*: “el hortelano de la tierra que ocupas”, reforzando algunos instrumentos en la cuerda: violoncellos y contrabajos, metal: los trombones y madera: los oboes. En el c. 6 y siguientes se canta, en potencia *f*: “compañero del alma”, correspondido por los demás timbres también en *f*. Y en el último tiempo del c. 8 se vuelve a iniciar la frase, que continuará en la página siguiente, en potencia *ff*: “compa”, tocando los instrumentos, ahora, también en *ff*.

Pág. 6.- En los dos primeros compases termina el coro la frase: “compa...ñero del alma”, con notas largas, es contrapunteado por toda la orquesta, en potencia *ff*. En el último tiempo las flautas y los flautines tocan una progresión ascendente, en *f* <. En el c. 2 también hay un regulador, en el acompañamiento instrumental, que parte de *f* <. Doble línea divisoria, que señala varios cambios: punto de ensayo C, con movimiento *Andante deciso* (Negra = 80). El coro calla ahora, a partir del c. 3 y la cuerda, los timbales y los clarinetes, interpretan unos tresillos de corcheas, con la indicación *marcato*, en potencia *f*, mientras que los timbres que tocan otro ritmo: negra con puntillo, corchea..., que son los metales, lo hacen con potencia *ff* y, también *marcato*.

Pág. 7.- Continúa durante tres compases más. En el c. 2 hay un regulador que conduce a una nota redonda y con la indicación *Ten.*, en la cuerda, percusión y clarinetes, mientras que en el metal, después de una negra, sobre la blanca con puntillo se produce el *Ten.* Y, en los demás instrumentos, hay en el primer tiempo una pausa, en el segundo un cinquillo de semicorcheas y finaliza con una blanca en *Ten.* Al acabar el c. 3 hay una nueva doble línea divisoria, con una novedad y es que se produce el primer recitado de la obra, por la solista Soprano: “Tanto dolor se agrupa en mi costado, que por doler, me duele hasta el aliento”. Hay petición de *Andante Solemne (con la declamación)*. La solista es acompañada por la cuerda con blancas ligadas, durante ocho compases, en potencia *p* y con la sordina puesta. Al final del c. 8 pide un *crescendo* a la cuerda, terminando la página con < *Ten.* Otra nueva doble barra, al terminar la página, por lo que ya se sabe que va a haber algún nuevo cambio.

Pág. 8.- Efectivamente, hay ahora un recitado del tenor como solista: “No hay extensión más grande que mis heridas: lloro mi desventura y sus conjuntos, siento más la muerte que mi vida”, siendo acompañado por la familia de la cuerda durante otros ocho compases y tocando exactamente lo mismo que antes hiciera con la soprano y con las iguales intensidades. Doble línea divisoria y nos encontramos ante el punto de ensayo *D*, que pide *Andante jocoso*. Calla la voz y empiezan a sonar algunos instrumentos: violoncellos y bajos, de la cuerda, interpretando negras, igual que los clarinetes, en la madera y, las trompas ejecutan notas más movidas, con corcheas, semicorcheas y tresillos de corcheas.

Pág. 9.- Entra el coro masculino cantando, en *f*: “Daré mi corazón por alimento las desalentadas amapolas”, durante las mitad de compases que antes hicieron el recitado los solistas, con notas muy movidas y acompañados por representantes de la cuerda: cellos y bajos; metal, en *mp*: trombones y tuba; madera: clarinetes, todos ellos interpretando negras. Doble línea divisoria que indica *Ad libitum como cadenza*, donde toca la cuerda, con entrada canónica y con semicorcheas ligadas, en progresión ascendente (violines y violas) y descendente (violoncellos y contrabajos), en potencia *mf* y concluyendo con una blanca con calderón >. Otra doble barra, al final de la página y anuncia que vamos a cambiar al compás binario simple de 2/4.

Pág. 10.- Señala, al comienzo, el punto de ensayo *E*, con el movimiento *Allegretto* (Negra = 88), en el compás binario indicado en la página anterior. El coro masculino canta, en *f*: “Alimentando lluvias, caracolas y órganos mi dolor sin instrumentos”. En el momento en que dicen “Y órganos, se incorporan las voces femeninas, también en *f*, cantando homofónica e isorrítmicamente hasta “instrumentos”, luego sigue el coro masculino: “las desalentadas amapolas”. Mientras tanto, los instrumentos más graves de la cuerda y de la madera acompañan con corcheas, en *f*. El timbal con negras. Y los trombones refuerzan, en los cuatro primeros compases, al coro masculino, mientras que cuando canta el *tutti* coral, refuerzan los clarinetes en *si b*, oboes, flautas y flautines. En el último compás de esta página entra todo el coro, de nuevo: “daré tu”.

Pág. 11.- Viene de la página anterior; sigue el coro: “corazón por alimento” Se produce una doble línea divisoria y pide un cambio de compás: cuaternario simple,

de 4/4. El coro canta: “¡Dolor!”, con dos blancas, acompañado por la orquesta con el mismo ritmo, excepto algunas progresiones de corcheas en sentido descendente que interpretan la cabeza del *Dies irae*. De nuevo, una doble línea divisoria, con la petición de *Moderato apasionado* (Negra = 66), cambiando la potencia, mucho más suave. El coro calla, pero los instrumentos de cuerda siguen recordando el *Dies irae*, produciéndose contrastes muy fuertes tanto a nivel rítmico como a nivel de dinámica: las trompas, por ejemplo, tocan redondas en el c. 5 en *sfz ppp*, mientras la cuerda lo hace en *p* y en *pp*. En el c. 6 la potencia va en *f* y *mf*. Doble línea divisoria y durante un compás, pasamos al quinario de 5/4. Doble barra, de nuevo, y volvemos al cuaternario, con un regulador que se abre: *mf < ff*, con una redonda con calderón, en el último compás de esta página. Doble línea anuncia el compás ternario.

Pág. 12.- Comienza con el punto de ensayo *F* y con el movimiento *Lento grave* (Negra = 56). La madera sigue recordando el *dies irae*. En el c. 3 entra la solista soprano, cantando en *mf*: “Tengo ya el alma ronca y tengo ronco el gemido”, durante cuatro compases; los pocos instrumentos que acompañan lo hacen en *mp*. La tuba y el clarinete bajo recuerdan el *Dies irae*, mientras la cuerda alterna compases en blancas con puntillo con trémolo, y negras: *sfp > p*. Al finalizar el c. 6 una doble línea divisoria avisa que cambiamos al compás binario de 2/4. Entra el coro cantando mientras callan todos los instrumentos. En el c. 9, sigue el coro, pero pasamos, de nuevo, a 3/4.

Pág. 13.- Sigue de la página anterior. Venía cantando: “tanto dolor se agrupa en mi costa... -y ahora termina- do que me duele el alma”. Al finalizar el c. 2 hay una doble línea divisoria, cambiando al compás binario de 2/4, donde calla el coro y pasan a intervenir la cuerda y de la madera, el bajo, en potencia *p*. En el c. 5, tras doble barra, vuelve a pasar al ritmo ternario, de 3/4 hasta el final de la página. Los dos últimos compases van con los siguientes matices: *mf < >*.

Pág. 14.- Nuevo cambio agógico: *Andante molto espressivo* (Negra = 60). Canta el solista tenor, en potencia *mf*: “Retírate conmigo a la sangrienta sombra de un granado desgarrado de amor como tú, ahora” y termina la página con doble línea divisoria, anunciando nuevo cambio de ritmo, el 4/4. Durante los cuatro primeros

compases, acompaña al solista sólo la cuerda, en potencia *p*, y va contrarrestando al canto: cuando hace notas largas, la cuerda se mueve rápidamente y cuando tiene notas cortas el canto, la cuerda las hace largas. Al finalizar el c. 7 hay un pequeño regulador que se abre <, en la cuerda y en el canto indica, además *ff*, reposando todos sobre un calderón y doble línea divisoria, luego pasa a intensidad *mf*.

Pág. 15.- Indica, al comienzo, *Andante deciso* (Negra = 80). No hay canto y los instrumentos que intervienen lo hacen con intensidad fuerte y *marcato*. Incluso al viento aún pide más potencia: *ff*, al metal, y *sfz* a la madera. Los c. 5 y 6 van con *mf* o *f* y un regulador < *f*. Al finalizar el c. 6 hay una doble línea divisoria, con el punto de ensayo *G*, pidiendo *Molto moderato e cantabile* (Negra = 88) y vuelven a intervenir las voces, ahora los dos solistas, en *mf*, duplicados por el clarinete en *si b*, también en intensidad *mf* y contrapunteados con notas largas por la cuerda, en *pp*.

Pág. 16.- Durante dos compases siguen los solistas, igual que en la página anterior y en el c. 3 se incorpora el coro entero, en intensidad *f*: “alegrarás la sombra...”, pidiendo *molto expresivo* sólo a la coral. Los demás instrumentos acompañan con progresiones ascendentes y descendentes y con distintos ritmos. Al finalizar el c. 6 hay una doble línea divisoria, pasando a actuar sólo los solistas: “a las aladas almas”, acompañados sólo por la cuerda, con notas largas, en *pp*.

Pág. 17.- Continúa de la página anterior durante los tres primeros compases. En el c. 4 vuelve a entrar el *tutti* coral: “te requiero, que tenemos que hablar de muchas cosas”, con potencia *f*, interviniendo, también, el *tutti* orquestal, con potencia *f*, excepto las trompas, los violoncellos y los contrabajos, que van en *mf*. Hay saltos de 4ª y de 5ª, pero también hay muchas progresiones descendentes y notas pedales.

Pág. 18.- Termina el primer compás bisando “muchas cosas”. El c. 2 pide la potencia en *ff*, con el término “compañero”. Al finalizar este hay una doble línea divisoria: estamos en el punto de ensayo *H*, con un *Lento grandioso*, que empieza a mitad de esta palabra. Mientras el coro canta ... “ñero, compañero del”, la madera y la cuerda (violines I y II y violas) tocan sesillos de semicorcheas con progresiones ascendentes y descendentes por intervalos de semitonos. Los cellos y contrabajos ejecutan negras marcadas, en *f*.

Pág. 19.- Viene de la página anterior. Termina la frase: “alma” y tras el primer compás una doble línea divisoria pide *Pesante con ánimo*, El coro repite “compañero”, con notas largas, pero esta vez la orquesta responde, también con notas largas, a excepción del timbal, que toca quintas, a modo de notas pedales. En el penúltimo compás pide *fff*, reposando el coro, con nota larga, con final femenino - ya que la sílaba tónica está en “ñe”-, y con calderón. La orquesta aún hace un compás más con dos semicorcheas en el primer tiempo, picadas y marcadas, que son una repetición de la última blanca con puntillo y con calderón.

5. Estética de su obra

5.1. Influencias o aportaciones de otros estilos y autores

Teniendo en cuenta el panorama histórico que Berná ha vivido, como ya hemos visto y en la época que nació, vemos cómo, por un lado hereda toda la cultura de finales del S. XIX, donde los músicos empezaron a sentir la necesidad de experimentar con nuevas sonoridades, tal y como hacían los pintores y escritores. Ya Wagner empezó a buscar sonoridades nuevas, tantas que en su época algunos le consideraban un músico atonal, aunque no llegó a serlo, pero sí a rozar los límites de la tonalidad³³⁶. Progresivamente, los compositores empiezan a idear nuevas formas de composición: Moussorgsky (1838-1881), Fauré (1845-1924), Strauss (1864-1949), etc. Las corrientes artísticas pictóricas y literarias y el sentimiento patriótico que suscitan no pasan desapercibidas para los músicos.

De alguna manera la música empieza a copiar de la pintura y de la literatura. Berná hereda de todos ellos, encontrando las siguientes influencias.

Corriente impresionista: Con Courbet (1819-1877), en pintura y Debussy (1862-1918), en música, no cabe duda que va a influir el impresionismo en Berná, de ahí que busque siempre representar la realidad del presente, del mundo que percibe, a través del perfecto color, los efectos, las disonancias, los cromatismos y enarmonías, principalmente.

El 15 de abril de 1874 se hizo la primera exposición impresionista en el salón fotográfico Nadar; los artistas se presentaron bajo el nombre de “Sociedad Anónima de pintores, escultores y grabadores”. El título de impresionistas vino después, por casualidad, a través de la crítica que hizo Louis Leroy al comentar que uno de los cuadros no tenía derecho ni revés y que producía «impresión, mucha impresión». Así fue cómo luego pasó a ser el nombre del movimiento.

³³⁶ Se ha visto mucho una caricatura representando a Wagner con un martillo cerca de la oreja porque decían que ponía el oído a prueba de bomba.

También destaca en el impresionismo la importancia de la Naturaleza³³⁷, de la luz. De hecho Don Manuel tiene varias obras donde la describe. Su primera obra sinfónica, titulada *Sinfonía primaveral*, entra de lleno en este terreno.

Corriente puntillista, con representantes como Georges Seurat (1859-1891) y V. Van Gogh (1853-1890), quienes previamente también probaron el impresionismo. Berná hace un tratamiento de las melodías muchas veces de manera puntillista al fragmentarla al mínimo. El propio Don Manuel admira al que para él es el precursor del puntillismo, en música: L. Beethoven (1770-1827), a quien me ha nombrado tantas veces, expresando su admiración por la magistral obra que consiguió con la *Quinta Sinfonía*. Si Seurat tiene una visión científica del color, creando el divisionismo: el color se descomponía en sus análogos colores integrantes, controlando toda la gama cromática con pinceladas dispuestas como puntos, cada uno con identidad e importancia individual. Se trata de la subdivisión a través del pigmento. Berná hace, también, un tratamiento individual de cada uno de los sonidos, cuidando todos los detalles y presentando la gama cromática del color en sus obras, de ahí que, a veces, cuando coinciden voces que van por semitonos, se producen choques que parecen atonales: un *do #* con un *do becuadro*, por ejemplo, al cruzarse dos voces que una va en sentido descendente y la otra en sentido ascendente.

Búsqueda de la esencia del objeto: heredada de Paul Cézanne (1839-1906) y sus seguidores, quien fue uno de los más representativos y atrevidos en la apertura impresionista, al introducirse en la visión personal, en la aprehensión psicológica de lo que esté representando. Para Cézanne ya no es importante plasmarlo todo, sino que busca la esencia. Berná también hereda esta forma de actuar, intentando traspasar el objeto o persona para entrar en un mundo psicológico más rico, pasando a la descomposición de fragmentos musicales, relegando otros aspectos como la forma o el modo. Un ejemplo lo tenemos con su obra *El Miserere* y *viajé Don*

³³⁷ De hecho, me llamó la atención cuando, en la entrevista que le realicé, al preguntarle que si no hubiera sido músico qué le hubiera gustado ser, me contestó que “guarda forestal, para estar en contacto directo con la Naturaleza”.

Manuel hasta la abadía de Fitero con tal de poderse meter mejor en la psicología de su personaje.

También hereda de los escritores simbolistas, ya que indagaron en el razonamiento inductivo del lector y Berná lo hace en el oyente. Charles Baudelaire (1821-1867) y sus seguidores tratan de llegar por medio del espíritu del lenguaje no conceptual a lo indefinible, al símbolo. Ahora predomina el mundo sensorial, en los simbolistas y no el sensual de los impresionistas. Los simbolistas sienten atracción por lo oculto, por el misticismo circundante. Esto lo vemos, claramente, por ejemplo, en el tercer movimiento de su *Suite Imágenes*, los azotes se sienten, se perciben, en Berná. No sólo está creando, sino también recreando la realidad. Berná, en su obra dedicada *A Miguel Hernández* utiliza el simbolismo, estando representado el torero por el *leit motiv*.

Pero, hay que tener en cuenta que D. Manuel nació en la segunda década del siglo XX, por lo que se ve inmerso, además, en nuevas filosofías musicales. No sólo absorbe y asimila todas las tendencias de finales del XIX, sino que da un paso adelante hasta llegar a crear su propio estilo. Todos estos descubrimientos armónicos y tímbricos los desarrolla hasta sus máximas consecuencias.

En el año 2002 hice un comentario a sus composiciones, diciendo que conjuga en el tiempo tanto obras clásicas como seriales, la canción popular y la lírica, obras descriptivas, música programática y sinfónica³³⁸. Estando los estilos y formas al servicio del compositor, el cual nunca se ha sentido esclavo de tendencia alguna.

Simón Marchán resume claramente el panorama musical, diciendo: “El eclipse de la estética sistemática viene anunciándose en la modernidad desde la disolución de los sistemas estéticos decimonónicos y el fraccionamiento en las ciencias humanas. La homogeneidad del sistema se ha diluido en la heterogeneidad de unos procederes que practican la coexistencia y sancionan las diferencias. La reflexión estética se mueve desde entonces dentro de un marco que no es unitario, sino fragmentario.”³³⁹

³³⁸ Vid. “Obras” en *Manuel Berná García, vida y obra, Op.cit.*, págs. 117-119.

³³⁹ MARCHAN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Ed. Alianza. Colección Alianza forma, 1987, pág. 36.

En su lenguaje sonoro lo primero que hay que tener en cuenta es que nos encontramos ante un compositor contemporáneo y se comporta como tal, es decir, no se siente supeditado a la música, sino que se sirve de ella; Montserrat Albet resume perfectamente el pensamiento de estos compositores: “El siglo XX supone el derrumbamiento de la estructura musical tradicional. Luego es distinta y opuesta a los principios en que se basaba la música de siglos anteriores... Este cambio afectó a casi todos los aspectos en los que trabaja el compositor: formas musicales, elementos melódicos y rítmicos e instrumentación. Las nociones de melodía, de la frase musical concisa, clara y evidente; de armonía con sus relaciones tonales en base a una tónica como organización estructural de todo un entramado de relaciones y dependencias; de textura, con la búsqueda de la compactación orquestal y del colorismo y otros aspectos de la realidad sonora caen derrumbados en nuestro siglo en la búsqueda de una nueva y revolucionaria estilística en la creación musical. Pero la mutación más radical y más profunda tuvo lugar en el campo armónico, concretamente en la manifestación de lo que en teoría musical recibe el nombre de tonalidad.”³⁴⁰

En Manuel Berná se pone de relieve casi todo lo que menciona Albet, añadiendo que, además de la armonía cuida al máximo el color, es decir, el timbre; la instrumentación la cuida muchísimo, porque es uno de los elementos más expresivos con el que juega cualquier compositor, según su opinión. Numerosas ocasiones me ha manifestado la importancia de tal o cual instrumento en sus obras, ya que el timbre es como el color, en pintura; la elección correcta de los instrumentos que debe llevar una obra es fundamental, tanto que puede estropearla o ensalzarla.

Otro aspecto que hay que resaltar, de los enunciados por Albet, es el de “mutación de la tonalidad”; efectivamente, tanto ha cambiado que para nuestro compositor sólo es importante el tono de la obra, cuando lo hay, pero no el modo. Estamos acostumbrados a decir que una obra está, por ej., en *do mayor*; ahora él

³⁴⁰ ALBET, Montserrat: *La Música contemporánea*, Colección Grandes temas de la Música, Capítulos 46-47, Ed. Salvat, Pamplona, 1983.

habla de que la obra está en *do*, simplemente, da igual si es mayor o menor, lo importante es el tono, no el modo, que resulta ser tan frágil que puede variar fácilmente con sólo ponerle un bemol a la nota *mi*.

Hemos visto la importancia que da Berná a la tonalidad, tanta que muchas de sus obras son politonales y otras pantonales. También tiene obras atonales, pero en menor grado.

Adam Ferrero resume así su lenguaje sonoro: “Marcada tendencia a lo polifónico, contrapuntos elaborados en perfecta conjugación, ritmos definidos y alternantes, juego armónico de concepción actual, búsqueda del timbre, sensibilidad y carácter de sus melodías, etc.”³⁴¹.

Hay que nombrar a un escultor que, a pesar de pertenecer al S. XVIII, le ha admirado siempre y se inspiró en cuatro de sus tallas para crear su obra sinfónica *Imágenes*, es Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783), que está considerado por muchos como el más significativo imaginero del barroco³⁴².

Los escritores que más le han influenciado en sus composiciones son:

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), en su faceta de prosista. De hecho, al leer una de sus leyendas, “El Miserere”, inmediatamente quiso llevarla al pentagrama, entrelazando todos los elementos, que llevan al oyente a realizar una introspección del contenido. Resulta una obra sobrecogedora, haciendo un tratamiento magistral del timbre.

Miguel Hernández (1910-1942), de la generación del 27, al cual dedica dos composiciones, una inspirada en una de las primeras obras del escritor: *El torero más valiente*, escrita en prosa; su título fue *A Miguel Hernández*. Recientemente, ha compuesto otra, la *Fantasía elegíaca*, a partir de su obra en verso, para celebrar el centenario de su nacimiento. Entre la primera obra dedicada al poeta y la última han pasado 21 años y, curiosamente, en las dos emplea la cabeza del *Dies irae*.

³⁴¹ ADAM FERRERO, Bernardo: *Músicos valencianos*, Valencia, Ed. Proip, 1988, pág., 45.

³⁴² Salzillo se dedicó en exclusiva a la temática religiosa y supo plasmar en su estilo el siglo XVIII, en transición hacia el Rococó y el Neoclasicismo. D. Manuel también se conecta con el escultor por tener algunas obras, igualmente, religiosas.

Gabriel Miró (1879-1930), tampoco le pasa desapercibido, dedicándole, en 1972, una de sus obras sinfónicas más interesantes: *Mironianas*, basada en su obra sobre un molino editada en 1921³⁴³.

Los compositores que le han aportado influencia son:

Ginés Pérez de la Parra (1548-1600). Admira mucho a todos los polifonistas del siglo XVI, de ahí su obra *Homenaje a Ginés Pérez*.

Beethoven (1770-1827), es un compositor al que valora tanto que si tuviera que salvar a uno solo de entre todos los europeos, elegiría a él³⁴⁴.

Es de obligada mención citar a Franz Liszt (1811-1886) al hablar del poema sinfónico, pues entre los compositores románticos anteriores a Brahms (1833-1897), es uno de los que más respeta, según declaraciones de Berná, “por el dominio instrumental, la facilidad para la melodía que tenía y su instinto natural para los efectos, atreviéndose a dejar de lado la rígida forma de la sinfonía, en favor del poema sinfónico, en un solo movimiento”³⁴⁵. Además, le admira, también, como persona, puesto que piensa que es un compositor que ha ido creciendo espiritualmente, hasta llegar a ser sacerdote.

Douglas Moore habla de uno de los recursos de Liszt, que también utiliza Berná, el de “metamorfosis del tema”, que “consiste en transformaciones caleidoscópicas de un tema central. De esta forma obtiene variedad de atmósferas y timbres sin sacrificar la unidad interna. Su maestría sinfónica se demuestra con su ingeniosidad al hacer evolucionar, partiendo del tema más sencillo, modelos relacionados y adecuados a cada cambio del pensamiento poético”³⁴⁶.

Por otra parte, quiero nombrar a Richard Strauss (1864-1949), porque inyectó nueva savia a la forma, hecho que no pasa inadvertido a nuestro compositor. Strauss, en su faceta filosófica, concretamente en el poema sinfónico, hace temas distintos

³⁴³ MIRÓ, Gabriel: *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2004.

³⁴⁴ Conversación mantenida con Manuel Berná en la entrevista que le realicé día 26 de Junio de 2008.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ MOORE, Douglas: *Guía de los estilos musicales*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 197.

para cada uno de los personajes, por ejemplo, en su *Sinfonía Doméstica* (1903), utiliza seis motivos musicales contrastados, que representan a diferentes miembros de la familia³⁴⁷, Berná también emplea este recurso, en muchas obras politonales, donde cada tema se escucha solo y simultáneamente con otros.

También admira mucho al compositor ruso M. Moussorsky (1839-1881), por la genialidad que tenía como compositor y, a través de él, a Ravel (1875-1937), por el que se sintió atraído al saber que había sido el orquestador de la obra del compositor ruso citado, titulada *Cuadros de una exposición*, que le aporta ideas para sus suites orquestales.

Por último, hay que citar ineludiblemente a sus dos profesores de composición: Román de San José (1877-1960), que le dio clases de armonía tradicional y Gerardo Gombáu (1906-1972), en lo que se refiere a música atonal.

Berná ha conseguido un estilo propio y muy peculiar, relacionado con una de las corrientes filosóficas de la música contemporánea, mencionada por Fubini³⁴⁸. Si la tonalidad y la forma musical son dos parámetros que se han desarrollado de manera indisociable, vemos cómo la crisis y la disolución de la tonalidad y, después, la invención del dodecafonismo y del serialismo integral, forman parte de la misma evolución histórica, del mismo eje central de desarrollo de un eurocentrismo imperante. Las músicas nacionalistas representan el primer intento de marcar vías alternativas a la evolución de la música europea. El recurso del folklore y de los exotismos se basa en un presupuesto filosófico fundamental: la pluralidad de los lenguajes y su igual dignidad, revalorizándolos, ya que antes eran considerados primitivos. Ya van a ser consideradas igual de válidas las músicas más avanzadas: los conciertos, las sinfonías, las sonatas, los melodramas, las músicas melódico-tonales, como las músicas populares y exóticas.

³⁴⁷ AUSTIN, William W.: *La Música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1985, pág. 194.

³⁴⁸ FUBINI, E.: *El siglo XX, entre música y filosofía*, Valencia. Universidad de Valencia, Colección Estética y Crítica, nº 19, 2003.

En cuanto al estilo que le caracteriza, voy a tratar los siguientes aspectos que utiliza en sus propuestas estéticas: melodía, textura, armonía, ritmo, tonos *vs.* modos, timbre- instrumentación y dinámica.

5.2. Melodía

Utiliza normalmente temas muy cortos en sus melodías -a veces, se podría hablar de motivos- y luego juega con ellos, presentándolos diferentes instrumentos, por aumentación, por disminución, por movimiento contrario, etc., demostrando un gran conocimiento del contrapunto. A veces, a pesar de ser cortos los temas, pone sólo la cabeza y juega con sus notas, tanto melódica como rítmicamente. Es frecuente en él que, una vez presentados todos los temas que intervienen en la obra, luego los mezcle, simultáneamente.

Prefiere presentar sus melodías de forma tética, es decir, en tiempo fuerte, pero a veces, al sonar la cabeza del tema, hace su introducción con anacrusa y otras veces la mueve en forma canónica.

Le gusta dominar todo lo que se dice en la partitura, por lo que huye de fragmentos *ad libitum* (donde el intérprete puede cantar o tocar lo que quiera) o del *continuo de alturas* (que gusta del empleo no convencional de la voz y los instrumentos, además de la generación electrónica de sonidos). A veces hasta escribe las cadencias, dejando al intérprete poco para tocar a su libre albedrío.

Una de las variaciones que utiliza con la melodía son los “Cromatismos”, recurso que emplea muy frecuentemente como alegoría, para dar facilidad al instrumentista pasando por los semitonos; se trata de un semitono accidental, que se coloca según convenga, poniendo sostenido, al ascender y bemoles al bajar; aunque a veces canta, también, el semitono. Estos cromatismos los utiliza para resaltar o pronunciar la escala, por semitonos, en lugar de tonos. Los utiliza, también, en las partes corales por lo que, en ocasiones chocan distintas voces, pudiendo encontrar una nota con sostenido o bemol y la misma nota, en otra voz, natural. En su obra *Requiem* también utiliza un recurso muy efectista, el de la policoralidad, pues emplea dos coros puestos en distintos lugares.

En muchas ocasiones emplea saltos de 4ª aumentada o 5ª disminuida, en sentido melódico, como llamadas de atención, como avisando de que va a empezar la descripción, o va a suceder algo importante; además las suelen hacer instrumentos fuertes, como el metal o, incluso, la percusión, aunque lleven como acompañamiento otros instrumentos más suaves, como los de la madera o la cuerda. También le gusta utilizar la sexta añadida, que luego veremos más detenidamente.

En fin, en las melodías de Berná encontramos:

- Unas como progresión de sonidos ritmados, con lirismo.
- Otras como progresión de saltos (4ªs, 5ªs, 6ªs, aumentadas y disminuidas).
- Muchas melodías van por semitonos cromáticos, cruzándose el sentido de las voces y produciendo choques.
- Otras, como combinación y/o mezcla de las anteriores.

Y todas ellas buscando una tensión y relajamiento con proporciones justas y equilibradas, fluidas y naturales.

Pilar Fuentes dice: “La melodía tiene importancia capital en la valoración popular de la música y en el reconocimiento de las obras”³⁴⁹ y, verdaderamente, esta afirmación queda confirmada con las melodías del profesor Berná, que son inconfundibles y forman parte de su lenguaje sonoro peculiar, contribuyendo a distinguirlo entre los demás compositores.

5.3. Textura

En una misma obra presenta diversas texturas, en lo que a la melodía respecta: monodia (en su poema sinfónico *A Miguel Hernández*, en algunos momentos se percibe una única línea melódica, sin acompañamiento); melodía acompañada (en esta misma obra podemos apreciar otros fragmentos en los que la línea melódica se destaca sobre otros elementos del discurso musical); a veces, después de tratar un tema melódico por varios instrumentos, a continuación lo presenta homofónicamente, es decir que las líneas, además de tener el mismo ritmo, tienen la

³⁴⁹ FUENTES, Pilar y CERVERA, J.: (1989), *Pedagogía y didáctica para músicos*, Valencia, Ed. Piles, 1995, pág. 181. Primera edición de 1989.

misma dirección melódica, ascendiendo o descendiendo en bloque, separadas entre sí por intervalos constantes, dando la sensación de que se trata de una sola línea, enriquecida tímbricamente (Un claro ejemplo lo tenemos en su suite *Imágenes*). Pero también encontramos polifonía y todas sus combinaciones: Polifonía vertical acompañada, polifonía horizontal acompañada, melodía acompañada por polifonía vertical u horizontal (Por ejemplo, en *Tres Preludios alicantinos*, encontramos simultaneidad de las distintas melodías). Le sucede en muchas de sus obras que, una vez presentados todos los temas melódicos, luego los hace confluír al mismo tiempo, encontrando páginas con dos, tres y hasta cuatro colores distintos, en el análisis temático de sus obras (Ver el Anexo de este trabajo, en el DVD adjuntado).

Utiliza muchos cambios de textura, asociados a la segmentación semántica de la obra. Muchas veces estos segmentos son muy breves, y los suele señalar con doble barra divisoria. Nunca una obra sinfónica suya está tratada con una sola textura, sino que hay combinaciones de todo tipo, pues en su estética es este uno de los recursos, el contraste, tanto melódico, como rítmico, como de texturas y de timbres, compaginándolo con el gran dominio que tiene de la armonía y del contrapunto.

5.4. Armonía

Aunque no he pretendido hacer un análisis armónico de su obra, sí que he señalado algunas armonías, por su interés estético, en los momentos convenientes para la comprensión de su obra.

Le gusta emplear la armonía tonal alterada, incorporando a los acordes de reposo ciertas alturas que obligan al oído a registrar la presencia de estos sonidos agregados, como la sexta añadida y otros que, según el compositor son más interesantes que dedicarse a duplicar la octava.

El compositor ha estudiado las nuevas formas de Strawinsky, Silvestre Revueltas y tantos otros. Berná utiliza el término de “armonía de ataque”, o “armonía de fuerza”, también “armonía ofensiva”, porque da un nuevo color tanto a la banda como a la orquesta; resulta muy llamativa para la composición.

Este tipo de armonía dinámica o fluctuante provoca un cambio en la manera de relacionar las notas de un acorde entre ellas y los acordes entre sí; el acorde ya no posee un carácter estable dentro de una tonalidad, como sucede en la armonía estática tradicional, ya no existen reglas, sino sólo la voluntad del compositor para causar el efecto buscado en el oyente.

Se nota el gran dominio de la armonía, que tiene, cuando un tema popular muy simplón, es enriquecido precisamente por la armonía, como las obras que tiene basadas en el folklore levantino: *Tres preludios alicantinos*, *Río abajo*, etc.

Domina mucho la imitación o fuga y le gusta utilizar los movimientos contrarios y el canon.

5.5. Influencia del semitono

Merece una especial atención la importancia que le da al semitono.

En el material armónico que utiliza en sus composiciones destaca sobre todo la importancia del semitono. Él ve en el semitono, aparte de un medio utilísimo para las modulaciones, una fuente de disonancias que dotan al sonido de mayor fuerza y personalidad.

Un ejemplo, en sentido cromático, y de paso:



Ejemplo manuscrito del compositor Berná, que sirve para sus alumnos (Día 2 de Junio de 2007).

Por otra parte, la influencia del semitono es tan utilísima en fuga tonal que señala los movimientos de la respuesta. Un semitono bien colocado es importantísimo, porque en la respuesta, que es la que da la mutación, conservando el semitono en el mismo sitio. La tónica pasa a dominante y la dominante a tónica. Hay

que conservar el semitono natural de la respuesta en el mismo lugar que se encuentra en el sujeto.

A continuación voy a transcribir dos de los ejemplos que él da a sus alumnos, para que sepan resolver bien la fuga tonal.

The image shows two handwritten musical staves. The first staff is titled '(En 2/4 m.) Sujeto o Motivo - no completo de Fuga'. It contains two lines of music. The first line is labeled 'Motivo' and the second line is labeled 'Respuesta'. There are annotations 'Mutaciones' and 'Semitonos' with arrows pointing to specific notes. The second staff is titled 'otro' and also contains two lines of music. The first line is labeled 'Motivo - Mi m.' and the second line is labeled 'Respuesta'. There is an annotation 'Mutacion' with an arrow. The second staff ends with the title 'Fuga Tonal'.

Ejemplos del maestro Berná para sus discípulos de Fuga (caligrafía del compositor, del día 2 de Junio de 2007, con cerca de 92 años de edad).

Primero se acercó (tercera a tercera) al acorde de novena, pero con la aportación maravillosa de alterar ésta, consiguiendo un choque entre el mi natural y el re sostenido, que para facilitar la lectura a los instrumentistas lo escribe como mi bemol. Tiene algunas anécdotas acerca de los disgustos que ha tenido a causa de la supuesta contradicción de que aparezca tanto el mi natural como el mi bemol, con algunos directores o instrumentistas y creyendo que estaba mal, se dedicaban a querer “arreglar” la partitura y los tocaban ambos naturales, o ambos sostenidos.

DO-MI-SOL-SI-RE sost.- MI b. (Enarmonía).

Siguiendo la búsqueda de choques entre dos sonidos próximos hace uso también de los acordes de 6ª aumentada. Los destaca, sobre todo, porque son unos acordes que pueden invertirse y utilizarse como convenga. Son muy modulantes y aún lo son más en cuanto utilizas las enarmonías. Tiene unas enormes posibilidades.

Hay varios tipos de estos acordes:

El acorde de sexta aumentada española: DO-MI-SOL-LA

El acorde de sexta aumentada francesa: DO-MI-SOL-LA sost.

El acorde de sexta aumentada italiana: LA b- DO- RE- FA sost.

El acorde de sexta aumentada Wagner: LA b- DO- FA sost.

El acorde de sexta aumentada suiza-alemana: LA b- MI- DO- FA sost.

El universo de las notas añadidas es muy atractivo para él, habiendo estudiado detenidamente a compositores como Bartok (1881-1945), Strawinsky (1882-1971), Revueltas (1889-1940)... Otros acordes que ha descubierto en estos compositores y que ve muy interesantes son:

DO-RE-SOL-LA-SI

RE sost.-FA-SOL-LA b-SI

DO sost- MI- FA sost.- SOL-LA

5.6. Ritmo

En sus obras suele jugar un papel muy importante el ritmo, que varía con frecuencia; resaltando el momento de ataque, es decir, el instante en que suena. Utiliza tanto ritmos uniformes, como fragmentos no uniformes, *rubati*, haciéndolos simultanear, por ejemplo, un instrumento toca tresillos, mientras otro ejecuta corcheas y otro negras, etc., cuidando mucho la acentuación. Cualquier obra suya está llena de detalles en este sentido.

Los instrumentos de percusión van a jugar un papel muy importante en el ritmo, pero hay que tener en cuenta que, a veces, utiliza la percusión en sentido melódico y otras, prefiere algún instrumento melódico como si fuera percutido, para apoyar el ritmo.

Con respecto al compás, suele cambiar con mucha frecuencia, dentro de una misma obra, al igual que de dinámica, combinando los binarios, ternarios y cuaternarios simples o compuestos y a veces mezclándolos en una misma obra, encontrando pasajes, por ejemplo en 2/4 y a continuación otro en 6/8. Vamos a ver los distintos compases que utiliza en las veintidós obras sinfónicas que nos ocupa este estudio, por orden cronológico:

TÍTULO Y AÑO	BINARIO	TERNARIO	CUATERNARIO	OTROS
<i>Sinfonía primaveral</i> , 1951	I II III IV	s. s. s.	s. s. s.	
<i>El Miserere</i> , 1957		cs-s.	s.	
<i>Apuntes de viaje</i> , 1962	I II III IV	 s.	s.-cs s. s. s.	
<i>Mironianas</i> , 1972		s.-cs	s.	5/4
<i>Suite Maestro Serrano</i> , 1973	I II III IV	s.-cs s. s. s.	s.	1/4 y 5/8
<i>Imágenes</i> , 1974	I II III IV	s. s. s.	s. s. s. s.	5/4 7/4
<i>Preludios alicantinos</i> , 1978	I II III	cs-s. s. s.	s. s. s.	
<i>Impromptu</i> , 1982			s.	
<i>Réquiem</i> , 1987			s.	
<i>A Miguel Hernández</i> , 1989		s.	s.	
<i>Concierto clásico</i> , 1989	I II III	s. s.	 s.	
<i>Federación, 1968-1993</i> , 1993		cs-s.	s.	
<i>Spanish motiv</i> , 1996	I Var. II Var. III Var.		s. s. s. s.	
<i>Lucentum</i> , 1997		s.	s.	
<i>En la tierra como...</i> , 1999			s.	
<i>Fin de milenio</i> , 1999		s.	s.	
<i>Río abajo</i> , 2001		s.	s.	5/4
<i>Homenaje a Ginés Pérez</i> , 2001	I II III IV	s. s. cs.	s. s. s.	s. s.
<i>Ecclesiam</i> , 2003		S	s.	
<i>Tres grandes amores</i> , 2005	I II III	s.-cs. s. s.	 s.	s. 5/4
<i>Bocetos sinfónicos</i> , 2006	I II	s. s.	s. s.	7/8
<i>Fantasia elegiaca</i> , 2009	I II III	s. s.	s. s.	s. s. 5/4

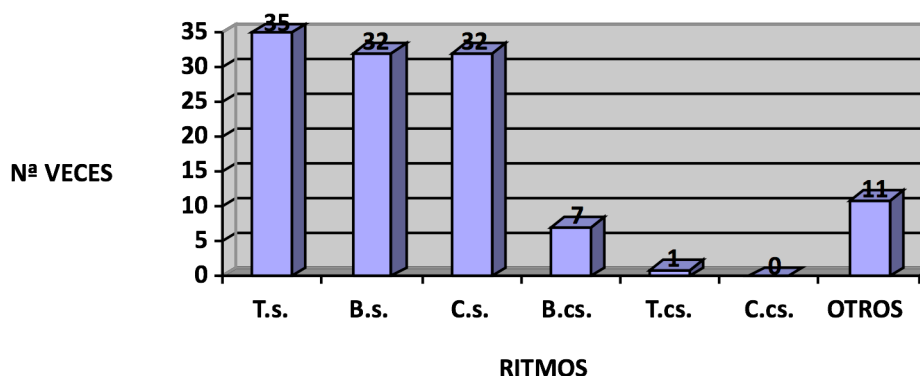


Fig. Compases empleados.

Podemos ver cómo siempre que emplea un compás compuesto, escribe, también, en su correspondiente simple, no así al revés. Es interesante el hecho de que utilice en seis de sus obras un ritmo quinario, en *Mironianas*, *Suite Maestro Serrano*, *Imágenes*, *Río Abajo*, *Tres Grandes Amores*, en el movimiento tercero, que es precisamente el dedicado a Albaterra, y en su última obra sinfónica: *Fantasia elegíaca*. Por otra parte, en un fragmento de *Imágenes* pide el compás de 7/4 y en otro de *Bocetos sinfónicos*, el de 7/8. En la *Suite Maestro Serrano* solicita, esporádicamente, el ritmo de 1/4. Además, no escribe compases compuestos ternarios ni cuaternarios, a excepción del primer movimiento de *Apuntes de viaje*.

El compás que más ha utilizado es el ternario simple (35), siguiéndole el binario y el cuaternario simple, utilizándolo el mismo número de veces (32).

De gran importancia, para comprender su estética, es el uso de la pausa, que está perfectamente puesta, hasta tal punto que, a veces, el silencio comunica tanto como el sonido. Es lo que sucede, por ejemplo, con “Azotes”, el Tercer movimiento de la suite *Imágenes*, obra que será objeto de estudios posteriores, pero no podía dejar de nombrarla, siquiera por la repercusión que tiene (fue Premio Nacional de composición en el año 1974). Y es que en todas su obras son tan importantes los sonidos como los silencios; utiliza, también, muchos cortes o buotas.

5.7. Tonos vs. modos

No le gusta componer obras con centro modal, aunque sí con centro tonal. En muchas obras utiliza la tercera mayor y la tercera menor al mismo tiempo, con lo cual da lo mismo que esté en modo mayor, que en modo menor.

A veces al preguntarle, al compositor, en qué modo estaba una obra, él me contestaba: está en Do, por ejemplo, el modo no importa, porque el tercer grado es tan sensible, que sólo con poner un bemol ya estamos en el modo menor, dando, pues, más importancia al tono, que es el que domina en la obra.

El tercer grado recibe el nombre de *mediante*, en la escala diatónica temperada. Si en la Antigua Grecia utilizaban ocho modos (Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, y sus correspondientes plagales), en sentido descendente. En la Edad Media (Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus, con sus plagales), observamos que con el paso de los siglos los modos se han ido reduciendo, concretamente, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se reducen progresivamente a dos: mayor y menor, consiguiéndose definitivamente a finales del S. XVII, e incluso en el caso del modo déuterus resiste hasta la mitad del siglo XVIII. Andando el tiempo, lo que ha sucedido con el compositor que me ocupa, contemporáneo, es que, prácticamente ha desaparecido la modalidad por completo, es decir, que no le preocupa en absoluto. Y digo prácticamente porque no prescinde de ella en su totalidad, sino sólo cuando le interesa, por lo que está expresando o describiendo en la obra. *Nostalgias*, una vez lo canta con Si nat. y en la repetición, con Si b, luego juega con los dos modos y da a la melodía una variedad bellísima.

Esta independencia modal le da más libertad a la hora de transportar a otra tonalidad, por lo que se mueve, sin problema alguno, de uno a otro tono.

En las veintidós obras sinfónicas estudiadas he encontrado dos que terminan en la dominante de sol menor, con el fa sostenido³⁵⁰.

Concretamente tenemos, en sus obras sinfónicas:

³⁵⁰ Recuerdo que la primera vez que le presenté *El Miserere*, al final como vi RE-FA sostenido..., pensé: “termina en Re M.” y me dijo, el compositor: “No, está en sol m, y termina con su dominante, en RE, y con el FA sostenido, que corresponde a sol m”

TÍTULO Y AÑO		COMIENZA	TERMINA
<i>Sinfonía primaveral</i> , 1951	I	mi b M.-si b M.	mi b M.
	II	mi b M.-la b. M.	mi b M.
	III	mi b M.-la b M.	mi b M.
	IV	mi b M.	mi b M.
<i>El Miserere</i> , 1957		Fa m. (Politonal)	Sol m. (D)
<i>Apuntes de viaje</i> , 1962	I	Bitonal (mi b M.-do m.)	do m. Politonal
	II	mi b M.	la m.
	III	fa M.-Serial	Atonal
	IV	Bitonal-Atonal	Atonal
<i>Mironianas</i> , 1972		Semitonal, fa sost.	re
<i>Suite Maestro Serrano</i> , 1973		Atonal, cíclica	Atonal
<i>Imágenes</i> , 1974		Politonal	Politonal
<i>Preludios alicantinos</i> , 1978	I	la m (sin cadencias).	si M (D. de mi)
	II	la m.	fa M (1ª V Rel.)
	III	Politonal	Atonal
<i>Impromptu</i> , 1982		si b M.	mi b M.
<i>Réquiem</i> , 1987		si b m (tonal/atonal)	sol m
<i>A Miguel Hernández</i> , 1989		Ámbito de do (m)	do (M)
<i>Concierto clásico</i> , 1989	I	sol m.	sol m.
	II	sol M..	sol M.
	III	sol M.	sol M.
<i>Federación, 1968-1993</i> , 1993		do m. Politonal	Politonal
<i>Spanish motiv</i> , 1996		si b m modulante	si b m.
<i>Lucentum</i> , 1997		si b M (límite tonal)	si b M.
<i>En la tierra como...</i> , 1999		mi b M./cromatismos	Bitonal: do m/ mi b M.
<i>Fin de milenio</i> , 1999		Serial/Politonal	Politonal
<i>Río abajo</i> , 2001		sol m. copla en Fa M.	mi b M.
<i>Homenaje a Ginés Pérez</i> , 2001	I	do m.	sol M.
	II	re b M.	si b M.
	III	re m.	re m.
	IV	re b M.	fa M.
<i>Ecclesiam</i> , 2003		re b M.	Politonal
<i>Tres grandes amores</i> , 2005	I	Politonal	Politonal
	II	Politonal	Politonal
	III	Politonal	fa M.
<i>Bocetos sinfónicos</i> , 2006	I	Politonal	Politonal
	II	Politonal	fa M.
<i>Fantasia elegiaca</i> , 2009	I	Politonal	Politonal
	II	Politonal	Politonal
	III	Politonal	Politonal

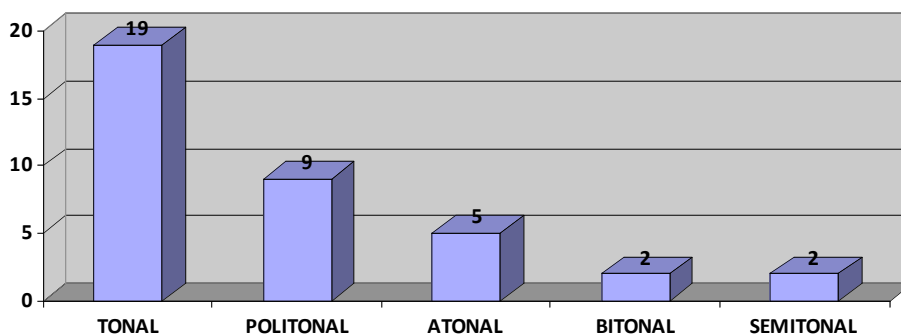


Fig. Tipos de obras.

De todas formas, estas modalidades están puestas, según el comienzo y la finalización de la obra, pero hay muchas ocasiones en que se mueve de una manera tan ambigua, que lo mismo podría estar en un tono y/o modo que en otro. Sí que le gusta emplear el modo mayor cuando quiere dar más luz a una obra, por ejemplo, para terminarla de una manera triunfal, con cierta esperanza, aunque el tema sea tétrico o pesimista, lo que da cuenta de su carácter abierto y optimista.

Vemos que prácticamente todas sus obras terminan en modo mayor, algunas de las que lo hacen en modo menor, termina con su quinta, dando la sensación de estar en mayor. De las obras que tienen varios tiempos a veces en un movimiento elige el modo menor para finalizar; por ejemplo, de los cuatro que tiene el *Homenaje a Ginés Pérez*, el tercero acaba en modo menor, entonces le pone el acorde en nota añadida.

5.8. Timbre: instrumentación.

Con respecto al timbre, también le gusta dominarlo, buscando siempre el color apropiado, huyendo de la rutina y, debido al gran conocimiento de los instrumentos, cuando compone para uno es porque es ese el que más le va a lo que quiere transmitir, sobre todo en la gran obra descriptiva que posee (*Imágenes, Suite Apuntes de Viaje, El Miserere, Río Abajo*, etc.).

Utiliza instrumentos autóctonos, como las trompas tradicionales en *Río abajo*; la bocina, en *Homenaje a Ginés Pérez*; la trompa alpina en *Bocetos sinfónicos*, etc.

Conoce a la perfección la percusión, aprovechando, incluso, en sus partituras los instrumentos de pequeña percusión, como panderos, bombos, pequeños platillos, caja china, etc.

En la instrumentación, no le gusta mezclar al mismo tiempo lo que Berná denomina el metal claro (trombones, trompetas, cornetas, clarines, trombón bajo) con el metal oscuro (toda la familia de los bugles: bombardinos, tubas; y las trompas), para que no se tapen, a no ser que toquen en *tutti*, que lo que busca es fuerza del sonido y no calidad, en esos casos sí que entran todos juntos.

La trompa ha ido adquiriendo preponderancia en la orquestación contemporánea, en detrimento del bombardino, fliscorno y requinto, que compaginan mal con la madera. El cuarteto de trompas ofrece una gran riqueza y variedad.

En viento madera, utiliza tanto los instrumentos de doble lengüeta, como el oboe y el fagot, o el clarinete, de boquilla, como los de cañas: el saxofón, que imita al sarrusofón antiguo. En su opinión, los clarinetes tenían una extensión corta. Hoy tienen una extensión muy grande, por lo que ya no hace falta el requinto, que se usaba para aliviar al clarinete en lo agudo.

La cuerda suele estar muy bien tratada, de gran belleza, utilizando sordina, *pizzicati* para darle contraste más vivo, en otra templanza: en momento jocoso, de alegría, juguetón; normalmente le agrega el viento, consiguiendo gran contraste con la conjugación de ambos.

En cuanto a la percusión hay una lista interminable: el más antiguo el platillo, después el bombo y la familia de los redoblantes, como la caja y el timbal, El compositor emplea, también, crócalos, xilofones, timbres, campanólogos, látigos, celesta, la marimba, parecida al xilofón, etc. Muchas veces utiliza el timbal como si fuera un tercer bajo.

Sabe perfectamente qué importancia desempeña cada instrumento; el fliscorno va a desaparecer a favor del saxofón soprano. Los violines, en banda, serán sustituidos por los clarinetes, clarinete requinto (notas más agudas); las violas por los saxos altos; los violoncellos por los bombardinos o los saxos barítonos y el fagot y el contrabajo por las tubas.

5.9. *Dinámica*

Le gusta mucho emplear el contraste de dinámica. Los intérpretes requieren de mucha pericia para poder tocar fidedignamente lo que el compositor quiere. La agógica de sus obras es muy cambiante, tanto sincrónica como diacrónicamente.

En sus propuestas estéticas van a jugar un papel muy importante los cambios de agógica, a todos los niveles, utilizando la nomenclatura tradicional, en italiano:

- De dinámica: toda clase de matices, desde *ppp* hasta *ffff*, *crescendos*, *diminuendo*, etc.
- De velocidad: *calando*, *poco alargando*, *acelerando*, *ritardando*, *ritenuto*, *Andante*, *Moderato*, etc.
- De expresión: como los *legatos*, *pizzicatos*, *staccati*, etc., gustándole, también, poner la sordina en determinados momentos, para que compacten mejor los instrumentos.
- De compás: utiliza compases tanto simples como compuestos, y algunos de amalgama, como el 5/4. Tiene preferencia, no obstante, por los simples, por lo que hemos podido ver más arriba.

6. Conclusiones y aportaciones

Manuel Berná García es una persona con mucha constancia, cualidad muy necesaria a todo artista, en general y a los músicos, en particular. Por este motivo se desarrolló como intérprete y como compositor. A él le gusta compararse con el alicantino, de Villena, Ruperto Chapí, que también fue director de bandas de música, militares, por oposición y han tenido una vida paralela, aunque en distintas épocas.

La obra sinfónica de Manuel Berná, en los albores del S. XX recoge toda la herencia del último tercio del siglo anterior y asimila su música, dando, a continuación, un paso más adelante, teniendo en cuenta que en algunas obras el goce estético no se debe buscar en los juegos tonales y/o modales, sino en los grandes contrastes que utiliza a nivel agógico, dinámico, rítmico, textural, tímbrico y temático, pudiendo extraer las siguientes conclusiones:

- Es un compositor de su tiempo en unión perfecta con la música contemporánea, la SGAE le propuso para darle el premio al compositor clásico contemporáneo en el año 1999. Bernabé Sanchís, hemos visto cómo lo considera clásico y vanguardista, al mismo tiempo, aunque no acepta todas las vanguardias ya que rechaza, por ejemplo, la música electrónica.

- En cuanto a la melodía busca que estéticamente tenga una línea correcta, más o menos moderna. Es decir no se desdican unas notas de otras, un tema con otro; aunque sean distintos, se corresponden, desde un punto de vista estético, con arreglo a la idea que pretende el compositor.

Las melodías las presenta, unas veces completas, repetidas por otros instrumentos (forma que se utiliza mucho en España) y, otras, repartiendo el interés entre varios instrumentos (gusto más generalizado en otros sitios de Europa, como Alemania).

Tiene melodías tanto propias como basadas en el folklore español, en general y de la Vega Baja, en particular. Ha contribuido a la preservación del folklore alicantino, perpetuándolo en sus obras, unas veces literalmente, y otras transformándolos y dejándolos como atmósfera.

Por otra parte, hay que tener en cuenta, en su estética, que no le importa repetirse. Ante la descripción de situaciones iguales, va a utilizar los mismos patrones, aunque variados. Por ejemplo, incorpora la cabeza del *Dies irae* siempre que quiere reflejar la muerte: *El Miserere*, *Réquiem*, *A Miguel Hernández*, *En la tierra como en el cielo*, *Fin de Milenio*, y en su última obra sinfónica, *Fantasia elegíaca*, a pesar de haber pasado entre la primera obra y la última mencionadas 52 años. O su querida “Salve de auroros”, que la introduce, también, en: *Réquiem*, *Ecclesiam*, y *Tres grandes amores*, además de en otras obras no sinfónicas. En *Ecclesiam* incorpora la marcha de su drama lírico *Éxodo y Renacer*, igual que en el *Pasodoble Albaterra*.

Por otra parte, domina la descripción a la perfección. Excepto en *Impromptu*, y en *Bocetos sinfónicos*, en todas las demás obras se basa en la descripción y/o en la música popular alicantina o valenciana:

Sinfonía Primavera: Descriptiva

Miserere: Programática

Apuntes de viaje: Descriptiva y Programática.

Mironianas: Atonal y Serial, Descriptiva.

Suite sinfónica: Descriptiva.

Imágenes: Programática.

Tres preludios alicantinos: Basada en el folklore alicantino.

Impromptu: Música pura.

Réquiem: Descriptiva.

A Miguel Hernández: Programática.

Concierto clásico: Música pura.

Federación: Basada en el folklore valenciano (las tres provincias).

Spanish motiv: Folklórica.

Lucentum: Programática.

En la tierra como en el cielo: Programática.

Fin de Milenio: Programática.

Río abajo: Folklórica, descriptiva.

Homenaje a Ginés Pérez: Programática.

Ecclesiam: Programática.

Tres grandes amores: Descriptiva, folklórica y en parte programática.

Bocetos sinfónicos: Atonal, música pura.

Fantasia elegíaca: Programática.

Teniendo en cuenta que las obras programáticas también son descriptivas. Estas veintidós obras se han compuesto entre 1957 y 2009. Vemos cómo no ha abandonado el recurso de la descripción y es que, francamente, lo domina a la perfección; es un gran comunicador.

Y como factor común hay que destacar el hecho de preferir la utilización de melodías cortas -por querer expresar la esencia del objeto-, que luego explota en los distintos instrumentos por aumentación, disminución, movimiento directo y contrario, etc., resultando muy enriquecedora. Su estética se mueve en un marco fragmentario. Otra característica común es que prefiere empezar las obras de forma tética y cuando el guión o la letra exige una anacrusa, siempre pone la base con una nota en el tiempo fuerte.

Y para finalizar, le gusta utilizar la “metamorfosis del tema”, es decir, transformaciones caleidoscópicas constantes.

- Con respecto a las texturas, nunca utiliza una sola durante toda la obra sino que conjuga varias, como monodía, melodía acompañada, homofonía, polifonía vertical y horizontal... y esto lo hace, porque dentro de su estética, aprovecha mucho el recurso del contraste a todos los niveles, por consiguiente también lo utiliza en sus propuestas texturales, encontrando, además, que prácticamente en todas sus obras, después de presentar cada tema, luego hace confluir en el tiempo a todos ellos simultáneamente.

- En lo que a armonía se refiere, utiliza mucho, dentro del acorde, los saltos melódicos de quintas, sextas y séptimas, aumentadas y disminuidas, empleándolos con diferentes excusas: por ejemplo, como llamada de atención, antes de presentar un tema importante: su poema sinfónico *A Miguel Hernández*, de 1989; como propuesta estética al oyente: *Homenaje a Ginés Pérez* (también, en su quinteto de viento *Intentos*, estrenado en diciembre de 2006); como contrapunto a un tema fácilón, el de una melodía popular: *Tres preludios alicantinos*, estrenado en 1978,

etc. Saltos, también, de sextas añadidas y otros intervalos pocos usuales en la estética clásica, por ejemplo en *el Miserere*, estrenada en 1957. Este despliegue de intervalos los utiliza tanto en sentido melódico como armónico.

Se podría decir que se encuentra dentro de la armonía tonal alterada, empleando la 6ª añadida y otras notas que, según el compositor son más interesantes que si se duplica la 8ª. Utiliza el término: “Armonía de ataque”, o también, “armonía de fuerza” o “armonía afectiva”.

Demuestra tener muchos recursos armónico-contrapuntísticos en sus obras sinfónicas por el gran dominio de los temas populares, que los sabe enriquecer con la armonía; un ejemplo lo tenemos con la obertura *Spanish motiv*, en el que coge un tema popular simplón, como es el del “Vito” y lo eleva a la categoría de sinfónico, con la actuación, además, de dos bombardinos solistas. Con esto consigue por un lado, una pluralidad de lenguajes y, por otro, dignificar la música popular y revalorizarla.

Otra aportación muy importante, a la composición contemporánea, es lo que él llama “la influencia del semitono”, empleando cromatismos tanto a nivel melódico, con progresiones (produciendo choques disonantes, pero muy bellos), como armónico (empleándolo, por ejemplo, en las partes fugadas de sus obras, que maneja perfectamente), tan útil a la fuga tonal, confiriéndole un estilo propio. Primero se acercó a la 9ª alterada, luego a la 6ª aumentada, viendo que disfrutaba más que si duplicaba la 8ª, puesto que al fin y al cabo era doblar un sonido ya dado.

- Los ritmos son también muy contrastantes, por lo que en algunos movimientos cambia de compás frecuentemente y hemos visto cómo el que más utiliza es el ternario simple, siguiéndole el binario y cuaternario simple, en igual proporción. También emplea otros ritmos atípicos, como el quinario y el septinario e, incluso, el inusual unitario.

- Es un compositor que está más a favor de la tonalidad que de la modalidad, entrando en lo que podríamos llamar mutación de la tonalidad, teniendo muchas obras politonales y otras pantonales. Sin embargo, el modo casi desaparece por completo, viendo una evolución progresiva desde la antigüedad, con ocho,

reduciéndose, a dos, posteriormente y ahora, donde se puede hablar de una amodalidad.

Tiene composiciones, también, seriales, aunque en menor grado. Sus obras atonales son siempre a favor de la expresividad y muchas veces, algunas que parecen ser atonales, en realidad son politonales, es decir, que hay un exceso de tonalidad y al juntarse todas las voces parece al oído que no hay tono o nota dominante.

- En el timbre, es exageradamente exigente a la hora de componer para que los colores, ritmos, etc. sean muy compactos y no se eliminen unos a otros, dominando la instrumentación, por haber estado desde los 14 años tocando -y observando- en grupos: bandas militares y civiles; y orquestas.

En sus timbres utiliza la voz tanto recitada como cantada. No le gustan los instrumentos electrónicos.

- El tratamiento que hace de la cualidad del sonido denominada intensidad va en coherencia con los demás aspectos tratados puesto que utiliza fuertes contrastes en la potencia, a veces de una nota a otra. Estos se pueden ver desde un punto de vista más amplio en la agogía, en general, puesto que abarca más al encontrar, también, cambios en la velocidad, cambios de expresión, y de compás.

En definitiva, podemos decir que sus composiciones han evolucionado desde un estilo tradicional hacia propuestas cada vez más abstractas, más complicadas no de comprender, sino de analizar. Prefiere la 6ª ó la 7ª, a la 8ª, porque piensa que es mejor decir algo nuevo que repetir con la duplicación de la octava, pasando por la música programática y descriptiva y llegando a la politonalidad como eje de su composición. Aquí hemos visto varias, como *Tres preludios alicantinos*, que fue Premio Nacional de composición del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, del año 1978 y *Tres grandes amores*, del año 2005. Le gustan, también, los saltos de 4ªs. y 5ªs. aumentadas y disminuidas, como llamada de atención.

En muchas de sus obras habrá que buscar el sentido estético, su gusto y disfrute, en el reconocimiento de los factores temáticos, tímbricos, texturales y agógicos, de la cognición de los procesos de permanencia, cambio y retorno, no del reconocimiento de tonalidades y sus leyes. Son muy interesantes las melodías que

hace, a veces con poquísimas notas, por ejemplo, en su obra *Impromptu* el primer tema tiene, sólo, tres notas y, el segundo, seis, jugando, luego por aumentación y distintos ritmos. También, otras veces, por el gusto estético de las modulaciones constantes. Y, siempre, en el aprovechamiento tímbrico a la perfección.

Finalmente, si Fubini³⁵¹, hablando de las corrientes estéticas en la música contemporánea, propone el uso de la música folklórica como una tercera vía de aportación significativa del sujeto a la sociedad, vemos cómo Berná eleva su música popular al género sinfónico.

Su vida ha sido intensa y llena de acontecimientos, no olvidemos que nació un año después de la declaración de la Primera Guerra Mundial, que tuvo que vivir en primera persona la Guerra Civil Española y también fue testigo de la Segunda Guerra Mundial, dedicándose incluso a la vida militar-musical. En cuanto al estilo de vida le han aportado influencias, en primer lugar su padre y, en segundo Ruperto Chapí, al que se compara muchas veces por su transcurrir paralelo.

Resaltaría los siguientes aspectos de Berná, a modo de conclusión:

- Ha querido que su vida esté siempre ligada a Albaterra, su lugar de nacimiento, acuñando los términos de “albaterear” y “albatereando”, que es lo que él dice que ha ido haciendo por todo el mundo, dirigiendo el pasodoble *Albaterra* siempre que le ha sido posible.

- Su vida ha estado vinculada a la música: Hemos visto cómo ha sido, sucesivamente, intérprete, director de bandas y orquestas, profesor, organizador de certámenes de bandas, ha intervenido en la difusión y consolidación de los encuentros de auroros, ha sido miembro de jurado en concursos de música, creador del certamen de pasodobles de Albaterra, director del Conservatorio Profesional de Orihuela, compositor de música ligera y compositor de música culta.

- Con arreglo a las circunstancias históricas que le ha tocado vivir, tiene una serie de valores morales, destacando entre todos el valor vida, la que aprendió a estimar y respetar desde bien pequeño y el valor amistad, pues es una persona muy sociable y siempre le ha gustado vivir rodeado de su familia y amigos.

³⁵¹ FUBINI, E.: *Entre música y filosofía*, *Op.cit.*, Véase último capítulo.

- En definitiva, ha tenido la suerte de poder dedicarse a dos profesiones que le han satisfecho totalmente: como militar, pues ama a España y a su ciudad natal, no cambiándolas por nada en el mundo; y como músico, pues se ha podido realizar dentro de la vida militar y al retirarse de la misma.

Es un compositor estudioso y atento a las nuevas corrientes de su época, vivo ejemplo de tenacidad, que ha sabido evolucionar y aportar su estética compositiva a las futuras generaciones, dentro de la música clásica, sin necesidad de tener que recurrir a la música electrónica.

Hay personas que transcurren por la Historia sin pasar desapercibidas, D. Manuel Berná García, y su música, será una de ellas.

7. Bibliografía

- ABBAGNANO, N.:** *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- ADAM FERRERO, Bernardo:** *Músicos valencianos*, Tomo I, 1988, Valencia, Ed. Proip, S.A., págs. 45-7.
- ADORNO, Theodor W. A.:** *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Ed. Rialp, 1996. Primera edición de 1966.
- ADORNO, Theodor W. A.:** *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1976. Primera edición de 1964.
- AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios:** *Historia de la música en la provincia de Alicante*. 2ª edición, Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, Diputación provincial de Alicante, 1984,
- AGUILAR HERNÁNDEZ, Jesús:** *Historia de Albaterra*, Valencia, Excmo. Ayto. de Albaterra, 2002.
- ALBET, Montserrat:** “Capítulos 47-48”, en *Grandes temas de la Música*, 4 tomos, Pamplona, Salvat, 1983.
- AUSTIN, William W.:** *La música en el siglo XX*, 2 tomos, Madrid, Taurus, Colección ensayistas números 255 y 256, Versión castellana de José M^a Martín Triana, 1985.
- BEARDSLEY, Monroe C.; HOSPERS, John:** *Estética, historia y fundamentos*, Madrid, Ed. Cátedra, Colección teorema, Traducción de Román de la Calle, 1990.
- BÉCQUER, G. A.:** “El Miserere”, en *Leyendas*, edición de J. M^a García García, Ed. Bruño, Anaquel, 1991, pp. 107 – 120.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel:** *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, 2ª edición, Sevilla, 2000, pág. 172.
- COPLAND, A.:** *Cómo escuchar la música*, Gredos, Madrid, 1976.
- COROMINAS, J.:** *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1976.
- DE LA CIERVA, E.:** *Historia de las fuerzas armadas*, T. II, Madrid, Ediciones Palafox, págs. 199 y ss.

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael:** *Historia de la Música, I*, Madrid, Historia 16, 1997.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo:** *Antología de la Música Militar en España*, 10 Vols., Madrid, Ed. Ministerio de Defensa, 1997, T. IV, págs. 91 y ss.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo:** *Historia de la música militar*. Pozuelo de Alarcón, Madrid. Pearson New Entertainment España S.A., 1997.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo:** *Historia de la música militar de España: ampliada con referencias a composiciones guerreras*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2000.
- FUBINI, Enrico:** *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universidad de Valencia, Colección Estética y crítica, 19. Traduc. M. Joseph Cuenca Ordiñana, 2003.
- FUBINI, Enrico:** *La estética desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza Música, 1988.
- FUENTES, Pilar y CERVERA, J.:** *Pedagogía y didáctica para músicos*, Valencia, Ed. Piles, 1995. Primera edición de 1989.
- GALBIS LÓPEZ, Vicent y otros:** *Historia de la música catalana, valenciana y balear*, T. X, Barcelona, Edicions 62, 1997.
- GALLEGO, Antonio:** *Historia de la Música, II*, Madrid, Historia 16, 1997.
- GARCÍA SEGURA, Alfredo:** *Músicos en Cartagena (datos biográficos anecdóticos)*. Murcia, Edita Ayuntamiento de Cartagena, 2001.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro:** *Diccionario técnico de términos musicales, español-inglés, inglés-español*, Madrid, Ed. Akal, 2000.
- GUTIÉRREZ DORADO, Pilar y Marcos Patiño, Cristina:** *15 años de estrenos de música*. Madrid, Centro de documentación de Música y Danza, 2000.
- HERNÁNDEZ, Miguel:** *El torero más valiente y otras prosas*, Edición e ilustraciones de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Ed. Alianza tres, 1986.
- HERNÁNDEZ, Miguel:** *La savia sin otoño. Antología poética*, introducción y selección de Leopoldo de Luis. Barcelona, Ed. Círculo de Lectores, 1991.
- IBERNI, Luis G.:** *Ruperto Chapí*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, Ediciones del ICCMU Serie A, nº 5, 1995.
- KOHLBERG, L.:** *Psicología del desarrollo moral*, Bilbao, Edit. Desclee de Broker, 1992.

- LANZÓN MELÉNDEZ, Juan:** *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil española (1938-1975)*, Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 2001.
- MARCHAN FIZ, Simón:** *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Editorial Alianza, Colección Alianza forma, 1987.
- MACHILIS, Joseph:** *Introducción a la música contemporánea*, Argentina, Ed. Maymar, 1975.
- MARCO, Tomás:** *Historia de la música española*, S. XX, Tomo 6, Madrid, Alianza Música, 1976.
- MARCO, Tomás:** *Música española de vanguardia*, Madrid, Edit. Guadarrama, 1970.
- MIRÓ, Gabriel:** *El ángel, el molino, el caracol del faro*, Alicante, Editado por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2004.
- MOLES, Abraham:** *Teoría de la Información*, Madrid, Ed. Azama, 1976.
- MOLINER, María:** *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000.
- MONROE, C. B.; HOSPERS, J.:** *Estética, Historia y fundamentos*, Madrid, Ed. Cátedra S.A., 1982.
- MONTESINOS PÉREZ, José:** *Historia de Albaterra*. (Transcripción de la descripción geográfica e histórica de Albaterra, del año 1794. Realizada por Joaquín Serna Hernández), Valencia, Edita el Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, 2001.
- MOORE, Douglas:** *Guía de los estilos musicales*, Madrid, Taurus, 1988.
- NEUBAUER, J.:** *La emancipación de la música*, Madrid, Ed. Visor Dis. S. A., 1992.
- PADILLA GARCÍA, M.; GINER TORMO, M^a C.:** *Estética aplicada a la música*, Alicante, Gráficas Díaz, 1981.
- PEDRELL, F.:** *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Imprenta Víctor Berdós, 1894.
- PERTUSA RODRÍGUEZ, M^a T.; GINER TORMO, M^a C.:** *Manuel Berná García. Vida y obra*. Albaterra, Alicante, Edita Excmo. Ayuntamiento de Alicante, Octubre de 2002.
- PERTUSA RODRÍGUEZ, M^a T.:** *Pedazos del corazón*, Almoradí, Gráficas Aldograf, 1999.
- PRECIADO, Dionisio:** *Folklore español: música, danza y ballet*. Presentación de Fernando Remacha. Madrid, STVDIVM Ediciones, 1969.
- PUENTE REGO, M^a Pilar:** *Albatereando*, León, Ed. Lobo Sapiens, 2005.

RIVERA RODRÍGUEZ, René Francisco: *Los valores*, Curso de internet, en www.mailxmail.com/cursovalores/valoresmorales/, Cap. 5.

RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*, T. 1, "Bandas de música y su federación", 1993, Valencia, Edit. Federación, pág. 507.

SEGUÍ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1973.

TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*, Madrid, Ed. Tecnos S. A., 2008.

TENA, Vicente J.: *Obras musicales de Manuel Berná*, I, Valencia, Biblioteca municipal de Valencia, 1976.

ULRICH, Michels: *Atlas de música II*, Versión española de Rafael Banús, revisión técnica a cargo de Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

V.V.A.A.; Dirigida por Emilio Casares Rodicio: *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, T. 2, Madrid, 2002, Fundación Autor, SGAE, págs. 398-399.

V.V.A.A.: "Manuel Berná García", en *Compositores sinfónicos valencianos*, Asociación de Compositores sinfónicos valencianos (COSICOVA), Generalitat Valenciana, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Marzo de 2006, pp. 39-42.

V.V.A.A.: *Los grandes temas de la música*, dirigida por José Luis Pérez de Arteaga, Pamplona, Salvat editores, 1983.

V.V.A.A.: *Biblia de Jerusalén*, Equipo de traductores de la edición española. Nihil obstat. Dr. José Ramón Scheifler Amézaga, S. I. Censor Ecco, Bilbao, Ed. Desclée Brouckere, 1975.

ZAMACOIS, Joaquín: *Temas de estética y de historia de la música*, Span Barcelona, Press, Universitaria, Impreso en España por los herederos de Joaquín Zamacois, 1997.

Revistas:

"Acta de la sesión celebrada por la Junta Directiva de la Asociación Unión Protectora Musical Llombai, el 24 de Mayo de 1989". Revista *Música y Pueblo*, de la P.R. de Bandas, Valencia, 1989.

"OBERTURA Fin de Milenio", en *Música y Pueblo*, nº 95, Julio/ Agosto, 1999, pp 7.

- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Albatera y ... Albatera", en *Albatera, julio y Santiago*, Edita Ayuntamiento de Albatera, 1973, pp. 50-3.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Siempre con vosotros", en *Unión Musical la Aurora*, Albatera, Edita Unión Musical La Aurora, revista nº 2, 2000, pp. 12.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Anécdotas, satisfacciones y vivencias", *Revista Albatera, Julio y Santiago*, Albatera, Ayuntamiento de Albatera, 1991, pp. 6-7.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Sigo Albatereando", en *Albatera, Julio y Santiago*, Albatera, Ayuntamiento de Albatera, 1992, pp. 31-3.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "50 Aniversario del Pasodoble *Himno a Albatera*", *Revista Moros y Cristianos*, Albatera, Ayuntamiento de Albatera, julio de 1993, pp. 28-9.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Un recuerdo", en *Albatera, Julio y Santiago*, Ayuntamiento de Albatera, 1994, pp. 40-3.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "¿Quién es Fermín Limorte León, Poeta?", en *Albatera, Julio y Santiago*, Ayuntamiento de Albatera, 1999, pp. 24-5.
- BERNÁ GARCÍA, M.:** "Historias del Paso-doble", en *Albatera, Julio y Santiago*, Ayuntamiento de Albatera, 2000, pp. 20-1.
- Corresponsal- Vega Baja:** "Felicidades en el 80 Aniversario del *Ilustre Maestro Compositor* D. Manuel Berná Carcía" en *Música y Pueblo*, Septiembre de 1995, pp. 20-1.
- DE LA HOZ, Enrique;** "Valencia: Música viva", *Temporadas de música*, IX, 3, Valencia, 1982, pp. 9-25.
- ESPINOSA FENOLL, José María:** "El patrimonio musical de la Semana Santa de Orihuela", publicado en el *Primer diario digital de Orihuela*, dirigido por Pilar Girona Gutiérrez y cuyo Redactor-jefe es Pablo Riquelme Ballesteros, el 26-4-2006, en www.oriueladigital.es.
- FERNÁNDEZ, Verónica:** "Ruiz Herrera: el repliegue de las fuerzas duró cinco años y medio", *Ejército*, Madrid, 5 de Octubre de 2006, pp. 12-3.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.:** "Los himnos de España", *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, nº 77, Castellón, 2001, pp. 10-2.
- GINER TORMO, M^a Consuelo:** "Entrevista a D. Manuel Berná", *Alicante-sociedad*, nº 00, Alicante, Editada por Amor Giner, Noviembre 2008, pp. 42-3.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis:** "Al Maestro Manuel Berná", *Albatera, Julio y Santiago*, Ayuntamiento de Albatera, Alicante, 1993, pp. 49-50.

LÓPEZ CHAVARRI, E.: "El "Réquiem" del Maestro Berná", en *Informúsica. Revista Internacional*, Madrid. Invierno de 1988, p. 34.

MANRESA ZAPLANA, J. A.: "Trilogía en las Fiestas de mi Pueblo", *Revista Fiestas Moros y Cristianos*, Albatera, Julio de 1998, p. 43.

MENA CALVO, Antonio: "Luto en la música militar de España", *Militares 72*, Revista del Ejército, Madrid, Julio, 2005, pp. 52-4.

MOLES, Abraham: "La Théorie de l'Information et la Perception Esthétique", París, *Revue Philosophique*, abril - junio, 1957, pp. 233-242.

Redacción: "Las bandas valencianas interpretarán la *Obertura Fin de Milenio*", *Música y Pueblo*, nº 95, Julio/Agosto 1999, p. 1.

SERNA SERNA, M.: "Homenaje y entrevista al Maestro Manuel Berná en su pueblo natal de Albatera", *Revista Regional Valenciana*, Valencia, Federación de Bandas de Música, 2000, pp. 17-9.

VILLALBA, Enrique.: "Director artístico-técnico de la Banda Sinfónica de Madrid: Enrique García Asensio, «El nivel musical de Madrid es muy alto»", *Madridiario*, 1- 6- 2009, p. 14.

Grabaciones:

- "*Alicante, linda capital*", bolero grabado en Madrid, disco de 45 Rv., Berta-FM 68-134, por el trío LOS TRES DE SEGURA, 1954.
- "*Marcha, de Éxodo y renacer*", "*Mironianas*", "*Santo Sepulcro*", "*Niño Divino*", "*En el molino*", "*Albatera*", de Manuel Berná, Editado por el Excmo. Ayuntamiento de Albatera, D. Legal: V-2791-1998.
- "*Fin de Milenio*", obertura de M. Berná, Agrupación musical Los Montesinos. Grabación el 24-3-2001 en La Casa de la Música de Redován. D. Legal: V-2604-2001 XXX Certamen provincial de Bandas de Música, editado por la Diputación de Alicante, *Nuestra Música*, 2001.
- "*Caballeros del Rey Fernando*", marcha cristiana del compositor M. Berná, dedicada al embajador cristiano 2001: Antonio J. Ferrández Peñalver. Edición numerada. Estrenada el día 26 de mayo de 2001 en el Teatro Circo de Orihuela, dentro del Concierto de Música Festera organizada por la propia comparsa.

- “*Periodista Hipólito*”, pasodoble de M. Berná, dentro de la colección *Nuestra Música*, editado por la Diputación Provincial de Alicante. D. Legal V-203 - 2002.
- *Río Abajo*, de M. Berná (UNIÓN MUSICAL DE ALMORADÍ), XXXI Certamen Provincial de Bandas de Música de Alicante, Disco grabado por la Diputación de Alicante, la CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo y la Federación de Sociedades musicales de la Comunidad Valenciana, en la Serie *Nuestra Música*, 2002.
- *Imágenes*, Por la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, dirigida por Asensio García, Madrid, RTV Española, 2002.
- “*Españoleando*”, “*Bodas de plata*”, “*Manolo Piné*”, *Daniel l’orxater*” “*Poema sinfónico a Miguel Hernández*” “*Albatera*”, dentro del ciclo *Nuestra Música*, por la Unión musical La Aurora, de Albatera, V- 3186-2002. Editado por la Diputación de Alicante.
- “*Pepe Piné*”, “*Muchamiel*” y “*Malagueñas y verdiales*”, de Manuel Berná, en *Diez años de pasodobles, Concurso nacional de pasodobles, Villa de Albatera*, Editado por la Concejalía de Cultura de Albatera. D. Legal: A-327-2007.
- “*Nostalgias*” y “*Canto a una rosa*”, de Manuel Berná, en CD, *Espejos*, Alicante, Editado por la Asociación Espejo de Alicante en Hollywood Studios, por MATAS, Pilar y SÁEZ, Florencio. D. Legal: A- 635- 2008.

Y las siguientes páginas web:

www.aytoalbatera.com

www.horchateria-daniel.es/val/musica.htm

www.orihueladigital.es

www.madridiario.es/2009/Junio/madrid/mad-cultural/15332

8. Índice de autores

Adam Ferrero, B.	passim
Aguilar Hernández, Jesús.....	passim
Álvarez Quintero.....	73
Andrés, Antonio.....	73, 249
Aparicio López, Juan.....	44, 121
Arniches, Carlos.....	73
Asins Arbó.....	53, 54
Asunción Rubio, Ángel.....	12, 51, 52, 51, 346
Azziman.....	45
Báez, Juan.....	54
Báez, Miguel, “El Litri”.....	34
Ballesta, A.....	121
Bariego, E.....	121
Baroja, Pío.....	27
Barrios.....	25, 101, 115
Bécquer, Gustavo Adolfo.....	passim
Berlioz.....	162
Berná Martínez.....	20, 129
Berná, José.....	108, 121
Blanes Arques.....	64
Blanquer Ponsoda.....	58
Boronat.....	72, 377
Caballé, Montserrat.....	52
Calleja Gómez.....	73
Calvo.....	33, 44, 56, 575
Canales.....	40, 66
Cantos.....	28
Cayuelas.....	62, 514
Cervera Loret.....	52, 346, 548, 570
Chapí, Ruperto.....	passim

Cubiles.....	24, 39
de Juan, Helio.....	passim
de la Hoz.....	54, 55, 220
de la Sota Calvo, Jesús.....	44
Delgado.....	73
Dobarganes Merodio, Quintín.....	passim
Domingo, Plácido.....	passim
Escrig Peris.....	64
Espinosa Fenoll.....	75, 447, 574
Esquembre, Quintín.....	459
Fernández de Latorre.....	56, 57
Fernández, “El Caracol”.....	34
Ferrando García.....	77
Follana.....	22, 466, 468
Franco.....	29, 30, 31, 32
Frühbeck, Rafael "de Burgos".....	45
Fuentes, Pilar.....	passim
Galera Paniagua.....	47, 160
Gallego.....	28, 31, 570
García Asensio.....	75, 76, 249, 575
García García.....	19, 569
García Gelardo.....	70
García Ortuño.....	59
Girona Gutiérrez.....	33, 574
Gombáu.....	passim
González Pérez.....	38
Grau.....	37, 51, 103, 110
Guimerá, Ángel.....	190
Gutiérrez Rael.....	79
Hernández Cubiles.....	39
Herraiz Linares.....	46, 51, 104, 118
Hipólito, Vicente.....	72, 108, 119, 576

Iglesias, Julio.....	54
Imperio Argentina.....	42, 50, 51
Juan Carlos I, Rey de España.....	65
Juan Pablo II.....	passim
Lafuente.....	38, 39
Larios Botello.....	39
Latorre, R. F.....	117, 121
Lerma.....	59, 64
Liszt, Franz.....	passim
Llácer Ibáñez.....	26
Lope de Vega.....	34, 51, 101
López Anglada.....	passim
Los 3 de Segura.....	44
Lucas, Ceferino.....	102
Manresa Zaplana.....	68, 575
Marbá.....	76
Martínez Cayuela.....	77, 514
Marujita Díaz.....	42, 50, 51
Merchán.....	passim
Mezquida.....	28, 30
Miró, Gabriel.....	passim
Montesinos Pérez.....	40, 571
Morcillo.....	54, 105, 114
Moya.....	passim
Muñoz Fernández.....	77
Navarro.....	passim
Nieto Guzmán.....	35
Nieto Nieto.....	58
Orff, Carl.....	52
Ortuño.....	60
Palau.....	39, 201
Pemán, José María.....	11, 24, 99, 498

Pérez Berná.....	74
Pérez-Rivas González.....	40
Peris Lacasa.....	55, 269
Pertusa Rodríguez, María Teresa.....	passim
Pirfano.....	76
Puente Rego, Pilar.....	passim
Reinosa.....	16, 33, 49
Rodilla Navarro, E.....	62
Rodrigo Vidre, Joaquín.....	37
Romero Saráchaga.....	73
Sacristán, José.....	51
Salzillo, Francisco.....	passim
Samper.....	62
San José, Román.....	33
Sanchís Sanz.....	71
Serna Berná.....	27
Serna Cantó.....	23
Serna Fuentes.....	15, 24, 36
Serna Hernández.....	23, 36, 40, 572
Sofía, Reina de España.....	55
Soler Moreno.....	26, 101
Spiteri.....	76
Tena.....	48, 69, 572
Teresa de Calcuta.....	81
Teruel Vegara.....	61
Tortajada, Daniel.....	61
Utrilla.....	28
Velasco, C.....	passim
Wagner, R.....	passim
Zapatero.....	28