



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Mestrado em Música

Performance

Trabalho de projeto

**LA SONATA PARA TUBA "LA GUERRA DE LAS NARANJAS" DE
SALVADOR ROJO**

Autor

Francisco Javier Núñez Vidigal

Orientador

Professor Roberto Alejandro Pérez

Co-orientador

Professor Ilidio Massacote

"Este Trabalho de Projeto não inclui as críticas e
sugestões feitas pelo Júri"

ÉVORA 2013

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

Agradecimientos.

Desde estas líneas me gustaría agradecer el trabajo de todas las personas que han hecho posible la consecución de este proyecto.

A Salvador Rojo, compositor de la obra sobre la cual versa este proyecto por el gran trabajo compositivo, sus horas de dedicación y por haberme hecho participe de esta gran composición.

A Guillermo Galindo y Juana Ortega, secretario y Auxiliar administrativo del Conservatorio Superior "Bonifacio Gil" de Badajoz por su ayuda.

A Pedro Alejandro Grajera Luna, Profesor de Música del I.E.S. Diez Canedo de Puebla de la Calzada (Badajoz), por su revisión de este trabajo.

A Roberto Alejandro Pérez, tutor del trabajo, por su ayuda y sabios consejos.

A mi gran amigo Joaquín Carballo porque siempre puedo contar con él para cualquier cosa que necesite.

Resumen:

La sonata para tuba “La Guerra de las Naranjas” de Salvador Rojo.

Esta tesis pretende reflejar el trabajo llevado a cabo entre un intérprete y un compositor a la hora de abordar una obra musical como puede ser esta *Sonata para tuba*. En él se reflejarán las distintas partes del proceso de composición como: técnica compositiva empleada, lenguaje utilizado, características del instrumento para el que se va a escribir la obra. Estos aspectos serán relacionados con las capacidades técnicas e interpretativas del solista al cual está dedicada la partitura.

En este caso, la técnica utilizada será la Técnica Serial, herramienta que interesa al compositor como el recurso que le servirá para estructurar sus ideas musicales.

Realizada la obra, se procederá a un análisis atendiendo tanto a la forma como a las variables pertinentes que puedan influir en las decisiones orientadas a la interpretación.

Abstract:

The sonata for tuba “The Orange’s War” of Salvador Rojo.

This thesis tries to reflect the work between an interpreter and a composer at the moment of approaching a musical work like this *Sonata for tuba*.

It will reflect the different parts of the process of composition as: composing technique, used language, characteristics of the instrument for which the work will be written. These aspects will be related to the technical and interpretive capacities of the soloist to whom the score is dedicated.

In this case, the used technique will be the Serial Technique, tool that interests the composer as the resource that will serve him to construct his musical ideas.

Once the work is finished, one will proceed to an analysis attending both to the form and to the pertinent variables that could influence the decisions oriented to performance.

Palabras clave

Tuba, interpretación, sonata, composición, serialismo.

Keywords

Tuba, interpretation, sonata, composition, serialism.

Índice

| | |
|--|----|
| Agradecimientos. | 3 |
| 1. Introducción. | 7 |
| 1.1. ¿Por qué existe una tuba Bajo y una Contrabajo? | 10 |
| 1.2. Las escuelas de tuba en el mundo | 12 |
| 2. Panorama de la investigación en España sobre composiciones para tuba..... | 14 |
| 3. El dodecafonismo y serialismo en España..... | 15 |
| 3.1. Antecedentes. | 15 |
| 3.2. La práctica. | 18 |
| 4. La <i>Sonata para tuba y piano</i> de Salvador Rojo. | 21 |
| 4.1. Curriculum Salvador Rojo..... | 24 |
| 4.2. Análisis de la obra. | 25 |
| 4.2.1. Primer movimiento. "Godoy"..... | 25 |
| 4.2.2. Segundo movimiento. María Luisa de Parma. | 36 |
| 4.2.3. Tercer movimiento. "Encuentros". | 39 |
| 4.3. Entrevista al compositor. | 45 |
| Conclusiones sobre la entrevista..... | 48 |
| 4.4. Recomendaciones para la ejecución..... | 49 |
| 4.4.1. Recomendaciones del autor..... | 49 |
| 4.4.2. Conclusiones del intérprete para la ejecución de la obra..... | 50 |
| 5. Conclusiones..... | 53 |
| 6. Anexos. | 55 |
| 6.1. Anexo 1. Heu Me Domine. Vicente Lusitano. | 55 |
| 6.2. Anexo 2. Sonata para tuba y piano "La Guerra de las Naranjas". Salvador Rojo..... | 56 |
| 6.3. Anexo 3. Trabajos sobre la tuba realizados en España. | 71 |
| 7. Bibliografía. | 72 |

1. Introducción.

Podemos indicar que el primer instrumento al que llamamos tuba data del siglo XIX (1835) y fue creado por dos fabricantes de instrumentos alemanes: Wilhelm Wieprecht y Johann Gottfried Moritz, promovido por la necesidad de un instrumento que sirviese de soporte para los graves de la sección de metales en la orquesta romántica.¹

La primera obra de la que se tiene constancia en la que aparece la tuba como instrumento musical es *Triunfo del Amor* del compositor inglés Wallace en 1862, pero el verdadero impulsor de este instrumento será Richard Wagner, quien a partir de 1869 le dará un papel relevante dentro de la música orquestal².

En 1942, el compositor Alexander Levedev, compone su famoso *Concierto en un movimiento*, para tuba ó trombón bajo, aunque hoy en día, este es utilizado en su mayoría por los interpretes de trombón bajo³.

El primer concierto reconocido mundialmente para tuba es el escrito por el compositor inglés Ralph Vaughan-Williams, dedicado al tubista, Phillip Catelinet, solista de la London Symphony Orchestra compuesto en 1954 con motivo del 50º Aniversario de esta agrupación.

A pesar de estos importantes hitos, la importancia que le han dado los compositores a este instrumento no ha sido siempre la deseada por los intérpretes que constantemente y sobre todo en los últimos años han realizado encargos para intentar incrementar el repertorio de un instrumento relegado. En las últimas dos décadas asistimos a una transformación en cuanto al repertorio para tuba, puesto que gracias al interés de

¹ H. Hernández. La Tuba: Conozcámosla mejor (2010). Accedido el 20-3-2013, disponible en <http://inbbflat.blogspot.com.es/2010/06/la-tuba-conozcamosla-mejor>.

² Se refiere a la tuba baja y contrabajo afinada en "do ó fa". No confundir con la tuba wagneriana que es más parecida a una trompa y tocada por trompistas.

³ Actualmente aunque se encuentra dentro del repertorio para tuba, es obra obligada en los concursos para trombón bajo.

intérpretes y compositores, el catálogo de obras dedicadas a este instrumento ha tenido un incremento bastante considerable.

Cabe destacar también la colaboración de entidades como son algunas editoriales que ofrecen sus estructuras comerciales para la difusión de estos últimos manuscritos que de no ser gracias a esta ayuda quedarían relegadas al desconocimiento casi total.

Haciendo honor a los compositores Españoles, es justo apreciar su contribución a la literatura musical de nuestro instrumento. Cabe señalar a Ferrer Ferrán (n. 1966), Teo Aparicio Barbera (n. 1967), Ángeles López Artiga (n. 1939), Andrés Valero Castells (n. 1973), Miguel Yuste (1870-1947), entre otros que han compuesto obras de diversa índole, desde jazzísticas (*Tension for Jazz* de Teo Aparicio), obras de factura clásica, hasta obras con lenguaje netamente Contemporánea (Ej. *Gota de Metal* para Tuba, Clarinete y Marimba de Eduardo Pérez Maseda (n. 1953) y *Fanfare-Fandango* de Ernest Martínez Izquierdo(n. 1962)) .

También el apoyo de editoriales como Tot per l'aire o Rivera Música, esta última con una colección dedicada a ofrecer repertorio para los distintos cursos en todos los ciclos académicos que componen el currículo oficial de la asignatura de tuba en los actuales planes de estudio han facilitado la ampliación del repertorio de nuestro instrumento.

También hay que destacar el interés de intérpretes de tuba como Vicente López (n. 1967), en España que gracias a encargos a varios compositores desde hace algunos años contribuyen a acrecentar las páginas dedicadas a este instrumento de la familia de los metales.

En el caso de Portugal, el tubista Sergio Carolino, en colaboración con compositores portugueses como Jorge Salgueiro (n. 1969), Paulo Jorge Ferreira (n. 1966), Paulo Perfeito (n. 1974), Luis Cardoso (n. 1972) o Antonio Victorino d Almeida (n. 1940) han supuesto una verdadera revolución en el repertorio para tuba en Portugal.

En mi caso, como en el de cualquier instrumentista, la idea de una composición musical dedicada a mi persona supone un gran atractivo, y no quería dejar pasar una oportunidad como la de realizar el presente master en interpretación en la Universidad de Évora para

culminarlo con el estreno de una obra para tuba surgida del encargo al compositor afincado en Olivenza Salvador Rojo Gamón.

Por este motivo, el presente trabajo estará dedicado íntegramente a todo el proceso que rodea la realización de una obra de estas características, intentando reflejar los diferentes procesos llevados a cabo hasta la culminación de la que será la *Sonata para tuba y Piano* de Salvador Rojo.

El interés por este compositor surge en primer lugar por la cercanía con el compositor, ya que a pesar de ser de origen valenciano, Salvador está afincado en Olivenza, mi ciudad natal, desde hace más de 10 años gracias a que actualmente es el encargado de dirigir la banda de la Excelentísima Sociedad Cultural "La Filarmónica" de la ciudad citada anteriormente. Como no, otro de los factores que inclinaron la balanza a la hora de elegir a este compositor es su incipiente carrera en el mundo de la composición, avalada por premios como el reciente "Maestro Villa", el más prestigioso concurso de composición para banda que se celebra en España.

Reseñar que actualmente, me encuentro ocupando la plaza de profesor de tuba en el Conservatorio Superior de Música "Bonifacio Gil" de Badajoz. A lo largo de estos años de enseñanza, he observado que existe un gran repertorio dedicado a la tuba Baja, pero muy poco repertorio de solista para la tuba Contrabajo, con lo que la intención al solicitar esta composición también es la de contribuir a la ampliación del repertorio para este instrumento de la familia.

Llegados a este momento, creo necesario hacer un pequeño inciso para realizar una aclaración relacionada con los distintos instrumentos de la familia de las tubas. En estos momentos encontramos tubas con distintas afinaciones en el mercado si bien las más comunes son la Tuba bajo se afina en Mi \flat o fa (el sonido más grave es el Si \flat 1 o el Do 2) o, en el caso de la contrabajo, en Si \flat o Do (sonido más grave: Mi \flat 2 o Fa 2) (Bevan C. 1978).

Las primeras tubas fueron construidas en Fa. Posteriormente, debido a la necesidad de un instrumento más grande para afrontar el repertorio de la orquesta romántica se inicia

la construcción de las tubas en Do y Si \flat , haciendo que los instrumentos fueran más grandes y pesados y de esta forma conseguimos el soporte armónico tan reclamado por los compositores de la época.

Tuba en Si \flat : Es la tuba más utilizada hoy en el mundo, aunque en Europa se utiliza más el modelo en Do. Aún así, la metodología indica que resulta más práctico y efectivo iniciar los estudios musicales con el modelo en Si \flat .

Tuba en Do: Este modelo es el más utilizado en Europa, tanto por profesionales como por intérpretes amateur. Se puede utilizar para la mayoría de las situaciones musicales y al igual que el modelo anterior, podemos encontrarla en diversos tamaños, número de válvulas y formas.

Tuba en Mi \flat : Es el instrumento utilizado preferentemente por los intérpretes de Gran Bretaña, utilizado para todo tipo de situaciones. Su notación se encuentra una 3ª m por encima de la nota fundamental y suele leerse en Clave de Sol.

Tuba en Fa: Es el modelo por excelencia para repertorio de solista y también para utilización en grupos de cámara. Por sus características de construcción facilita la ejecución en la zona aguda. No solemos encontrarlo en las bandas de Música, si bien, encontramos formaciones como la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, que cuenta con un instrumentista de tuba en fa en su plantilla. La Tuba bajo en Fa, es un instrumento muy parecido al modelo en Mi \flat si bien, se encuentra afinada un tuba más agudo. Muy utilizada para tocar como. También está recomendada para obras o pasajes orquestales con registro agudo.

1.1. ¿Por qué existe una tuba Bajo y una Contrabajo?

Podemos asegurar que se encuentra directamente ligado al repertorio que vayamos a interpretar en cada momento.

Según Bevan (1978), el primer modelo de tuba construido fue en Fa, es decir Baja. Este suceso está relacionado con la necesidad de los compositores en ese momento. El

oficleido era el instrumento que hacía de "bajo" en la sección de metales de la orquesta, y la tesitura de este era más parecida a la tesitura de la tuba en Fa, por la que fue sustituido. Del mismo modo, el oficleido no ofrecía un volumen sonoro muy grande, como ocurre con la tuba en Fa, que se utiliza sobre todo para tocar en pequeños grupos de cámara, para el repertorio de solista o para determinados pasajes orquestales que se encuentran en una tesitura muy aguda.

Para entender mejor esta circunstancia vamos a poner el ejemplo de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, compuesta en 1830; originalmente se escribe para dos oficleidos, instrumento utilizado en las orquestas francesas, puesto que el volumen sonoro de estos requería que se utilizara más de un instrumento para alcanzar el volumen sonoro necesario, y que posteriormente fue rectificado por el mismo autor en la partitura para sustituirla por la tuba, por considerarla Berlioz más adecuada a la necesidad sonora, tras haber escuchado este nuevo instrumento en un viaje por Alemania. Aunque hay que decir que actualmente, para la ejecución de esta obra, utilizamos una tuba bajo para la tuba 1 y una contrabajo para la tuba 2.

Destacar que existen algunos solos orquestales que suelen ser interpretados por este modelo específico de tuba, aunque esto no aparece reflejado en la partitura y es más bien una necesidad debida a la tesitura del pasaje y siempre a elección del intérprete y sus características personales. De este modo, se suelen interpretar con tuba bajo pasajes de la *Marcha Húngara* de la *Condenación de Fausto* de Berlioz, *Sueño de una noche de Verano* de Mendelssohn, Preludio al 3er acto de *Lohengrin*, Obertura *Fausto* de Wagner, 3er mov. de la *Sinfonía Titán* de Mahler, etc.

La tuba contrabajo se utiliza para el repertorio más grande de orquesta, es decir, para obras de compositores como Wagner, Bruckner, Mahler, Shostakovich, y mucho más, donde las necesidades sonoras de la partitura exigen un instrumento mucho más potente y también más grave. También resaltar que en la actualidad se busca un sonido y volumen mucho más amplio que en otras épocas tanto por parte de los compositores como de los directores e incluso intérpretes, lo que provoca que el tamaño de las tubas se haya incrementado. Además, utilizamos esta tuba para el repertorio de banda, donde las tubas suplen el papel de los contrabajos, haciendo de soporte a toda la sección grave.

1.2. Las escuelas de tuba en el mundo

Para hablar de las distintas escuelas tenemos que tener en cuenta distintos factores como son los factores geográficos, políticos, económicos, pedagógicos, derivados del impulso creador de los compositores, derivados del impulso constructor de los fabricantes, y derivados de la influencia que han ejercido algunos grandes intérpretes.

A pesar de que la evolución de la tuba ha sido bastante lenta y traumática, podemos diferenciar algunas de las grandes escuelas, por países, entre las que cabe destacar:

Francia. Con pioneros como Henri Renard (1887- 1979) o su alumno Fernand Lelong (1939), Jules Watelle, autor de un método que actualmente se sigue utilizando tanto en Francia como en España, o Jean Appelgheim, solista de la Orquesta Nacional Francesa. En esta escuela se utilizan las tubas contrabajo en Do, la bajo en Fa además de el eufonio, como instrumento de uso cotidiano, particularidad tiene mucho que ver con la influencia que dejó Adolph Sax, el creador del Sax Horn, en Francia.

Inglaterra. Dada la gran tradición de los metales en este país, se considera a Inglaterra un vivero inagotable de instrumentistas de tuba. También tienen mucho que ver la labor pedagógica en centros como el "Royal College of Music", la "Royal Academy of Music" y la "Guildhall School of Music". En cuanto a instrumentistas, de sus clases han salido los grandes John Fletcher (1941-1987), Patric Harrild o John Jenkins. En la escuela Inglesa se usan las tubas contrabajo en Si \flat y la bajo en Mi \flat .

Austria. Me gustaría destacar esta escuela por el modelo de tuba que en ella se utiliza, sobre todo en Viena. La tuba utilizada en esta escuela es la de Fa, pero un modelo específico con seis pistones, denominada "Tuba vienesa". Destacar entre los pioneros de esta escuela a Rudolf Hubert (1877-1908), Leopold Kolar, o Ronald Pisarkiewicz.

Alemania. Antes de la unificación de Alemania encontramos dos importantes asociaciones; la "Deutsches Tuba Forum" y la Tuba Vereinigung der DDR", actualmente unificadas. En cuanto a solistas, podemos destacar a Klemens Präper, Klaus Schweter, Paul Hümpel y al gran Walter Hilgers. En la escuela Alemana se utilizan las tubas contrabajo en Si \flat y la bajo en Fa.

Rusia. Descubrimos los primeros instrumentistas de este instrumento en los "Anales de los Teatros Imperiales", publicados entre 1890 y 1915. Citar a Vladimir Ivanovitch (1887-1966), Vassili Vassiliévitch Vassiliev (1878-1938), Vladislav Mikhailovich Blazhevich (1881-1942) o Alexei K. Lébedev (1924- 1993). En esta escuela podemos encontrar la particularidad de que se utiliza solo una tuba contrabajo para realizar todo el repertorio, ya sea en orquesta como de solista, y es la tuba contrabajo en Si \flat .

Estados Unidos. Destacar como el modelo perfecto de tuba de orquesta por los directores y compañeros de instrumento a Arnold Jacobs, solista de la *Chicago Symphony* durante mas de 40 años. También señalar a William Bell, Warren Dech, Gene Pokorny, Floyd Cooley y Sam Pilafian. Destacamos dentro de esta escuela por su labor pedagógica en Europa a los tubistas Roger Bobo y al recientemente fallecido Mel Culbertson (1946-2012). Las tubas utilizadas en la escuela americana son contrabajo en Do y las bajo en Fa o Mi \flat .⁴

En el caso español, en la actualidad existe un gran número de tubistas de gran talento. Algunos de los profesionales que han servido de estímulo a las nuevas generaciones son Eduardo Tejada, Máximo R. Cabrero y Miguel Navarro (n. 1946), solistas de la ONE (Orquesta Nacional de España) desde su fundación. Entre las generaciones más jóvenes destacar a Vicente López (n. 1967), Miguel Moreno, Mario Torrijo (n. 1970) y David Llácer. (n. 1965). No podemos hablar de una escuela claramente española en cuanto a la tuba, si bien, debido a la cercanía hemos adoptado un poco las características del modelo Francés. Lo que es indiscutible, debido a la gran tradición bandística en nuestro país, es que el modelo de tuba más utilizado es el de tuba contrabajo en do. Encontramos que es la tuba contrabajo que más se utiliza con diferencia, aunque siempre este hecho está provocado por las modas y por la influencia tanto de grandes figuras del mundo de la tuba como de influencias de países cercanos. El hecho de que en estos momentos sea la más utilizada no quiere decir que siempre lo haya sido. Si revisamos los archivos de las bandas municipales más antiguas de España, observamos que las tubas para las que se escribía estaban afinadas en Si \flat . Hay que destacar que este modelo de tuba (Si \flat) se está volviendo a introducir en España debido a la influencia de profesionales como

⁴ Tomas & Polanco. 1998. Temario para oposiciones. Especialidad de Tuba.

David Llácer (n. 1965), solista de la Orquesta Sinfónica de Valencia, uno de los grandes defensores de este modelo.

2. Panorama de la investigación en España sobre composiciones para tuba.

Un aparte muy importante del trabajo llevado a cabo para la realización de este trabajo ha consistido en informarme sobre posibles trabajos realizados en el ámbito nacional que pudieran estar en la línea del que estoy realizando, bien para tomarlos como referencia para la elaboración de este o en cualquier de los casos, para que mi proyecto sea algo innovador, nunca investigado o diferente de cualquier otro trabajo realizado con anterioridad y no suponga un plagio de trabajos publicados anteriormente.

Para tal fin, me he puesto en contacto con todos los Conservatorios Superiores y Escuelas Superiores de Música que a día de hoy existen en España.

Estos han sido los Conservatorios y Escuelas Superiores motivo del estudio:

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears,
Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante,
Conservatori Superior de Música de Valencia: Joaquín Rodrigo,
Conservatorio superior de Música de Salamanca,
Conservatorio Superior de Música de Málaga,
Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada,
Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla,
Conservatorio Superior de Música de Aragón,
Conservatorio Superior de Música "Bonifacio Gil" de Badajoz,
Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia,
Conservatorio Superior de Música de Canarias,
Conservatori Superior de Música del Liceu. Barcelona,
Escola Superior de Música de Catalunya,
Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba,
Conservatorio Superior de Música de Jaén,
Conservatorio Superior de Música da Coruña,

Escuela Superior de Música Reina Sofía,
Real conservatorio Superior de Música de Madrid,
Conservatorio Superior de Música "Pablo Sarasate" de Pamplona,
Conservatorio Superior de Música "Musikene" de San Sebastian,
Conservatorio Superior de Música de Vigo,
Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo.

Después de haber consultado a estos centros he podido llegar a la conclusión de que no existe conocimiento de ningún trabajo realizado con características similares al del presente documento, si bien he podido encontrar otros escritos referidos a la pedagogía en la tuba o al papel de la tuba en diferentes conjuntos instrumentales como la orquesta, las bandas de música o la música de cámara.

De esta forma, puedo afirmar la importancia de este documento como el primer trabajo realizado por un español sobre el proceso de realización de una obra para tuba. Esta situación parece extraña, ya que en los últimos años, infinidad de compositores españoles han elaborado ya sea mediante encargos o bien por iniciativa propia algunas de las páginas más interpretadas por los alumnos de los Conservatorios y Escuelas Superiores de Música a nivel nacional. Citar como ejemplo la "Sonata del Ángel Caído" para tuba y piano del compositor Ferrer Ferran, una de las piezas más ejecutadas a nivel tanto nacional como internacional, lo que resulta extraño que no haya aparecido ningún trabajo o tesis relacionado con esta obra.

Paradójicamente, me gustaría señalar también que en 2012 yo mismo realicé un trabajo para la Universidad de Évora sobre el concierto para tuba del compositor portugués Jorge Salgueiro.

3. El dodecafonismo y serialismo en España.

3.1. Antecedentes.

La música española en la primera mitad del siglo XX hasta la guerra civil (1936) evoluciona de un modo diferente, alejada del fenómeno romántico de compositores

como R. Strauss o G. Mahler, referentes de parte de la música alemana posterior. En España, la renovación no se produce de forma tan evidente, debido a la enraizada tradición folklórica con connotaciones nacionalistas, propiciado por los desastres del país y el aislamiento progresivo frente a países europeos que poco a poco toman protagonismo tanto político como cultural.

En España, la zarzuela era el género preferido y las pocas operas producidas utilizaban el idioma italiano en vez del castellano. A principios del XX, el modelo de la zarzuela tiende a extinguirse y gracias a la aparición de orquestas en Madrid y Barcelona y la aparición de sociedades filarmónicas por todo el país, cobra gran importancia el sinfonismo. Sin embargo los modelos que se toman como referencia tampoco serán los germánicos o beethovenianos, sino que se optará por un modelo folklórico-nacionalista, derivado del andalucismo⁵. La sinfonía romántica aparece en España con un desfase cronológico de 60 años, cuando en Europa se ha asumido el movimiento wagneriano que provocaría la crisis tonal posterior.

Los jóvenes compositores (Joaquín Turina (1882-1902), Fernando Remacha (1898-1984), Salvador Bacarisse (1898–1963), etc.) de principios del XX influidos por Albeniz entre otros, toman ideas y giros impresionistas, debido a la proximidad e influencia del país vecino (Francia). El impresionismo tampoco supone un avance lingüístico y técnico para estos jóvenes y su apuesta por este modelo no hace sino limitar la evolución de la música española y frena su progreso en cualquier otra dirección.

A principios del XX, a pesar del dominio en Cataluña de la ópera italiana, una serie de artistas crean el denominado grupo modernista, que defiende las tesis wagnerianas mezcladas con un nacionalismo catalanista. La cabeza más visible de este grupo será Enric Morera (1865-1942). Este movimiento tampoco tendrá el éxito esperado, porque por un no dejaba de ser un plagio de la música wagneriana, sin una ideología propia y falta de convicciones nacionalistas. El modelo nacionalista oprimía fuertemente el desarrollo musical que por otra parte no superaba las cotas del cromatismo romántico. De esta manera y en este contexto, la entrada de cualquier procedimiento no tonal no

⁵ Simbiosis de elementos de origen andaluz (contrabandistas, bandoleros), tópicos de la sociedad del XIX (toreros, gitanos) e imágenes del pasado andalusí.

podía resultar nada fácil. Hubo músicos como Jaume Pahissa (1880-1969), que inventaba un sistema armónico denominado “la disonancia pura⁶” que empleó en contadas ocasiones y que utilizaba para rebatir el modelo dodecafónico de Schönberg.

La generación de compositores más ecléctica es la que conocemos como Generación del 27. Entre estos compositores la figura de Falla es incuestionable, tomado como modelo a seguir aunque la mayoría eran mucho más jóvenes que él. Músicos como Adolfo Salazar (1890-1958), Robert Gerhard (1896-1970), Ernesto Halffter (1905-1989), Rodolfo Halffter (1900-1987) Julián Bautista (1901-1961), Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Gustavo Pittalunga (1901-1975), Enrique Casal-Chapí (1909-1972), Joaquín Rodrigo (1901-1999) son sus compositores más destacado, la mayoría integrantes del "Grupo de los Ocho⁷", también llamado "Grupo de Madrid" aludiendo al entorno donde desarrollaban su actividad.

Habría que esperar al final de la guerra civil, para encontrar incursiones de compositores españoles en el modelo serial. Podemos afirmar que la música española no recurre a la técnica de composición con doce sonidos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando esta técnica ya era abandonada en su país de origen. También citar que la Guerra Civil, da al traste con toda posibilidad de cambio debido al exilio de la mayoría de los compositores citados, que regresarían a España de formas esporádicas, suponiendo una ruptura generacional notoria. Esta ruptura supone un salto acelerado hacia nuevos lenguajes sin haber pasado por etapas intermedias en una serie de compositores nacidos alrededor de los años 30 como Luís Blanes (n. 1929), Cristóbal Halffter (n. 1930), Xavier Benguerel (n. 1931) y Josep Soler (n. 1935) entre otros, que desarrollan los nuevos modelos expresivos. (A. Charles 2005)

⁶ Son fruto de esta época *Monodia*(1925) y *Suite intertonal* (1926). Las dos obras se estrenaron en el Palau de la Música Catalana. Están regidas por el sistema intertonal de la disonancia pura y se caracterizan por una armonía arriesgada, llena de efectos homofónicos y cromáticos. El sistema consiste en establecer una jerarquía estimativa entre las funciones melódica y armónica, otorgando el papel protagonista a la primera.

⁷ Grupo integrado por Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Salvador Bacarisse.

3.2. La práctica.

En el panorama musical español posterior a la Guerra Civil, la recepción de cualquier método relacionado con la música atonal, dodecafónica o serial no era bien recibido. Existía un fuerte peso de la tradición y un sentido de la inferioridad que provocará en ciertos compositores posiciones inamovibles con respecto a cualquier innovación, lo que apoyado por un régimen altamente conservador hacía difícil cualquier avance que no fuera nacionalista, sin olvidar el gran número de españoles intelectuales que abandonaron España tras la contienda. Incluso existía el caso de algunos compositores que ni siquiera consideraban como música las obras realizadas con estos métodos, aunque consideraban a músicos como Schönberg una de las figuras más relevantes de la música del siglo XX.

La música española de la posguerra supone un aislamiento de las principales corrientes musicales de Europa, algo que ocurre también en otras artes. El régimen dictatorial aboga por un mantenimiento del canon nacionalista. El lenguaje musical debía ser españolista, lo que produce un modelo regresivo para los artistas que se consideraban no franquistas y anti-régimen. No obstante hay que destacar que a principios del siglo XX la música española alcanzaba cierto prestigio internacional, con un movimiento que de haber continuado quizá hubiera logrado integrar con normalidad los compositores españoles a la esfera europea.

Los lugares elegidos por los compositores españoles para su aprendizaje nos dan una noción clara de la dirección que emprendía la música española a finales del XIX y principios del XX. En París junto a Debussy, Ravel y el grupo de los seis encontramos a Albéniz (1860-1909), Falla (1876-1946), Granados (1867-1916) y Oscar Esplá (1886-1942) entre otros. En la *Schola Cantorum* de París se formarán J. Turina (1882-1949) y Vicente Gibert (1879-1956) entre otros. En Meiningen y Munich encontramos a Oscar Esplá, y María Rodrigo (1888-1967). En Berlín estudian Andrés Isasu (1890-1940) y Victorino Echevarría (1863-1965). Existía una necesidad por parte de algunos compositores en formarse y ampliar estudios sobre todo en Francia y Alemania.

Cabe destacar la figura de Cristòfor Taltabull (1888-1964) Pedagogo musical y compositor catalán. Una de las personalidades musicales más importantes de su tiempo, abrió las puertas al ejercicio de la composición a destacados nombres de la música catalana. Más reconocido como pedagogo que como creador musical, este reconocimiento ha dejado en el olvido obras como *Las siete palabras de Cristo en la cruz* (1943) basadas en un texto de Félix Castellano y que se erige como una de las grandes obras del catálogo de un compositor que fue clave en el cometido de la reconstrucción de la vida musical en Cataluña tras la Guerra Civil española.

Un conjunto de alumnos dotados encontraron en Taltabull el maestro que no habían encontrado en los centros oficiales, que les abrió los ojos y los formó tanto como supo. Algunos de estos discípulos han convertido, años después, algunos de los principales protagonistas de la vida musical catalana de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus discípulos se encuentran los compositores Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, Josep María Mestres Quadreny y Josep Soler, entre otros.

La técnica dodecafónica resultaba un método de trabajo arriesgado y en el ámbito español, solo un compositor se atrevía a completar sus estudios con Schöenberg. Este fue Robert Gerhard (1896-1970) quién con su *Quinteto de viento* inaugura la primera obra en la que se emplea este método, aunque parcialmente. Escrito en 1928, se trata de una obra donde utiliza una serie de 7 sonidos en lugar de 12.

No es hasta la llamada *Generación del 51*, grupo de compositores nacidos entre 1925 y 1935 entre los que destacan Luís de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (n. 1930), Antón García Abril n. (1933), Tomás Marco (n. 1942), Joan Guinjoan (n. 1931), con diversas procedencias tanto geográficas como estilísticas donde observamos un mayor arraigo en la noción de la evolución del lenguaje musical y que participan de manera más o menos limitada en el dodecafonismo y serialismo, introduciendo cambios en el lenguaje de la música española alejado de las pautas nacionalistas y más cercano a las corrientes europeas.

Destacar en este punto aunque no pertenezca al grupo anterior al compositor Amando Blanquer (n. 1935). Nacido en Alcoy (Valencia), estudia composición en el Conservatorio de Valencia. El mayor cambio en su carrera musical se produce tras su

estancia en la Schola Cantorum de París en 1958. A partir de este episodio, su lenguaje musical se diversifica con el empleo de gran variedad de materiales, aunque predomina el carácter impresionista y modal influenciado por Messiaen. Según el autor, únicamente ha utilizado el método serial esporádicamente, en grupos de 3, 4, 5 y más notas aunque con un carácter claramente expresivo. Utiliza un modalismo tonal en el que se manejan los doce sonidos cromáticos sin jerarquía, evitando la rigidez serial, lo que a su juicio proporciona mayor libertad melódica y armónica. Este compositor será profesor de composición y armonía del autor de la obra sobre la que trata el presente trabajo, Salvador Rojo, y de aquí su influencia e importancia en este documento.⁸

Mencionar que a partir de esta generación ha sido muy importante el empleo de esta técnica por parte de una gran parte de compositores de los que me gustaría citar a continuación a los más representativos junto con algunas de sus obras:

- Josep Soler (n. 1935). *Passio Jesu Christi* (1968).
- Juan José Olives (n. 1951). *Pieza para flauta y guitarra* (1974), *Siete piezas breves* (1975) para guitarra, *Ocho piezas para piano* (1977).
- Antonio Agundez (n. 1952). *Jeux de cartes* (1973) para grupo instrumental y *Variaciones Wang* (1977) también para grupo instrumental.
- Jose Luis Turina (n. 1952). *Amb "P" de Pau* (1986) para piano.
- Jaume Torrent (n. 1953). *Quimérico* (1992), *Tríptico dodecafónico* (1992), ambas para guitarra.
- Miguel Roger (n. 1954). *Set de set* (1977), *Per a Liliana* (1981) *Tres moviments Simfónics* (1981), *Divertimento per orquesta de corda* (1991), la ópera de cámara *Nascita e Apoteosi di Horo* (1990).
- Maria Luisa Manchado (n. 1956). *Misa para ocho voces y órgano* (1989).
- Oriol Graus (n. 1957). *Sense Tú* (1986) para quinteto de cámara.

⁸ Charles A. (2005) *Dodecafonismo y Serialismo en España*. Compositores y obras. Rivera Editores.

- Emilio Calandín (n. 1958). *Kamala* (1991), *Cor-ale*, *Introducción y Cántico* (1991), *Tramas* (1992), *Nebbia* (1992).
- Enrique Igoa (1958). *Sonor Temporis* Op. 21 (Sinfonía núm. 1) (1990-1993) para orquesta, *Jan Mayen* (rapsodia) (1995-1996), *Logos Oneiron* (1995-1997) para voz, piano y electrónica.
- Alejandro Civilotti (n. 1959). *Momentos* (1986) para cuarteto de maderas, *Tocata* (1986) para grupo instrumental.
- Miquel Pardo (n. 1959). *Quartet dels ideals* (1993) para cuarteto de cuerdas.
- Albert García Demestres (n. 1960). *Escenas tristes* (1981) para piano.

En la actualidad son contados los compositores españoles que utilizan el dodecafonismo o serialismo como método de composición habitual. La mayoría lo emplean como ejercicio y no como obra propiamente dicha. Existe, sin embargo, un retorno de algunos compositores, especialmente los nacidos en la década de los años 30, a ciertas prácticas de antaño, si bien tanto en la forma como en el contenido son ligeramente distintas del método original, acercándose a procedimientos empleados en obras de compositores alejados de la Segunda Escuela de Viena. Del serialismo los compositores conservan los procedimientos combinatorios a partir de la construcción de células o motivos con sonidos específicos, aunque alejados de una técnica unitaria. (A. Charles 2005).

4. La Sonata para tuba y piano de Salvador Rojo.

La presente obra nace del encargo hecho por mi parte al compositor Salvador Rojo Gamón.

Está compuesta en forma sonata con tres movimientos, episodios inspirados en los acontecimientos acontecidos en la "Guerra de las Naranjas", última de las escenas bélicas entre los dos países vecinos España y Portugal y que terminó con la incorporación del término local de Olivenza al reino de España.

"Se conoce por este nombre un corto enfrentamiento bélico entre España y Portugal provocado por el interés de Napoleón en atacar al tradicional aliado de Inglaterra y hacer más efectivo el bloqueo naval al que la tenía sometida.

Apremiado por Napoleón, en 1801 Godoy pidió a Portugal que cumpliera dos exigencias: debía romper relaciones con Gran Bretaña y ceder provisionalmente una parte de su territorio a España.

Portugal no aceptó tales condiciones y el 27 de febrero se declaró la guerra. Los primeros choques armados se produjeron en mayo, con la rápida ocupación (la contienda sólo duró dieciocho días) por parte de España de diversas poblaciones portuguesas.

La guerra terminó con el Tratado de Badajoz, firmado el 8 de junio, con el que Portugal aceptó cerrar sus puertos a los barcos británicos, entregar a España la ciudad de Olivenza (la nueva frontera en esa zona se fijó en el río Guadiana), así como un territorio cercano a la Guayana a Francia. Además Portugal se comprometió a firmar con la República francesa un nuevo tratado comercial y pagar una indemnización de 15 millones de libras. Napoleón no quedó satisfecho.

El nombre de "Guerra de las Naranjas" se debe al envío de Godoy a la reina M^a Luisa de un ramo de naranjas portuguesas durante el sitio de la ciudad de Elvas. Este hecho acrecentó los rumores sobre las relaciones entre ambos."⁹

Una de las coplillas típicas de la época hace alusión a la relación existente entre Godoy y M^a Luisa de Parma.

*"Mi puesto de Almirante
me lo dio Luisa Tonante,
Ajipedobes la doy
Considerad donde estoy.
...Tengo con ella un enredo,
soy yo más que Mazarredo.
...Y siendo yo el que gobierna,
todo va por la entrepiera."¹⁰*

Como he comentado anteriormente, la *Sonata* se compone de tres movimientos:

"Godoy". Se trata del primer protagonista de esta historia. Este primer movimiento refleja el carácter militar del llamado "Príncipe de la Paz". Encontramos un principio muy sosegado, misterioso que corresponde a la calma que precede a la tempestad, en este caso el comienzo de la guerra. Podemos observar como poco a poco el movimiento se va volviendo más nervioso para llegar a un punto culmen que coincidiría con los episodios más violentos de la batalla. Poco a poco el movimiento se va relajando porque la guerra tiene una duración muy breve y hay muy poca resistencia por parte del gobierno portugués al asedio español.

"María Luisa de Parma" será el segundo movimiento. Se trata de un pasaje mucho más tranquilo, que refleja la personalidad de la reina de España. En este momento la guerra ha terminado y se produce la firma del tratado de paz por parte de los dos países enfrentados y se hace una pequeña alusión al envío del famoso ramo de naranjas por

⁹ La Guerra de las Naranjas (Octubre 2010). historia09-10.blogspot.com.es. Accedido el 25-4-2013, disponible en http://historia09-10.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html

¹⁰ García de Cortazar F., González Vesga J.M. (1996) Breve Historia de España II. Altaya

parte de Godoy a la reina M^a Luisa, que da nombre a la batalla y también ha inspirado esta composición.

El tercer y último movimiento de la obra recibe el nombre de "Encuentros". En este movimiento se refleja la relación existente entre los dos protagonistas de los dos movimientos anteriores, una relación prohibida que otorga al movimiento un carácter muy nervioso, mezcla por otro lado de elementos de los movimientos anteriores.

Señalar el doble sentido del nombre del movimiento que alude tanto a los encuentros de los dos amantes como al encuentro de los temas utilizados en los dos primeros movimientos, mediante las dos series diferentes utilizadas en cada uno de ellos, produciéndose el "Encuentro" de estas a lo largo de todo el movimiento.

Es interesante el homenaje que el compositor hace en este último movimiento al pasado portugués de la localidad de Olivenza, introduciendo a modo de guiño elementos de la obra *Heu me Domine* del compositor oliventino Vicente Lusitano (fl. 1500s-1560s). (Anexo 1)

"Había nacido en Olivença, pero poco más se conoce de su vida, incluyendo las fechas exactas de su nacimiento y muerte. Parte de la información la registra en el siglo XVIII Barbosa Machado en su biografía: vino de Olivença, se convirtió en sacerdote, y fue contratado como profesor, tanto en Padua como en Viterbo. Machado también le denomina mestizo. Muy poco de lo que Machado escribió sobre él ha sido verificada por ninguna otra fuente, con excepción de la fecha de publicación (1561) de un tratado de teoría musical en Venecia.

Como compositor escribió una serie de obras corales, incluyendo motetes y madrigales, pero es mejor conocido, con mucho, por su labor como teórico. Se pueden citar como suyas las obras *Romance, que fez quando foi alevantado por el Rey Dom João o Terceyro, La Forja del Amor* (1524) y *La Nave del Amor* (1527).

Participó en uno de los acontecimientos más famosos de la teoría de la música del siglo XVI: la discusión que tuvo con Nicolò Vicentino en Roma en 1551, llevada a cabo en forma de "juicio" ante el coro papal y dos famosos compositores que actuaron como jueces (Bartolomé de Escobedo y Ghiselin Danckerts). El tema de la discusión fue la relación de los géneros griegos antiguos y la práctica contemporánea de la música, particularmente en relación a si la música contemporánea se podría explicar en términos del género diatónico solamente (tal como Lusitano afirmaba) o, si estaba mejor explicada como combinación de los géneros diatónico, cromático, y enarmónico (este último con la inclusión de notas microtonales), como Vicentino planteaba. Los jueces del enfrentamiento dieron la razón a Lusitano.

Su *Introdutione facilissima de canto y Novissima Ferma* (Roma, 1553, y de nuevo en Venecia, 1561), contiene una introducción a la música, una sección sobre contrapuntos improvisados, y sus puntos de vista sobre los tres géneros."¹¹

4.1. Curriculum Salvador Rojo.

Nace en Segorbe (Castellón) en 1968. Cursó sus estudios de clarinete en los conservatorios de Vall d'Uixó y el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde además cursó los estudios de Piano, Armonía, Contrapunto y Fuga, completando su formación académica con los estudios de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz.

Ha participado en Cursos de Dirección de Orquesta con: Roberto Forés, Enrique García Asensio, Gilberto Serembe, Manuel Galduf, Jesús Amigo y Miguel Rodrigo Tamarit.

Como compositor ha realizado numerosas obras encargadas para Banda Sinfónica, Orquesta, Música de Cámara, Solista y Piano. Entre sus éxitos más recientes se encuentra el Premio Maestro Villa 2010 con su obra ÉXODO.

Ha sido director titular de numerosas Bandas de Música, actualmente es director titular de la Filarmónica de Olivenza y el Ensemble Façade. Ha sido invitado en tres ocasiones por el Ensemble Sonido Extremo, realizando numerosos estrenos de autores extremeños y autores nacionales como Francisco Lara, Francisco Nobel, etc... en los festivales de música contemporánea de Tres Cantos (Madrid), y XV Festival de Música Sacra y en el XIX Festival Ibérico de Badajoz donde recientemente ha actuado junto a Elena Gragera con el Ensemble Sonido Extremo interpretando obras de estreno y Folk Songs de Berio.

En marzo y mayo de 2012 ha sido invitado por la Orquesta de Extremadura para sendos conciertos extraordinarios.

¹¹ Vicente Lusitano. es.wikipedia.es 2013. Accedido el 14-5-2013, disponible en es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Lusitano

4.2. Análisis de la obra.

La obra a la cual está dedicado este trabajo, tal y como indica su nombre es una *Sonata para Tuba y Piano*. La forma sonata es una de las más utilizadas en las composiciones musicales de todos los tiempos.

4.2.1. Primer movimiento. "Godoy".

| | | | |
|------------------------------|--------------------|---------------------------|-----------------------|
| PRIMER MOVIMIENTO "GODOY" | EXPOSICIÓN | A (1-21) | a (1-9(5+4)) |
| | | | b (10-15(2+2+2)) |
| | | | a' (16-21(4+2)) |
| | | B (26-42) | a (22-28(3+1/1+3)) |
| | | | b (26-34(2+2+2)) |
| | | | a' (35-42(2+2+2/2+2)) |
| | | Transición (43-61) | b (43- 54(4+2+2+4)) |
| | | | a (55-61(canon)) |
| | | A' (62-76) | Cadencia (62-70) |
| | | | a (71-76(4+2)) |
| | DESARROLLO | a (77-90(6+4+2+2)) | |
| | | Divertimento (91-97) | |
| | | b (98-114(6+6+5)) | |
| | | Transición (115-124(5+5)) | |
| c (116-159(10 a+ 10b+10a+5)) | | | |
| REEXPOSICIÓN | a (160-167) | | |
| | b (168-177(3+2+3)) | | |

Cuadro 1 - Estructura del Primer Movimiento

Serie utilizada para la composición de la obra.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is labeled with 'P', 'R', 'I', and 'IR' above the staves. The second system is labeled with 'P1', 'R1', 'I1', and 'IR1'. The third system is labeled with 'P2', 'R2', 'I2', and 'IR2'. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The notation is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

Measures 3-4 of the sonata. The score consists of four staves. The first staff is labeled P3, the second R3, the third I3, and the fourth IR3. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: P3: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; R3: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; I3: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; IR3: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Measures 5-6 of the sonata. The score consists of four staves. The first staff is labeled P4, the second R4, the third I4, and the fourth IR4. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: P4: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; R4: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; I4: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; IR4: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Measures 7-8 of the sonata. The score consists of four staves. The first staff is labeled P5, the second R5, the third I5, and the fourth IR5. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: P5: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; R5: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; I5: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4; IR5: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

Measures 6-7 of the score. The system consists of four staves. The first staff is labeled P6, the second R6, the third I6, and the fourth IR6. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes.

Measures 8-9 of the score. The system consists of four staves. The first staff is labeled P7, the second R7, the third I7, and the fourth IR7. The music continues with the same complex rhythmic pattern.

Measures 10-11 of the score. The system consists of four staves. The first staff is labeled P8, the second R8, the third I8, and the fourth IR8. The music continues with the same complex rhythmic pattern.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

Measures 9-10 of the score. Measure 9 is labeled P9, R9, I9, and IR9. Measure 10 is labeled P10, R10, I10, and IR10. The notation consists of four staves with notes and accidentals.

Measures 11-12 of the score. Measure 11 is labeled P11, R11, I11, and IR11. Measure 12 is labeled P10, R10, I10, and IR10. The notation consists of four staves with notes and accidentals.

Measures 13-14 of the score. Measure 13 is labeled P11, R11, I11, and IR11. Measure 14 is labeled P10, R10, I10, and IR10. The notation consists of four staves with notes and accidentals.

El primer movimiento, *Godoy*, consta de 177 compases.

Encontramos una Exposición que va desde los compases 1 al 76, un Desarrollo que abarca los compases comprendidos entre el 77 y el 159 y la Reexposición que llega desde el compás 160 al 177.

En conclusión, podemos decir que la exposición consta de una sección **A** dividida a su vez en una **a** donde se expone el primer tema de la obra, una parte **b** caracterizada por ser una zona de cánones y un **a'** donde se repite casi en su totalidad la sección a.

La sección **B** está protagonizada por una serie de comentarios o alusiones a la sección **A**. Volvemos a encontrar una parte **a**, **b** y **a'**. Es de interés que se produce el primer cambio de tempo y compás para dar sensación de aceleración.

La Transición podríamos tomarla como una pregunta sin respuesta. Como un pasaje que no va a ninguna tarde y simplemente se extingue hacia el final de la sección para dar paso a la sección siguiente.

En el Desarrollo encontramos una Sección de imitaciones, donde se producen repeticiones con elisiones de elementos ya aparecidos para dar sensación de aceleración, ansiedad y nerviosismo.

La obra comienza en un tempo Tranquilo, con un acompañamiento en el piano por movimiento retrógrado inverso. La tuba comienza en anacrusa del tercer compás con el comienzo de la serie en una melodía con carácter tranquilo, apacible, cantábil.

I. GODOY "Guerra de las Naranjas"
Tranquilo ♩ = 66
Tuba
Piano
ppp
legato
pp cantabile
legato

Figura 1 - Inicio de la obra.

Al llegar al compás 10, el acompañamiento y la melodía mediante una figuración más corta y un cambio de octava dan sensación de aceleración. Se produce un canon a la 6ª menor incompleto entre la tuba y el piano, continuándolo en los compases 12 y 13 con

un nuevo canon esta vez a la 3ª Mayor incompleto proporcionando mediante este doble canon un carácter de tensión inconcluyente.



Figura 2 - Canon a la tercera mayor.

Hay que destacar que el tema **b** que comienza en el compás 10 es una extensión del **a** del principio de la obra, simplemente que en este caso se hace por movimiento contrario. En el compás 16 entramos en la parte **a'** que básicamente vuelve a ser la primera parte **a**.

Llegamos a la sección **B** mediante un cambio de compás y también de tempo que producen una nueva aceleración en el tempo, volviéndolo más nervioso. En este caso, el tema de la primera sección a vuelve a ser el tema **A** en movimiento contrario.

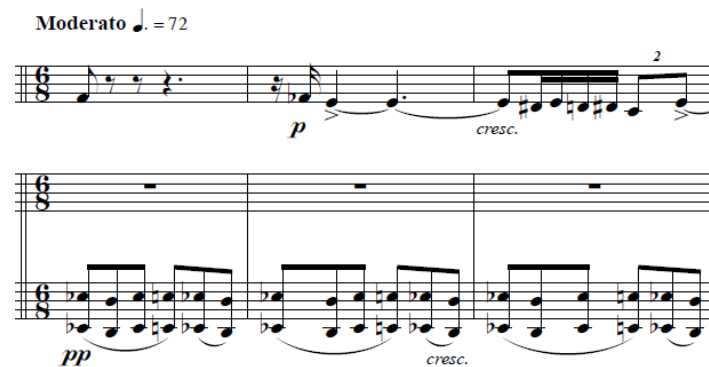


Figura 3 - Tema por movimiento contrario.

Se vuelve a producir un canon entre la tuba y el piano a la 4ª Justa y la 2ª menor. En la mano izquierda del piano se va anticipando el tema **b** de esta sección **B**. En el compás 29 comienza la sección **b** con una estructura ternaria formada por tres secciones de dos compases cada una.

The image shows a musical score for measures 29, 32, and 33. It consists of two systems of staves. The first system (measures 29-31) features a tuba part in the bass clef and a piano part in the treble and bass clefs. Dynamics include *mp*, *f*, and *cresc.*. The second system (measures 32-33) continues the piece, with the tuba part showing a *ff* dynamic and the piano part featuring a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 4 - Compases 29, 32 y 33.

Destacar que es el momento de más tensión del movimiento. Los compases 32 y 33 son una pequeña coda de **b**. En el compás 35 encontramos la parte **a'** con un nuevo canon entre la tuba y el piano a la 4ª y 8ª. Se produce un cambio tanto de altura en la melodía como del acompañamiento en el piano, introducido previamente en la pequeña coda anterior.

The image shows a musical score starting from measure 35. It consists of two systems of staves. The first system (measures 35-38) features a tuba part in the bass clef and a piano part in the treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *cresc.*. The second system (measures 39-42) continues the piece, with the tuba part showing a *mp* dynamic and the piano part featuring a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 5 - A partir del compás 35.

La Transición comienza en el compás 43 y está compuesta a partir de elementos del tema **b**. Observamos una zona de imitaciones de motivos entre tuba y piano con un ostinato en la mano izquierda del piano tomada de la sección **A**. En el compás 55 volvemos a encontrar un canon entre tuba y piano a la 6ª menor formada por motivos de la sección **A**.



Figura 6 - Canon a la sexta menor.

Después de una Pausa en el compás 62 entramos en una pequeña cadencia en el compás 63 formado por elementos nuevamente del tema **a**. El acompañamiento del piano está formado por cromatismos donde el compositor se permite la licencia de utilizar sonidos que no son de la serie.

Volvemos en el compás 71 a recuperar la sección **a** del comienzo de la obra.

El desarrollo comienza en el compás 77 y se divide en dos partes:

En la primera parte de este desarrollo encontramos tres secciones.

Una sección **a** que comprende los compases 77 al 90 formada por una serie de progresiones modulantes que empiezan con un ostinato en el piano y la serie completa en la voz de la tuba que comienza al quinto compás, la primera progresión se produce a un intervalo de 6ª menor y el ostinato del piano se reduce a solamente dos compases y la siguiente progresión es a la 5ª justa y nuevamente se acorta el ostinato a un compás para dar sensación de nerviosismo. Las progresiones que no están completas se resolverán en las siguientes secciones.

Moderato animado ♩ = 108

Figura 7 - Zona de progresiones. Compases 77, 78, 79, 80 y 81.

Destacar que la voz grave del piano (mano izquierda) no respeta la progresión.

Pasamos a una segunda sección del desarrollo que podemos denominarla transición que aparece como una especie de divertimento y que ocupa los compases 91 al 97.

La tercera parte del desarrollo **b** comienza en el compás 98 y dura hasta el 114. Nuevamente está caracterizada por una serie de progresiones parciales modulantes. El modelo discurre entre los compases 98 a 103, para continuar con una progresión a la 6ª mayor al compás 104 y una nueva progresión en este caso a la 6ª menor al compás 110.

Figura 8 - Compases 98, 99 y 100.

Esta primera parte del desarrollo culmina con una coda de carácter transitorio donde encontramos nuevamente el tema **b** de la parte **A** y que abarca los compases 115 a 124.

Decir que es la parte más agresiva de todo este primer movimiento tanto por el matiz donde alcanzamos el máximo grado de fuerza como por la escritura que también es la más nerviosa hasta el momento.

Llegados al compás 125 comenzamos la segunda sección del Desarrollo que ocupa hasta el compás 159.

Encontramos en la tuba un nuevo tema principal que va produciendo una serie de cánones rítmicos, en secciones de 10 + 10 compases con un recordatorio de **a** al compás 145 de 4 compases aunque la sección no termine hasta el compás 160.

The image shows a musical score for measures 125 to 145. The top staff is for Tuba, starting at measure 125 with a new theme marked *ff* and *doloroso*. The bottom two staves are for Piano (Pno.), with a left-hand ostinato and a right-hand pedal point on 'sol'.

Figura 9 - Nuevo tema principal compás 125.

El piano se caracteriza por un ostinato en la mano izquierda y un pedal de “sol” que continua hasta el final de la sección e incluso del movimiento.

Al compás 160 encontramos una “reexposición figurada” donde el tema principal en la tuba presenta el movimiento contrario del tema **a** del principio del movimiento mientras que la mano izquierda del piano vuelve a introducir el tema principal de la sección **A**. La mano derecha continúa con el pedal de “sol” que iniciaba al final de la sección anterior.

The image shows a musical score for measures 152 to 161. The top staff is for Tuba, starting at measure 152 with a new theme marked *pp*. The bottom two staves are for Piano (Pno.), with a left-hand ostinato and a right-hand pedal point on 'sol'. The tempo is marked 'Tranquilo' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The Tuba part includes triplets and is marked 'legato'.

Figura 10 - Tema principal en movimiento contrario.

Esta reexposición figurada sirve para ir relajando las tensiones hacia el final del movimiento.

4.2.2. Segundo movimiento. María Luisa de Parma.

| | |
|--|---------------|
| SEGUNDO MOVIMIENTO "MARÍA LUISA DE PARMA" | A (178-186) |
| | A' (187-195) |
| | B (196-211) |
| | A'' (212-220) |

Cuadro 2 - Estructura del Segundo Movimiento.

Es un movimiento mucho menos extenso que el primero ya que ocupa únicamente de los compases 178 al 220.

Señalar que para la composición de este movimiento, se han utilizado de la serie del principio, los sonidos impares de la (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15), y para la segunda mitad los sonidos pares (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16).

La indicación del tempo señala *Tranquilo* con la negra a un pulso de 66.

Podemos separar este segundo movimiento en cuatro secciones diferenciadas:

Una sección **A** que comprende los compases 178 a 186.

Puede parecer que la textura en este momento es de melodía acompañada pero nada más lejos, la melodía la conforman conjuntamente el piano y la tuba, puesto que el primer compás de la tuba resulta de unir la voz del piano con la de la tuba.

Empezamos con valores largos pero inmediatamente, estos valores producen una aceleración rítmica y ayuda también que la tesitura en la tuba va subiendo de forma precipitada.

II. MARÍA LUISA DE PARMA
178 Tranquilo $\text{♩} = 66$

Tuba

Pno.

Figura 11 - Inicio del Segundo Movimiento.

Recuperamos la calma en la segunda sección **A'** (compases 187 a 195), donde encontramos que la mano izquierda del piano se encarga del acompañamiento en segundo plano, mientras que la mano derecha y tuba comienzan en primer plano un canon no literal, donde este canon va juntándose y separándose de forma alterna.

184

190

Figura 12 - Canon no literal entre tuba y piano. Compás 188 en adelante.

La tercera sección contrastante **B** comienza en el compás 196 hasta el 211 con un cambio de compás de binario a ternario que produce una aceleración rítmica. Se trata de un tema sugerente, abierto, donde no encontramos final. Se trata de un tema sin reposo que se repite de forma incansable hasta el final.

The image shows a musical score for measures 195 to 200. It consists of three staves: a tuba staff (bass clef), a piano right hand staff (treble clef), and a piano left hand staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 195 starts with a tempo marking of quarter note = ♩. The piano part features a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The tuba part has a 'ppp' dynamic. The piano left hand has a 'ppp' dynamic. The score ends at measure 200.

Figura 13 - Compases 195 a 200.

La última sección de este segundo movimiento la hemos denominado A'' y comprende los compases 212 a 220. Se trata de una unificación de los cánones de A' en la voz de la tuba, uniendo la voz de la mano derecha del piano con la de la tuba.

The image shows a musical score for measures 208 to 215. It consists of three staves: a tuba staff (bass clef), a piano right hand staff (treble clef), and a piano left hand staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. Measure 208 starts with a tempo marking of quarter note = ♩. The piano part features a melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The tuba part has a 'pp' dynamic. The piano left hand has a 'pp' dynamic. The score ends at measure 215.

Figura 14 - Unificación de cánones.

Al ser valores más cortos, da sensación de nerviosismo para dar paso al tercer movimiento, que comienza con aceleración rítmica.

Encontramos una sección a modo de recopilación del movimiento y de transición al tercer movimiento. Este movimiento no termina y enlaza con el tercero.

4.2.3. Tercer movimiento. "Encuentros".

| | | | |
|---|-------------------------------|----------------------|---------------|
| TERCER MOVIMIENTO "ENCUENTROS" | A (221-276) | a (221-244) | a (221-226) |
| | | | a' (224-236) |
| | | | a'' (237-244) |
| | | Transición (245-249) | |
| | | b (250-276) | b (250-256) |
| | | | b' (257-263) |
| | b'' (264-276) | | |
| | B (277-290) | Episodio 1 (277-283) | |
| | Episodio 2 (284-290) | | |
| | Reexposición (291-318) | Episodio 1 (291-300) | |
| Episodio 2 (301-309) | | | |
| Episodio 3 (310-318) | | | |
| Coda (319-331) | | | |

Cuadro 3 - Estructura del Tercer Movimiento.

Como he mencionado, el segundo y tercer movimientos se interpretan sin interrupción. La denominación de este tercer episodio corresponde por una parte a los "encuentros amorosos" de nuestros dos protagonistas anteriores, de ahí, su lenguaje mucho más nervioso que en los dos anteriores movimientos, puesto que estamos hablando del amor prohibido de los dos personajes.

También "Encuentros" se refiere a la forma en la cual está escrito el movimiento, utilizando elementos de los dos primeros movimientos y mezclándolos entre si. Del mismo modo, el autor de la obra mezcla las series utilizadas en el primer y segundo movimientos.

Por último, señalar que "Encuentros" homenajea en última instancia a la ciudad de Olivenza, punto de partida e inspiración para esta composición, en la cual se produce el

"Encuentro" o mezcla de dos culturas, la portuguesa y la española, lo que le da un carácter tan singular.

En un principio, y después de algunas conversaciones con el autor, el primer movimiento de esta obra, "Godoy", lleva implícito el papel que ocupa España en la Guerra de las Naranjas, el papel instigador, más violento, de invasión hacia el otro territorio, mientras que el segundo, "María Luisa de Parma" podríamos identificarlo con el país vecino, Portugal, cuya actitud en este conflicto fue en todo momento pacífica y sin mucha intención de plantar batalla a la pataleta originada por Napoleón.

Como resultado de esto, se produce el tercer movimiento, "Encuentros", es decir, como resultado de esta guerra, encontramos la actual Olivenza, mezcla de elementos de las dos culturas que conviven y dan su carácter tan agradable.

Citar la letra de una danza típica del folklore oliventino llamada "La Uva" que dice lo siguiente:

"...las muchachas de Olivenza
no son como las demás
porque son hijas de España
y nietas de Portugal.
Tienen la dulce belleza
de la mujer lusitana
y la gracia y el salero
de las mujeres de España."

Dicho esto, pasamos al análisis de estas últimas páginas de la sonata.

Encontramos tres secciones diferenciadas:

En la primera sección **A**, comenzamos la **a** con un compás de acompañamiento en el piano que proviene del movimiento anterior, y el tema comienza en la tuba en el segundo compás, produciéndose un canon del tema en la voz del piano al compás siguiente.

III. ENCUENTROS

♩ = ♩

221

Tuba

Pno.

ffz

f

Figura 15 - Principio del Tercer Movimiento.

En la sección **a'**, destacar que encontramos el tema del principio del concierto en la mano izquierda del piano de forma íntegra.

♩ = ♩)

tr

tr

ff

Figura 16 - Tema del principio en piano.

El cambio en la sección **a''** viene de la mano del piano que cambia su acompañamiento de ternario a binario.

237

pp

pp

ffz

pp

Figura 17 – Acompañamiento binario en piano.

La transición continúa con el acompañamiento de la sección anterior y como he comentado anteriormente, anticipa elementos de **b**.

El primer episodio de la sección **b** comienza con el tema en la mano derecha del piano en el compás 250 para continuarlo en un canon en movimiento contrario de la tuba al compás 257. Señalar que el acompañamiento en el piano se enriquece al compás 258 utilizando una segunda serie en la mano derecha a distancia de tercera.

The musical score for Figure 18 consists of three systems of staves. The first system (measures 247-250) shows the tuba part and piano accompaniment. The piano part has a melody in the right hand starting at measure 250. The second system (measures 251-256) continues the piano accompaniment with a 'cresc.' marking. The third system (measures 257-258) shows the tuba part taking over the melody from the piano, and the piano accompaniment becoming more complex with a second series in the right hand. Dynamics include 'pp', 'p', and 'cresc.'.

Figura 18 - Zona de cánones a partir del compás 250.

Señalar en la sección **b''** el acompañamiento en espejo que se produce en el compás 270 por parte del piano.



Figura 19 - Acompañamiento en espejo compás 270.

La parte **B** (277-290) comienza con el mismo acompañamiento que **a''** y un canon que comienza en la tuba en el compás 278 y continúa el piano al 281. Las corcheas de la tuba en el compás 282 coinciden con la cabeza del tema del 278.

Figura 20 - Principio de sección B.

En la reexposición encontramos que la voz de la tuba está originada a partir de la secuencia del primer movimiento mientras que el acompañamiento del piano se crea con la secuencia del segundo movimiento.

El segundo episodio vuelve a utilizar las dos series pero en este caso, la tuba y la mano derecha del piano utilizan la primera serie en una serie de cánones que se juntan al final y la mano izquierda del piano utiliza la segunda serie.

En el tercer episodio, destacar que la segunda secuencia va pasando alternativamente de la voz de la tuba a la mano derecha del piano.

También reseñar la utilización del comienzo de la obra *Heu Me Domine* del compositor Oliventino Vicente Lusitano en la mano izquierda del acompañamiento del piano de la anacrusa del compás 309.

The image shows a musical score for measures 304 to 310. It consists of two systems. The first system (measures 304-309) shows a tuba part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system (measures 310-315) shows the tuba part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. The tuba part has a 'piu f' marking at measure 310. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Figura 21 - Fragmento *Heu Me Domine* al compás 309.

En la coda se vuelve a utilizar nuevamente la serie del primer movimiento en la voz de la tuba y la del segundo en la del piano.

The image shows a musical score for the coda starting at measure 318. It consists of two systems. The first system (measures 318-323) shows a tuba part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 60. The piano accompaniment has a 'tutta forza' marking. The second system (measures 324-329) shows the tuba part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Figura 22 - Coda con tema del principio.

4.3. Entrevista al compositor.

¿Cuál es la idea musical de esta obra?

Cuando recibí el encargo de Francisco Javier Núñez Vidigal de componer un concierto para tuba y piano, me invadieron sensaciones muy dispares, por un lado el reto de componer una composición para un ámbito puramente escolástico y por otro lado la dificultad que entraña componer para dos instrumentos. La primera sensación da forma al lenguaje en el cuál esta escrita, la segunda nos hace recapacitar en que la fantasía va a estar condicionada por el lenguaje utilizado.

¿Cuál ha sido la inspiración para la realización de este concierto?

Olivenza no sólo ha sido un símbolo de desacuerdo entre dos países vecinos como los nuestros, también ha sido un vinculo de conexión. En la cultura Oliventina se entremezclan elementos lusitanos con elementos hispanos. En mis composiciones los elementos de inspiración no son puramente textuales, suelen comportarse como ayuda para la imaginación, dejando que el interprete y el oyente los sientan de forma personal. Los elementos de inspiración tan sólo colaboran a dar forma a unas emociones que tanto el medio –el interprete- como el oyente toman como suyas.

¿Por qué eligió componer en el formato “Sonata”?

A medida que me adentro en mis composiciones mi inspiración necesita organizar los elementos con el fin de ser mejor entendidos. En la composición actual la estructura musical puede adoptar muy diferentes formas para ser compuesta. Para mí la estructura sonata y sus derivados ayudan a que el discurso no pierda interés en su devenir, sea consecuente en longitud, carácter, ritmo, etc.

¿Cuál es el lenguaje que utiliza? ¿Por qué?

Cuando comenzó el proyecto tuve la tentación de utilizar la serie tan solo como tema principal. Realmente me hubiese sido más fácil componer, aunque también hubiese sido bastante menos coherente. El lenguaje serial me permite poner freno al uso indebido de

elementos temáticos, la organización de los sonidos forma diferentes temas teniendo como nexo común la serie.

¿Puede resumir aproximadamente la técnica o técnicas que utiliza?

La técnica que utilizo es muy básica, no es serialismo integral ni lo pretende. Se basa en nuestra tradición occidental para crear la música sólo que en vez de utilizar los siete sonidos de nuestra escala tradicional utilizo dieciséis sonidos, que tienen la particularidad de no completar ni los siete sonidos de los modos tradicionales ni los doce sonidos del dodecafonismo. Utilizo recursos contrapuntísticos muy empleados en el lenguaje polifónico del renacimiento mezclados con un lenguaje más funcional.

¿Por qué razón se aproximó al "serialismo"?

He hecho varias incursiones en este terreno y en cada una de ellas he sacado diferentes conclusiones y cómo no diferentes sonoridades. Me gusta utilizar diferentes lenguajes sin que mi música se vea alterada en gran medida, me gusta que mi música suene personalizada por lo que evito todo cliché dodecafónico, serial o sencillamente armónico. El serialismo en mi música no es más que un vehículo de transmisión sonora para completar una finalidad sonora personal. Mi escucha de diferentes conciertos compuestos para tuba en lenguajes más tradicionales me llevó a decidirme por el serialismo para personalizar mi música.

¿Sueles utilizar esta técnica en tus composiciones?

He utilizado técnica serial en alguna de mis composiciones, incluso con elementos de esta misma serie, utilizo la técnica serial como un recurso compositivo más. Aunque sigo las normas básicas del serialismo procuro personalizar mucho la sonoridad conseguida dando prioridad al sentido musical por encima de cualquier regla matemática.

¿Qué retos se han planteado a la hora de abordar esta composición?

Afrontar una composición por encargo siempre es a priori un reto, ya que no escribes para una instrumentación que se adecue al lenguaje utilizado sino que más bien es al contrario, tenemos la instrumentación y por lo tanto ajustamos el lenguaje a la instrumentación. Ceñirse a una instrumentación camerística, implica enriquecer el lenguaje contrapuntístico para compensar la falta de variedad en las tímbricas, buscar nuevas formas de conexión con el oyente. Otro reto importante a tener en cuenta es la complejidad del lenguaje, en esta composición la dificultad estriba en las alteraciones, es un lenguaje bastante complicado de leer pues los dieciséis sonidos giran en torno a la quinta disminuida –esto provoca una sonoridad muy parecida al uso de la escala octatónica en sus dos variantes-.

¿Cuál es la diferencia entre componer para tuba y hacerlo para otro instrumento?

Aunque la mayor diferencia la vamos a encontrar en la tesitura, hay que tener en cuenta que el timbre, la agilidad, sonoridad, carácter, etc. son aspectos que nos van a hacer cambiar nuestro lenguaje con respecto a otros instrumentos. Cada familia de instrumentos tiene en común ciertos aspectos técnicos que nos facilitan el lenguaje de la composición, en el caso de la tuba podemos encontrar registros con mucha más agilidad, mayor o menor sonoridad al igual que podemos encontrar registros donde la tuba puede cambiar de carácter con más facilidad.

¿Qué compositores te han influido a la hora de componer esta obra.

Mis influencias exteriores son más estéticas que por compositores, la elección de esta serie estuvo determinada por diferentes factores, por un lado la secuencia de dieciséis sonidos en lugar de doce, por otro lado todos estos sonidos están encuadrados dentro del intervalo de cuarta aumentada, intervalo importantísimo en la sonoridad que produce la escala octatónica desarrollada por Béla Bartók., éste último factor hace que la secuencia contenga muchos elementos –aunque no todos- derivados de la escala octatónica como la sucesión de tono/semitono, el ya mencionado intervalo de cuarta aumentada y el intervalo de 3ª menor.

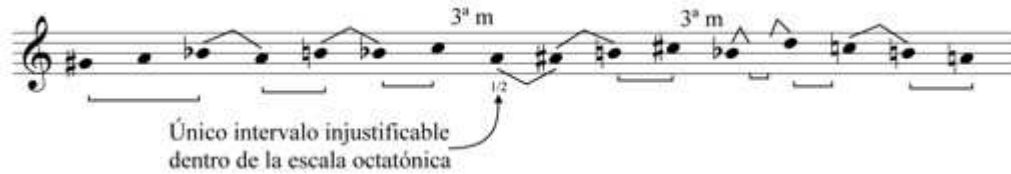


Figura 23 - Secuencia basada en escala octatónica de Bartók.

¿Crees que es importante un análisis de tu obra? ¿Por qué?

Como interprete creo necesario el análisis de todas las composiciones que interpretamos, solo de esta forma conocemos los misterios que entraña la composición interpretada. Como compositor me gusta comprobar como el interprete hace suya su composición a través del análisis obviando lo intuitivo, creando una nueva perspectiva que aporta riqueza y ensalza la música interpretada.

Conclusiones sobre la entrevista.

Después de haber realizado estas preguntas al compositor de la pieza me gustaría comentar que han sido muchos los encuentros que han existido entre los dos, y esta entrevista podría ser un mero extracto de estas conversaciones.

Exponer que hay aspectos ciertamente reveladores como la necesidad de organización de la obra en modo sonata para dar coherencia a las distintas partes del concierto o la elección del lenguaje y técnica compositiva utilizada (serialismo) para crear una obra innovadora, fuera de los cánones aplicados a la tuba por la mayoría de compositores.

También ha sido significativa la decisión de elegir esta serie y no otra, por su conexión con el compositor Bela Bartok, y su modelo de escala octatónica. Conocía la pasión de Salvador hacia este creador y me alegra que utilizara esta cercanía a la hora de componer para elegir una serie que se adecuara al lenguaje que quería desarrollar.

También ha surgido en alguno de nuestros encuentros, la idea de que esta misma serie ha sido utilizada para la composición de una obra para clarinete y orquesta de cámara, y resulta interesante como el lenguaje puede cambiar entre uno y otro instrumento a la hora de abordar una composición utilizando una misma serie.

Comentar también que resulta gratificante la petición de opiniones por parte de Salvador a la hora de utilizar diferentes registros y caracteres expresivos en el lenguaje de la tuba

que sin duda han enriquecido de manera considerable tanto el lenguaje como la posterior interpretación de la partitura.

Por último, reseñar que al igual que el compositor, opino que un análisis anterior a la interpretación de cualquier obra, ayudan al intérprete a entender el funcionamiento de la partitura y mejoran la calidad de la interpretación, en mi caso, la relación de amistad que nos une me ha ayudado al entendimiento de muchos aspectos de la partitura que de otro modo habrían sido muy difíciles de asimilar.

4.4. Recomendaciones para la ejecución.

4.4.1. Recomendaciones del autor.

Como en cualquier composición hay que tener en cuenta los diferentes aspectos como agógica, dinámica, tímbrica, temática, etc. En cuanto a la agógica 66 es muy importante en mis composiciones, hay que tener en cuenta las relaciones de tempo existentes a lo largo de la composición, algunas veces con un cambio de tempo real –casi siempre equivalente a poco più- y otras veces jugando con la combinación rítmica de ternario-binario o viceversa y otras veces con la proporción 2/1 o 1/2.

Así:

66= tempo principal

72= Poco più

108= derivado de 72 ($72 \times 3 : 2$) Relación Nota=nota

Più mosso quasi allegro= 112= poco più de 108

Allegro giusto= 120 (tempo “más rápido”²)

En cuanto a la dinámica tener en cuenta la dinámica más baja para el inicio a la par de la dinámica más alta para el final. La composición está realizada de forma que a lo largo de ella se producen unos picos de alta intensidad que si bien son fuertes, jamás lo deben ser más que el pico final de la *Tutta forza*.

Respecto a la tímbrica deberíamos tener en cuenta todos los cambios de registro pues si bien con respecto a la música camerística este sería el principal elemento a tener en cuenta si lo instrumentásemos para una formación más amplia. Las diferentes tesituras instrumentales están relacionadas íntimamente con el carácter de la propia música. El carácter es un importante medio de interpretación de los elementos, así pues, junto con la tímbrica nos introduce en la verdadera esencia de la música que es emocionar. Buscar aquellos picos de tensión sonora -que no precisamente tienen porqué coincidir con la dinámica- es el trabajo interpretativo de la obra. Para finalizar tendríamos que tener en cuenta la temática de la composición, si bien esta no es determinante en cuanto a su subjetividad, nos puede ayudar a entender mejor la composición y forjarnos un concepto más aproximado de la composición.

4.4.2. Conclusiones del intérprete para la ejecución de la obra.

Una vez expresada la opinión del autor, me gustaría como intérprete dar mi punto de vista a la hora de abordar la interpretación de la pieza. Comenzamos con el primer movimiento; el lenguaje utilizado por el autor y la indicación de tranquilo nos hace comenzar con un aire misterioso, calmado, con expectación hacia lo que va a venir. Rápidamente, al compás 10 se produce una aceleración rítmica y un cambio de la tesitura en la tuba, lo que crea de alguna manera tensión en el intérprete, pero es algo momentáneo, una tensión que más parece un lamento por la tesitura empleada y nuevamente volvemos a la calma al compás 16. Al compás 22 se produce el primer cambio tanto de compás (de un 2/4 a 6/8) que acelera el tempo como de la indicación metronómica, lo que vuelve a producir nueva sensación de nerviosismo paulatino, de igual forma, un crescendo progresivo nos conduce al compás 29, donde la sensación es de mucho nerviosismo, y propiciado tanto por la escritura como por el nuevo matiz en fuerte y por el juego de contestaciones que se produce entre el piano y la tuba. De cualquier forma, es más la escritura que el matiz propiamente dicho lo que propicia esta sensación de nerviosismo en la partitura, puesto que al compás 37 con un matiz de piano seguimos conservando la misma sensación. Llegamos al compás 43 con un nuevo cambio de compás de nuevo a 2/4, conservando la pulsación en la corchea. Se trata de una sección a modo de transición que sirve para relajar tensiones surgidas en el pasaje anterior.

Tras la Gran Pausa del compás 62 encontramos la única cadencia de la *Sonata*. Se trata de una brevísima cadencia utilizando los elementos del primer tema, mezclando tesituras y contraponiendo elementos en piano con otros en fuerte. Según indicación del autor ha de interpretarse "*Lento, casi sin compás*". Recuperamos a modo de recordatorio el comienzo de la partitura tras la cadencia al compás 72. La nueva sección al compás 77 sugiere un nuevo cambio en el tempo, mucho más rápido, y con una tesitura mucho más grave en la tuba, lo cual unido al empleo de las semicorcheas en la tuba hace que este pasaje deba interpretarse con picado muy corto para que la sensación no sea de pesadez en la interpretación. Vamos manteniendo el motivo pero acortándolo en distancia y subiendo en tesitura y matiz, lo que provoca nuevamente tensión en la ejecución, ayudado por el papel que juega el piano en su intervención de este momento. Decir que llegamos a un matiz de *fff* en la obra, lo que unido a la tesitura tan aguda en la tuba hace que el dominio de la situación por parte del tubista tenga que ser en todo momento máximo si no queremos que afecte al sonido debiendo apoyar este mucho con el diafragma. Tras una sección protagonizada por el piano al (compás 115) nuevamente con un cambio de compás a 6/8, donde se relajan las tensiones del pasaje anterior, llegamos al compás 125 con un nuevo pasaje en la tuba con una indicación de "doloroso", nuevamente a modo de lamento, con un matiz "*fortísimo*" donde encontramos una intervención a modo de lamento por parte de la tuba. El movimiento termina igual que empezó, con un pasaje a modo reflexivo, nuevamente con un carácter calmado y perdiéndose poco a poco hacia el final.

El segundo movimiento, "María Luisa de Parma", vuelve a comenzar en un ambiente mucho más tranquilo, con una melodía sugerente en la tuba, que debe interpretarse cantando mucho ya que es una especie de tema amoroso de los protagonistas. Se trata de la variación del mismo motivo que ha de ejecutarse de un modo casi sugerente, incluso de forma un poco libre al compás 186 cuando la tuba se queda sola. Comentar también que el sonido debe ser muy controlado en la zona aguda para conseguir el efecto sugerente señalado anteriormente. En la siguiente sección, al compás 187, mencionar la importancia del dialogo entre la tuba y el piano, donde tiene que existir la complicidad suficiente para hacer una la melodía producida entre los dos instrumentos. Al compás 196 encontramos un nuevo pasaje donde la dificultad técnica para la tuba radica en que encontramos un matiz pianísimo junto a una tesitura un tanto incomoda para ese matiz. Señalar que el control del aire debe ser óptimo y debe dar la sensación de que algo

interesante está pasando o va a pasar. Destacar también que aunque la articulación en el piano es muy corta, en la tuba deben producirse notas muy largas, aguantando el máximo el valor de estas. En el compás 212 encontramos una aceleración rítmica propiciada por valores mas cortos, tanto en el acompañamiento como en la melodía, con un nuevo pasaje subiendo en tesitura en la tuba, que debe dar nuevamente sensación de nerviosismo, y parecer que se produce una aceleración progresiva que dará paso al tercer movimiento.

Este tercer movimiento, vuelve al carácter nervioso de fragmentos del primer movimiento, debiéndose ejecutar con articulaciones muy precisas, en todo momento, y dejando en todo momento escuchar el juego existente durante todo el movimiento entre las melodías que pasan indistintamente de la tuba al piano y viceversa. Los pasajes con secciones muy graves (232 a 236), han de producirse de forma muy clara, debiendo poner especial hincapié en que la articulación sea lo mas fluida posible dado que es un registro muy pesado para la tuba y para dar sensación de fluidez en el pasaje. En general, al tratarse de un movimiento con un tempo muy rápido, la sensación debe ser en todo momento de fluidez y la tuba debe dar sensación de ligereza en todo momento, ya sean en los citados pasajes por la zona grave, o en la tesitura mucho más aguda, donde el sonido debe ser lleno en todo momento para no dar tanta sensación de fiereza en el la sonoridad o llegar a romper el sonido por tocar excesivamente fuerte. Cuando el pasaje sube a una tesitura excesivamente aguda, hay que tener cuidado en que el apoyo de aire mediante el diafragma sea optimo para que el sonido sea lo más lleno en todo momento, independientemente del matiz utilizado. La obra va aumentando el tempo a medida que avanzan los compases, y puede llegar a ser excesivamente rápida debido a la dificultad en la escritura y la excesiva complicación dificultad de algunos pasajes, por lo que recomendaría que los cambios de tempo no sean demasiado exagerados o podemos caer en el error de aumentarlo más de lo debido y que suene excesivamente sucio o no se entienda lo que se está tocando. Especialmente complicado puede resultar el pasaje que comienza al compás 301, donde se produce una serie de cánones entre la tuba y el piano, que deben escucharse perfectamente, para unirse al compás 304, donde la dificultad en la lectura no deben empañar el discurrir de la pieza en este momento. La tensión sigue aumentando hasta el final, en la coda del compás 319 donde en la medida de lo posible y según indicaciones del autor, debe interpretarse con toda la fuerza posible, debiendo

conservar algo de fuerza para este momento de la partitura y no alcanzarlo tan cansado que debido a la tesitura el sonido se rasgue y resulte desagradable.

5. Conclusiones.

Tras haber finalizado el trabajo, gracias a las experiencias y conocimientos que me ha aportado he llegado a una serie de conclusiones que procedo a redactar a continuación:

En primer lugar, reseñar la satisfacción que produce para cualquier instrumentista que un compositor del nivel del maestro Salvador Rojo, acepte el encargo de componer una obra de estas características, y especialmente, en este caso, con el trabajo tan cercano que hemos tenido en todo momento, donde la complicidad y la participación por parte de los dos me han permitido investigar el mundo en torno al cual gira el proceso de composición de una obra musical, cosa que en la inmensa mayoría de los casos, no puede ocurrir porque la obra ya esté compuesta, o simplemente porque al hacerse el encargo, el compositor entrega directamente la obra a su demandante sin ninguna opción de opinión acerca de la misma.

Señalar también la importancia de esta obra, ya que es una obra alejada del concepto general en cuanto a lenguaje y técnica utilizada de lo que suele ser normal en las composiciones para tuba. Se trata de la primera obra de la cual tengo conocimiento escrita con la técnica serial, gracias a la idea del compositor de querer hacer algo innovador.

En principio yo pensaba en una obra al estilo convencional, pero he de reconocer que ha sido una concepto nuevo que me ha ayudado a investigar y poseer más conocimientos acerca de este tipo de técnica compositiva.

También comentar que gracias a esto, he podido investigar sobre la historia del dodecafonismo y serialismo en España, y como debido a nuestras circunstancias políticas y culturales, se produjo un gran retraso en la entrada de esta y otras nuevas corrientes musicales, los autores precursores de esta técnica, y sus motivaciones a la hora de investigar sobre estas nuevas técnicas de creación que han enriquecido el lenguaje de las obras posteriores.

Decidí por otro lado sugerir al compositor unas recomendaciones a la hora de planificar la interpretación, y resulta revelador como el punto de vista del compositor aunque la mayoría de las veces coincide con el del intérprete en mi caso, en algunos puntos referidos al tempo de algunos pasajes o algunas tesituras y he de resaltar que no resultan del todo prácticos a la hora de la ejecución y voy a modificarlos en la medida de lo posible para bajo ningún concepto romper con la idea original de la obra.

Resulta revelador y en cierto modo triste, que tras haber realizado un estudio sobre posibles trabajos realizados sobre el mismo tema, no haya podido encontrar en ningún Conservatorio o Escuela Superior de Música ningún documento con características similares, puesto que resulta muy gratificante participar del proceso de composición de una obra y por otro lado, para mi como profesor y como intérprete, el análisis previo de la obra antes de comenzar con su estudio resulta muy revelador, y ayuda a conocer muchos aspectos tanto técnicos como estilísticos, y por este motivo, este estudio ha supuesto una pequeña decepción.

La mayoría de trabajos publicados se refieren a aspectos metodológicos, pedagógicos, a la importancia de la tuba en las distintas formaciones musicales o sus principales intervenciones en los distintos periodos de la historia de la música, o el papel de la mujer en este mundo que parece tan exclusivo de los hombres por el volumen y peso del instrumento.

También destacar que gracias al presente trabajo, he podido ponerme en contacto con distintos compañeros a través de la "Asociación española de tubas y bombardinos", donde hemos podido compartir conocimientos y opiniones y por supuesto, compartir informaciones de interés.

Desde estas líneas me gustaría animar a todos los intérpretes a realizar este tipo de trabajos, ya que proporcionan una nueva perspectiva a la hora de la interpretación, ayudan a valorar muchísimo más la figura del compositor, y nutren de nuevos conocimientos tan necesarios a veces para que la ejecución musical sea la óptima.

Para concluir: el análisis es el diálogo entre el intérprete y la obra, diálogo en el cual, la obra rebela muchos (no todos) de sus misteriosos secretos.

6. Anexos.

6.1. Anexo 1. Heu Me Domine. Vicente Lusitano.

cantus

altus
 heu me do - mi - ne heu me do - mi -

tenor
 heu me do - mi -

baritonans
 heu me do - - mi - ne

heu

ne qui - a pe - ca - ui ni -

ne heu me do - mi - ne qui -

heu me do - mi - - - ne

me do - mi - ne qui - a pec - ca - ui

- mis qui - a pe - ca - ui mi - - - mis in ui - ta

a pec - ca - ui mi - - - mis in ui -

qui - a pe - ca - - - ui mi - mis qui - a pe - ca - ui

ni - - - mis qui - a pec - ca - ui mi - mis

12

¹² M. A. Alves Barbosa , 1977. Secretaria de Estado da Cultura - Direcção-Geral do Património Cultural.

6.2. Anexo 2. Sonata para tuba y piano "La Guerra de las Naranjas". Salvador Rojo.

SONATA
PARA TUBA Y PIANO
"Guerra de las Naranjas"
SALVADOR ROJO-GAMÓN

Score
I. GODOY
Tranquilo $\text{♩} = 66$

Tuba
Piano

6
10 *Grazioso*
12

2013©SALVADOR ROJO-GAMÓN

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

2

SONATA

15

Tuba *cantabile*
pp *legato*

Pno. *legato*
ppp

20

Tuba *Moderato* ♩ = 72
p *cresc.*

Pno. *pp* *cresc.*

25

Tuba *mp* *f*

Pno. *mp* *cresc.* *f*

30

Tuba *ff*

Pno. *ff*

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

SONATA

3

34

Tuba

Pno.

p *cresc.*

39

(♩ = ♩)

Tuba

Pno.

mp *cresc.* *mp*

45

Tuba

Pno.

mp *dim poco a poco*

54

Tuba

Pno.

piu pp *dim.* *piu pp* *dim.*

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

4

SONATA

62 G, P Lento, quasi senza misure

Tuba

Pno.

66

Tuba

Pno.

71 Tranquilo $\text{♩} = 66$

legato cantabile

Tuba

Pno.

76 Moderato animado $\text{♩} = 108$

Tuba

Pno.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

SONATA

5

82

Tuba

Pno.

(8va)

89

Tuba

Pno.

(8va)

95

Tuba

Pno.

101

Tuba

Pno.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

6

SONATA

106

Tuba

Pno.

112

(♩ = ♩)

Tuba

Pno.

mp

p

118

Tuba

Pno.

125

(♩ = ♩)

Tuba

Pno.

ff *doloroso.*

8th

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

SONATA

7

134

Tuba

Pno.

143

Tuba

Pno.

152

Tranquilo ♩ = 66

Tuba

Pno.

161

legato

Tuba

Pno.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

8

SONATA

168

Tuba

Pno.

ppp

pp

171

Tuba

Pno.

ppp *pppp*

II. MARIA LUISA DE PARMA
178 Tranquilo $\text{♩} = 66$

Tuba

Pno.

184

190

195

pp

p

dim.

ppp

ppp

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

10

SONATA

201

Tuba

Pno.

208

Tuba

Pno.

215

Tuba

Pno.

220

Attacca

Tuba

Pno.

III. ENCUENTROS

The musical score for "III. ENCUENTROS" consists of four systems of music for Tuba and Piano. The first system (measures 221-224) features a Tuba part with a triplet of eighth notes and a Piano part with a *sffz* dynamic. The second system (measures 225-230) shows the Tuba playing a triplet of eighth notes with a *ff* dynamic, while the Piano has a *ff* dynamic. The third system (measures 231-236) has the Tuba playing a continuous eighth-note pattern and the Piano playing a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 237-240) features the Tuba with a *pp* dynamic and the Piano with a *sffz pp* dynamic.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

12

SONATA

243

Tuba

Piano

ppp

247

Poco piu $\text{♩} = 108$

Tuba

Piano

accel. *simile* *pp*

251

Tuba

Piano

p *cresc.*

258

Tuba

Piano

p *cresc.*

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

SONATA

13

264

Tuba

Pno.

mf

cresc.

mf

272

accel.

Piu mosso quasi allegro

Tuba

Pno.

f

sfz

279

Tuba

Pno.

f

p

285

Allegro giusto

Tuba

Pno.

p

cresc.

ff

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

14

SONATA

293

Tuba

Pno.

299

Tuba

Pno.

304

Tuba

Pno.

310

Tuba

Pno.

La Sonata para Tuba y Piano "La Guerra de las Naranjas".

SONATA

15

318 **Grave** $\text{♩} = 60$

Tuba

Pno.

326

13

¹³ S. Rojo Gamón 2013. Sonata para tuba y piano "La Guerra de las Naranjas"

6.3. Anexo 3. Trabajos sobre la tuba realizados en España.

A continuación, expongo algunos de los trabajos y artículos referidos a la tuba de los cuales he tenido conocimiento hechos en España:

- Cuenca Juan, M. 2012. *La tuba en el Anillo del Nibelungo*. Universitat Politècnica de Valencia.
- Fernández Alende, I. 2010. *La tuba solista en la música electroacústica*. Conservatorio Superior de Música de Oviedo.
- Fernández Rodríguez, I. 2013. *Principales roles docentes en la enseñanza de la tuba*. Conservatorio Superior de Música da Coruña.
- Gómez Escudero, J. C. 2007. *La tuba*. Conservatorio Superior de Música de Badajoz.
- Luz Gea, M. C. 2013. *La Tuba, el Bombardino... ¿y la mujer?*.
- Muñoz Velázquez, D. 2012. *La importancia del trabajo con la boquilla en los instrumentos de Viento-Metal*.
- Núñez Vidigal, F. J. 2008. *La Tuba en las Orquestas Sinfónicas Españolas*. Conservatorio Superior de Música de Badajoz.
- Portas Ricoy, H. 2011. *Pervivencia de las escuelas en la enseñanza de la tuba*. Conservatorio Superior de Música de Oviedo.
- Puertas Malagarriga, M. 2009. *El estudio técnico de la tuba en el jazz y en la música clásica. Estudio comparativo..* Conservatorio Superior de Música de Oviedo.
- Rodríguez Rodríguez, J. I. 2011. *La tuba en la orquesta romántica*. Conservatorio Superior de Música de Oviedo.
- Rodríguez Rodríguez, R. 2011. *La música de cámara para tuba. Características y evolución de su papel en las distintas formaciones camerísticas*. Conservatorio Superior de Música de Oviedo.
- Sánchez Espada, J. F. 2010. *Análisis Técnico-Estilístico del repertorio Sinfónico y Operístico para la tuba de los principales autores del Romanticismo y siglo XX*. Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

7. Bibliografía.

- Bent, Ian & Drabkin, William. (1998) *L'Analyse Musicale, Nice*. Éditions Main d'Oeuvre.
- Bevan C. (1978) *The Tuba Family*. Faber and Faber.
- Charles A. (2005) *Dodecafonismo y Serialismo en España*. Compositores y obras. Rivera Editores.
- Cook. N. (1994) *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press.
- Eimert. H. (1959) *Qué es la musica dodecafónica?*. Buenos Aires. Nueva Vision.
- *Instrumentos Musicales- La tuba*. (2004) Salvat Editores.
- Lester. J. (1989) *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. U.S.A. Norton.
- Mason J. K. (1977) *The tuba handbook*. Sonante Pub.
- Phillips H., Winkle W. (1992) *The art of tuba and euphonium*. Summy Inc.
- Randel M. (1997) *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial.
- Reti, R. (1965) *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid, Ediciones Rialp. S.A.
- Tomás, Polanco. (1998). *Temario para oposiciones de Conservatorio. Especialidad de Tuba*.

Web.

- http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Compositores_renacentistas_de_Portugal
- http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_las_Naranjas
- http://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Lusitano
- <http://hechos2006.blogspot.com.es/2007/06/la-breve-guerra-de-las-naranjas.html>
- <http://historiasdebadajoz.blogspot.com.es/2011/01/la-guerra-de-las-naranjas-de-1801.html>
- http://imslp.org/wiki/Category:Lusitano,_Vicente
- <http://inbbflat.blogspot.com.es/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=8>
- <http://laguerradelasnaranjas.blogspot.com.es/>

- <http://mundohistoria.portalmundos.com/la-guerra-de-las-naranjas-1801-las-intrigas-de-godoy-el-verdadero-rey/>
- <http://patriciocosentino.spaces.live.com>
- <http://www.hoasm.org/IVF/Lusitano.html>