

III JORNADES D'INVESTIGACIÓ
MUSICAL CONSERVATORI SUPERIOR
DE MÚSICA "JOAQUÍN RODRIGO" DE
VALÈNCIA

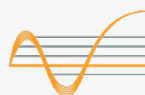
5, 6 i 7 de febrer de 2024

LLIBRE D'ACTES / *LIBRO DE ACTAS*



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Conservatori
Superior de Música
Joaquín Rodrigo
de València

Institut Superior d'Ensenyaments Artístics de la Comunitat Valenciana (ISEACV) 2024
Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València

C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 València
iseacv@gva.es
Copyright dels textos dels seus autors i autores.
ISBN: 978-84-482-7032-2

*Instituto Superior de Enseñanzas de la Comunitat Valenciana (ISEACV) 2024
Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València*

*C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 Valencia
iseacv@gva.es
Copyright de los textos de sus autores y autoras.
ISBN: 978-84-482-7032-2*

III JORNADES D'INVESTIGACIÓ MUSICAL CSMV 2024

ÍNDIX – ÍNDICE – TABLE OF CONTENTS

	<u>Pàg.</u>
Presentació	II
Ilma. Sra. N. M ^a Dolores Tomás Calatayud. Directora del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.	
Preàmbul	IV
Dr. D. Àngel Marzal Raga. Coordinador d'investigació del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.	
La invisibilitat sonora: nuevos repertorios	1
Dr. D. José Miguel Sanz García (CSMV). D ^a . Cristina Aguilera Gómez (CSMV). D. Daniel Labrada Pérez (CPMT).	
Evolución tonal en el barroco musical valenciano	16
D. Vicente José Hervás Vila (CSMV).	
La enseñanza del Trombón en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia	30
Dr. D. José Manuel Miñana Juan (CSMV). Jesús de Juan Oriola (CSMV). Juan Bautista Abad Peñarroja (CSMV).	
El marco jurídico-institucional de la política musical	64
D. Jerahy García García (IVC).	
Miguel Falomir Sabater y su aportación pedagógica a la enseñanza de la Trompa en Valencia	80
Dr. D. Juan José Llimerá Dus (CSMV).	
Las Fêtes Galantes y la juventud de Claude A. Debussy	111
D. Carles Budó Costa (CSMV).	

PRESENTACIÓ

Ilma. Sra. M.^a Dolores Tomás Calatayud

Directora del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València

Vaya por delante mi felicitación sincera a las compañeras y compañeros del CSMV por su trabajo en el marco de la preparación y desarrollo de las jornadas, sé que no siempre es fácil.

Ya son tres las jornadas de investigación musical que de forma consecutiva se realizan en nuestro conservatorio, lo que demuestra el compromiso y profesionalidad de los responsables de llevar adelante este evento, no es fácil en un contexto como el actual, mantener durante tres años la responsabilidad de compaginar la docencia y el empeño en propiciar el conocimiento compartido, como es el caso de unas jornadas de investigación.

Es evidente, que solo si somos capaces de entender que el conocimiento musical va más allá de la labor aislada de la interpretación, y que este conocimiento inevitablemente debe proyectarse de modo conjunto como un trabajo de compositores, intérpretes, espacios culturales de lo más diverso, instituciones y público. Es por ello que decimos que la investigación musical rebosa el nicho clásico de la creación musical y de la formación didáctica; proyectando sus resultados en la sociedad y la ciudadanía, reconociendo sus necesidades y sus posibilidades, para adecuar de modo atinente la oferta a la demanda, y haciéndolo sin perder ni la calidad ni la historia.

De este modo, la investigación musical la podemos entender, yo al menos así la entiendo, con un doble significado; por un lado, reafirmando y consolidando el conocimiento del estado actual de la música y, por otro, clarificando equívocos sobre la proyección y percepción que la ciudadanía tiene sobre la música y que, en muchos casos, están condicionadas cuando no manipuladas.

Desde esta atalaya en la que nos encontramos, la investigación musical – como así nos los demuestran el desarrollo de las jornadas y las propias actas-,

es una ciencia que nos presenta procesos de conocimiento capaces de ser contrastados y verificados, es nuestro compromiso con el conocimiento en general y con el musical en particular, para nosotros no valen las afirmaciones infundadas o dogmáticas sobre las cuestiones puestas a discusión en el seno de las jornadas, en nuestro contexto solo vale el pensamiento riguroso, consciente y metodológicamente fundamentado y, es en este acto de rigurosidad, cuando nuestras aportaciones al conjunto del conocimiento serán relevantes y servirán para el cambio, seamos libres pensando, hagamos ciencia y, en nuestro caso, ciencia musical.

He comenzado señalando lo difícil que es en contextos como el nuestro mantener el compromiso año tras año con la realización de un evento de investigación como el que nos ocupa. El correlato lógico en este proceso de gestión del conocimiento es la publicación de las actas, el resultado de las aportaciones presentado en modo asequible como una muestra más de vuestro trabajo y compromiso; con las actas nos presentamos con orgullo ante un público mayor, extendemos y democratizamos a otros contextos nuestro trabajo, nos abrimos a otras instituciones que se beneficiaran de nuestras aportaciones.

Y, es desde este convencimiento, que definiendo que la investigación musical debemos asumirla como un proceso social que atienda al mismo tiempo a los elementos formales de la metodología y a los factuales; de este modo el -cómo investigamos- que nos remite al método, al procedimiento, va necesariamente vinculado a -el para que- cuestión fundamentalmente ideológica que no puede ser obviada, las respuestas a los problemas planteados en el conocimiento se abordaran de este modo desde una perspectiva crítica y reflexiva inherente a todo conocimiento humano.

Finalmente, quiero agradecer a todas y todos los que han hecho posible estas III Jornadas de Investigación Musical; desde el equipo de coordinación, los departamentos implicados, ponentes, profesores y estudiantes, espero que haya sido enriquecedor para todos y os emplazo a trabajar por las IV Jornadas. El Conservatorio en su conjunto y yo como su directora estamos orgullosos de que forméis parte de nuestra gran familia.

Muchas gracias.

PREÀMBUL

Dr. D. Àngel Marzal Raga

*Coordinador d'investigació del Conservatori Superior de Música "Joaquín
Rodrigo" de València.*

Les "III Jornades d'investigació musical" del Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València es van celebrar durant la primera setmana del passat mes de febrer. L'edició d'enguany va comptar amb la participació de nou professors que van presentar sis ponències.

Les Jornades es van iniciar el dilluns dia 5 de febrer amb la presència en l'acte inaugural del vicedirector del nostre centre, Miguel Pina, i, també, de la directora de l'ISEACV, Francisca Blanch que va tancar l'acte ressaltant la importància del treball de recerca musical que el nostre centre desenvolupa en el marc de l'ensenyament superior.

La primera ponència de les Jornades va córrer a càrrec del grup de recerca "La invisibilitat sonora" conformat pels catedràtics José Miguel Sanz, Cristina Aguilera i Daniel Labrada. Aquest grup d'investigació centra la seua trajectòria en l'estudi de la producció musical de dones compositores amb una atenció especial a l'àmbit valencià. Després d'haver culminat els seus objectius amb nombroses publicacions, la ponència que el grup presentava en les Jornades d'enguany es titulava "La invisibilitat sonora: nuevos repertorios" i va estar focalitzada en composicions musicals de quatre compositores. La conferència-concert va començar amb una dissertació introductòria que explicava els plantejaments estètics de les compositores passant posteriorment a la interpretació de les obres per part de l'alumnat del nostre centre. En primer lloc, es va interpretar l'obra *Saint Witch* per a saxofó alt i electrònica d'Isabel Latorre; compositora reconeguda amb diferents guardons que compta amb una més que notòria producció musical per al cine i per al teatre. Seguidament, es va presentar el *Divertimento a 3* per a dos clarinets i fagot de la compositora valenciana Ángeles López Artiga. Nomenada Acadèmica Numerària per la *Molt*

Il·lustre Acadèmia de la Música Valenciana després d'una extraordinària trajectòria creativa, l'autora reconeix que l'obra va nàixer amb la voluntat de generar una aportació novedosa al repertori de música de cambra. Després, es va passar a la interpretació de l'obra *Variacions il·lumina* per a quartet de saxofons de la compositora Iluminada Pérez Troya, que, ha estrenat distintes obres al llarg d'una sòlida carrera en el món de la creació musical compaginant la composició amb la docència en el nostre Conservatori. Finalment, es va interpretar l'obra *Cuatro miradas a un infinito limitado* de la compositora canària Laura Vega que així mateix compta amb una extensa producció plasmada en gèneres diversos.



La segona activitat del mateix dia va ser desenvolupada pel catedràtic de composició del nostre conservatori Vicente José Hervás Vila que va donar una conferència titulada "Evolució tonal en el Barroc musical valencià". Després d'haver realitzat un llarg treball de recerca, l'investigador va poder explicar les transcripcions dels tons continguts en el tractat de composició del mestre de capella Pere Rabassa i l'expansió tonal que es va produir durant la primera

meitat del segle XVIII a conseqüència de la transposició del quals. Seguidament, el conferenciant va dissertar sobre la teoria musical continguda en el tractat citat anteriorment aplicada al *Magnificat* a 12 veus del compositor i mestre de capella valencià Manuel Just.

Al dia següent, 6 de febrer de 2024, les Jornades van continuar amb una conferència-concert que va realitzar el catedràtic de tuba José Manuel Miñana. La ponència es titulava “La enseñanza del Trombón en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia” i va tractar sobre la trajectòria de l’ensenyament del trombó en el nostre centre des del seu inici. Amb l’objectiu d’aconseguir una aportació significativa per a tota la comunitat educativa i especialment dedicada a l’alumnat i professorat de trombó, el doctor José Manuel Miñana va iniciar l’explicació presentant els distints plans d’estudi aplicats al llarg dels anys a l’ensenyament del trombó citant un a un a tots els professors de trombó que han passat pel centre. L’estudi realitzat també li va permetre comptabilitzar no només el nombre d’alumnes que han estudiat aquesta especialitat sinó també assenyalar la trajectòria professional del quals així com els premis d’honor atorgats. L’acte va finalitzar amb un breu concert del grup de trombons del centre que va interpretar peces diverses sota la direcció del així mateix catedràtic de trombó Juan Bautista Abad.

La segona sessió del mateix dia va ser realitzada per Jerahy García García. Cap del servei de coordinació i règim jurídic de l’Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, el professor Jerahy va oferir una visió general de les estructures administratives responsables de la política musical des d’una perspectiva jurídic-institucional. En primer lloc, va explicar el concepte del terme política musical com a part de la política cultural. Després, va aprofundir sobre les distintes normatives d’aquesta política estratificades de fet en distints nivells administratius. Finalment, va desgranar les tasques desenvolupades pels distints organismes encarregats d’implementar les normatives introduint així mateix exemples d’iniciatives de gestió i promoció de la música.

La tercera jornada, és a dir, dimecres dia 7 de febrer, es va iniciar així mateix amb una conferència-concert que va portar a terme el catedràtic de trompa del nostre Conservatori Juan José Llimerá; “Evolución y desarrollo en la enseñanza de la Trompa en Valencia: el legado de Miguel Falomir Sabater”. El doctor Juan

VI

José Llimerá va iniciar la conferència ressaltant l'extraordinària aportació del professor Miguel Falomir Sabater pel que fa al desenvolupament de l'escola valenciana de la trompa. El conferenciant va donar a conèixer l'enfocament pedagògic del mètode d'ensenyament del mestre Falomir que, al cap i a la fi, es va plasmar amb un material conegut com el "Mètode complet per a trompa". Així mateix, Juan José Llimerá va donar compte de la trajectòria del mestre Falomir com a intèrpret en diverses agrupacions valencianes com l'Orquestra Simfònica de València, la Banda Municipal de València i l'Orquestra Municipal de València. Seguidament, va explicar la tasca docent desenvolupada per Miguel Falomir com a professor de trompa del Conservatori de Música de València on va implantar una programació didàctica innovadora i sistematitzada. Abans de concloure la conferència-concert es va donar pas a la part interpretativa on alumnes de trompa del centre dirigits pel mateix Juan José Llimerá van interpretar distints materials pedagògics del mestre Miguel Falomir.



Finalment, el catedràtic de repertori amb piano Carles Budó va ser l'encarregat de la cloenda de les Jornades d'enguany amb una conferència-concert titulada “Les *Fêtes Galantes* i la joventut de Debussy”. La conferència es va iniciar amb una exposició sobre els orígens de les *Fêtes Galantes* en el món cultural i artístic fins arribar als poemes de Paul Verlaine. Així mateix, Carles Budó va fer una revisió bibliogràfica i historiogràfica de la joventut de Debussy; un període extraordinàriament prolífic pel que fa al gènere de cambra per a veu i piano. Segons ens va explicar el conferenciant, part d'aquesta producció va quedar inèdita després de la mort de Debussy sent recuperada poc a poc al llarg del segle XX i XXI. No obstant, aquesta recuperació va estar envoltada de distintes circumstàncies que van generar equivocs, principalment, pel que fa a l'organització d'aquest repertori en cicles. Després d'això, es va procedir al concert interpretant peces del primer cicle de *mélodies* de les *Fêtes Galantes* de Debussy composades en 1882. El concert va ser interpretat per alumnes del centre amb el mateix Carles Budó al piano, i, va servir per tancar les III Jornades d'investigació musical 2024 del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.

LA INVISIBILITAT SONORA: NUEVOS REPERTORIOS

José Miguel Sanz García¹, Cristina Aguilera Gómez², Daniel Labrada Pérez³

¹ Grup de recerca sonora. Conservatorio Superior de Música

«Joaquín Rodrigo» de València

² Grup de recerca sonora. Conservatorio Superior de Música

«Joaquín Rodrigo» de València

³ Grup de recerca sonora. Conservatorio Profesional de Música de Torrent

Resum

La invisibilitat sonora té com a objectiu l'estudi de les dones compositores, centrant-se especialment en les compositores valencianes i espanyoles. Donada l'escassa presència de dones compositores en els programes d'ensenyament musical i en el repertori d'audicions i concerts dels conservatoris superiors i professionals, el grup d'investigació porta anys buscant, estudiant, analitzant, editant i promovent concerts i diverses activitats que fomenten la transmissió de coneixements per a conscienciar a la comunitat educativa de la necessitat de conèixer i integrar esta important part del repertori, històricament invisibilitzada.

En la conferència-concert de la que partixen estes actes es van presentar algunes de les edicions publicades, en concret obres de les compositores Isabel Latorre, Ángeles López Artiga, Il·luminada Pérez Troya i Laura Vega.

L'objectiu d'estes activitats és fomentar que el repertori de dones compositores de diferents èpoques, procedències i gèneres siga justament valorat i, si és el cas, inclòs en els programes de concerts, transcendint els concerts monogràfics o les aparicions aïllades. D'esta manera, s'integraran diferents estètiques i propostes tècniques i sonores, contribuint a una actitud més oberta a la diferència i al desenvolupament d'un esperit crític.

Paraules clau

La invisibilitat sonora; compositores; Isabel Latorre; Ángeles López Artiga; Iluminada Pérez Troya; Laura Vega.

Resumen

La invisibilidad sonora pretende abordar el estudio de las compositoras, centrándose especialmente en creadoras valencianas y españolas. Ante la falta de compositoras en las Guías docentes y en los programas de audiciones y conciertos de conservatorios superiores y profesionales, el grupo de investigación lleva años buscando, estudiando, analizando, editando y promoviendo conciertos y diversas actividades que fomenten la transmisión de conocimiento en aras de una mayor concienciación por parte de la comunidad escolar de la necesidad de conocer e integrar esta parte tan importante del repertorio, históricamente invisibilizada.

La conferencia-concierto de la que parte la presente acta presentó algunas de las ediciones realizadas, en concreto obras de las compositoras Isabel Latorre, Ángeles López Artiga, Iluminada Pérez Troya y Laura Vega.

A través de estas actividades se pretende que el repertorio de compositoras de distintas épocas, procedencias y géneros sea justamente valorado, y en su caso pase a integrar los programas de concierto, trascendiendo conciertos monográficos o presencias anecdóticas. De esta manera se integrarán distintas estéticas y propuestas técnicas y sonoras, contribuyendo a una actitud más abierta a la diferencia, y al desarrollo del espíritu crítico.

Palabras clave

La invisibilidad sonora; compositoras; Isabel Latorre; Ángeles López Artiga; Iluminada Pérez Troya; Laura Vega.

Abstract

La invisibilidad sonora aims to study women composers, focusing especially on Valencian and Spanish female composers. Given the lack of women

composers in the musical teaching programmes and in the audition and concert repertoire of higher and professional conservatories, the research group has invested years searching, studying, analysing, editing and promoting concerts and various activities that encourage the transmission of knowledge in order to raise awareness in the school community of the need to know and integrate this important part of the repertoire, historically invisibilised.

The conference-concert from which these minutes are taken as a starting point presented some of the editions produced, specifically works by the composers Isabel Latorre, Ángeles López Artiga, Iluminada Pérez Troya and Laura Vega.

The purpose of these activities is to foster the repertoire of women composers from different periods, origins and genres to be fairly valued and, if necessary, to be included in concert programmes, transcending monographic concerts or isolated appearances. In this way, different aesthetics and technical and sonorous proposals will be integrated, contributing to a more open attitude to difference, and to the development of a critical spirit.

Keywords

Invisibility of sound; female composers; Isabel Latorre; Ángeles López Artiga; Iluminada Pérez Troya; Laura Vega.



La invisibilitat sonora: nuevos repertorios.

Grup de Recerca Sonora

(ISEACV)

José Miguel Sanz – Cristina Aguilera – Daniel Labrada

Il·lustració 1: Filmina inicial de la Conferència-concierto. [Fuente: elaboración propia].

Tal y como recoge el artículo 100.1 del DECRETO 117/2022, de 5 de agosto, del Consell, por el cual se aprueba el Reglamento de organización y funcionamiento de los centros superiores de enseñanzas artísticas integradas en el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana:

1. La investigación artística, técnica y científica es base esencial de la docencia y una herramienta primordial para el desarrollo social mediante la transferencia de sus resultados a la sociedad. Como tal, constituye una función esencial de los centros que imparten enseñanzas artísticas superiores que deriva de su papel clave en la generación de conocimiento y de su capacidad de estimular y generar pensamiento crítico, clave de todo proceso de investigación.

(...)

3. Las enseñanzas artísticas superiores tienen, como uno de sus objetivos esenciales, el desarrollo de la investigación artística, científica y técnica y en la transferencia del conocimiento a la sociedad, así como la formación de investigadores e investigadoras, y tienen en cuenta, en el ámbito de sus títulos y áreas de conocimiento, tanto la investigación básica como la aplicada.

Qué duda cabe que los Conservatorios Superiores tienen un enorme potencial para el desarrollo de este tipo de proyectos desde, al menos, una doble óptica:

1ª: La disponibilidad de la materia prima presente en los centros tanto a nivel físico, como la existencia de auditorios, la opción de disponer de los materiales de las composiciones, la posibilidad de realizar grabaciones, etc.; y humano: los estudiantes que pueden interpretar y adentrarse en el conocimiento profundo de la música son precisamente los profesionales del mañana, y como resulta evidente, el repertorio que cada músico vivencia a lo largo de su carrera y formación se materializa en su esencia musical, aquello que le resulta propio y por lo tanto interpreta y da a conocer a lo largo de su carrera;

2ª: La posibilidad de escuchar piezas en muchas ocasiones desconocidas y que por lo tanto rompe la que podríamos denominar «espiral del olvido»: la mayor parte del repertorio (en nuestro caso concreto, el compuesto por

mujeres) no se estudia; al no estudiarse no se conoce; al no conocerse, no se demanda; al no demandarse no se programa; y al no programarse no se estudia...

La idea de nuestro proyecto, de carácter interdisciplinar y transversal, fue romper precisamente esta espiral desde nuestro ámbito más próximo, las Guías Docentes de las diferentes áreas del centro, incentivando que los alumnos interpretaran las obras compuestas por mujeres, acotando especialmente el repertorio a compositoras valencianas y españolas, si bien sin renunciar a ningún repertorio ni estética. A partir de escuchar la música, de darle vida, se puede interpretar, estudiar, analizar y en último término, valorar y disfrutar.

Cuando dentro de los proyectos de investigación amparados por el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana nació La invisibilitat sonora, proyecto desarrollado por el Grup de Recerca Sonora, planteó desde un principio «visibilizar la música creada por mujeres en el ámbito educativo, tanto desde un planteamiento teórico como performativo», así como «organizar conciertos, conferencias, (...), en torno a esta línea investigadora» (Sanz, Aguilera, Labrada, Labrador, Tamarit, 2019, pág. 642).

Desde entonces, múltiples han sido los conciertos realizados tanto en el auditorio del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia (en adelante CSMV), como en diversos auditorios de la Comunitat. Músicas de compositoras valencianas (María Teresa Oller, Encarna Beltrán-Huertas, Matilde Salvador, Claudia Cañamero, Sánchez Benimeli, María Faubel, Ángeles López Artiga...), españolas (Anna Bofill, Teresa Catalán...) y autoras de distintas procedencias, estéticas y tiempos (Marion Bauer, Amy Beach, Mel Bonis, Nadia Boulanger, Louise Farrenc...) han sonado, en muchas ocasiones por primera vez, en los oídos de nuevos oyentes de la mano de los profesores o jóvenes intérpretes.

Esta actividad debe considerarse muy importante, pues qué duda cabe que públicos y músicos configuran lo que podríamos llamar su «biografía sonora», una serie de referentes sonoros que van configurando los gustos del oyente y, cómo no, del intérprete, quien parte de la audición como uno de los pilares desde los cuales desarrollar su actividad creativa. En una época en que el

acceso a los registros sonoros y audiovisuales es cada vez más fácil, la determinación de dichos referentes resulta especialmente importante, por cuanto la superabundancia de información puede suponer momentos de zozobra estética a nivel colectivo e individual.

En la configuración de esta biografía sonora ha tenido especial importancia la constitución, asimilación y posible superación del «canon sonoro» que la sociedad occidental ha generado desde el siglo XIX. Este fenómeno del canon, definible como la «regla, la norma tomada de manera general como elemento fijo de referencia» (Soriat, 1998, pág. 29) o como el «catálogo de autores de un género de la literatura o del pensamiento tomados por modélicos» (R.A.E., 2014, 414), ha sido uno de los elementos esenciales a la hora de entender la conformación del mapa –y mercado– sonoro de la actualidad. Estudiado ampliamente y desde diversos puntos de vista, su configuración y evolución resultan clarificadoras para el punto de partida del proyecto.

Weber (2011) distingue tres tipos de canon: el erudito, el pedagógico y el del repertorio. Un centro de enseñanza musical superior y/o profesional supone un punto de confluencia de estos tres enfoques.

El canon erudito basa su existencia en un corpus referencial aceptado, en ocasiones axiomáticamente, por la academia y la cultura que lo desarrolla.

El pedagógico ha sido desarrollado frecuentemente por los propios conservatorios, o instituciones análogas que los diferentes momentos históricos y/o sociales han propiciado. Se basa «en las normativas didácticas –a menudo, como acumulación de reglas de diferentes épocas y nula repercusión en la música de nuestro tiempo– que rigen numerosas disciplinas académicas musicales, como la armonía o el contrapunto» (Fernández de Larrinoa, 2017, s.p.). Supone un elemento fundamental en la formación del músico, pues configura una «biografía sonora» individual y colectiva. Qué duda cabe que las obras que van contribuyendo a la formación del músico (en un sentido amplio: compositor, intérprete, director, sonólogo, musicólogo...) determinan sus gustos y preferencias, condicionando los repertorios que posteriormente se propondrán y escucharán. Es por ello que deben evitarse sesgos que discriminen determinados géneros o parcelas de la creación; sesgos que

históricamente transitan por los nacionalismos, la raza, la religión, el género, el estatus social... y que no harán sino perpetuar un statu quo que aflora en las situaciones más aparentemente intrascendentes y cotidianas.

Tras lo dicho, es evidente que el canon del repertorio está íntimamente relacionado con el anterior, al cual se le suma la mercantilización de la música, potenciada por determinados elementos propios de los nuevos medios de producción, distribución y comercialización de la creación musical.

Según los objetivos del proyecto La invisibilidad sonora, y teniendo en cuenta lo planteado a partir de las ideas de Weber, el canon en la música académica viene delimitado por una centralidad geográfica germana, creando una serie de paradójicas periferias; una focalización cronológica en los siglos XVIII y XIX, con un referente estético romántico –en cuanto a criterio de creación y recepción–, que crea hacia atrás y hacia adelante, las etiquetas artificiales de «música antigua» y «música contemporánea» respectivamente.

Realidad que, además, ha sido escrita por hombres, arrinconando determinados protagonismos femeninos: véase el caso de Herrada de Landsberg, Hildegarda von Bingen, Barbara Strozzi... y todas las «mujeres olvidadas de la música clásica» (Beer, 2019), pero que poco a poco, la musicología, junto a proyectos específicos, están contribuyendo a redescubrir, también en el ámbito hispano.

Este proyecto pretende desde su inicio, ante la constatación de las pocas obras de compositoras presentes como repertorio de estudio en las Guías Docentes de las diversas materias, y la carencia de piezas interpretadas en las diversas audiciones realizadas en el centro, visibilizar las obras compuestas por mujeres, y como se muestra en los objetivos anteriormente reseñados, qué mejor que editar obras de compositoras de nuestro entorno, que puedan convertirse, desde la diversidad estética, técnica, y respondiendo a las más diversas sensibilidades, en nuevos puntos de referencia, parafraseando a Pierre Boulez al reflexionar sobre la creación contemporánea.

Hasta la fecha el catálogo¹ de publicaciones incluye:

¹ Editadas por “Tot per l’aire” (www.totperlaire.com).

- Nº 1. Sendra, Dolores. *Three motets* [Coro].
- Nº 2. Catalán, Teresa. *Crónicas de Epicuro* [Piano].
- Nº 3. Pérez Troya, Iluminada. *Transfiguraciones* [Violín solo].
- Nº 4. Beltrán-Huertas, Encarna. *Adagio para un caballero español* [Quinteto de cuerdas].
- Nº 5. Oller, María Teresa. *Piezas para piano*.
- Nº 6. Faubel, María. *Conversations* [Marimba y vibráfono].
- Nº 7. López Artiga, Ángeles. *Tres momentos con Loba y un Epílogo* [Voz y piano].
- Nº 8. Latorre, Isabel. *Saint Witch* [Alto saxophone, video and electronics].
- Nº 9. López Artiga, Ángeles. *Divertimento a 3* [Dos clarinetes y fagot].
- Nº. 10. Vega Santana, Laura. *Cuatro miradas a un infinito limitado* [Clarinete, violoncello y piano].
- N.º 11. Pérez Troya, Iluminada. *Variations il.lumina* [Cuarteto de saxos].
- N.º 12. Oller, M.^a Teresa. *Lieder* [Voz y piano]. En imprenta.



Ilustración 2: De izda. a der.: Daniel Labrada, Cristina Aguilera, Iluminada Pérez Troya, Francisca Blanch, Ángeles López Artiga, Renata casero, Isabel Latorre, José Miguel Sanz y Miguel Pina.

La presente ponencia ha servido de presentación a las composiciones aparecidas a lo largo del curso 22-23.

Saint Witch es una obra de la compositora Isabel Latorre² para saxofón y electrónica. Parte de la música compuesta para el montaje de la película *Witch's Cradle* de Maya Deren (1943), pionera ucraniana del cine experimental. Esta película muda, grabada junto a Marcel Duchamp en la galería The Art of This Century de Manhattan, nunca se editó. Por tanto, *Saint Witch* puede entenderse como un homenaje onírico a esta artista y a otra creadora bastante desconocida, Kassia, poetisa y compositora del siglo IX. Partiendo de su melodía *La mujer caída*, la composición integra giros modales y microtonales para desarrollar una composición que, con la ayuda de la electrónica, se expande como una tela de araña, intentando mantener la esencia de renovación espiritual de la melodía medieval. La edición visual y la música se han gestado en un mismo proceso, reflejando la fascinación que a Deren le producía la percepción de los prestidigitadores en la Edad Media, con un fuerte componente ilusorio y sensorial.

Isabel Latorre es una compositora reconocida con diferentes galardones: Premio Extraordinario Final de Carrera en composición; el «Valencia Crea»; y una mención de honor en el 3er Premio «Ciutat d'Algemesí». En el medio audiovisual, obtuvo una nominación en la IX edición de los Jerry Goldsmith Awards dentro de la categoría de publicidad y un premio a la mejor banda sonora original en el Terrific Film Fest de Manresa. En los últimos años ha escrito música para largometrajes como *Les Vacances de Mara* de Elena Escura, *Unicornios* de Àlex Lora o *El viaje de Marta* de Neus Ballús. También destaca su participación en la 39ª edición del Festival Ensembles como compositora, ponente y artista sonora y sus creaciones para obras teatrales como *La Torre del Silencio* o *Maletes de Terra* (Premio de las Artes Escénicas Valencianas 2020). Además, ha trabajado como arreglista para *La Barcarola* (Gran Teatre del Liceu) y ha compuesto la música para los informativos de la radio pública valenciana À Punt.

Simultáneamente al desarrollo de la faceta compositiva ha mantenido un vínculo con la música en vivo. Actualmente desarrolla su propio proyecto Eixa -

² www.isabel-latorre.es

con el cual prepara el segundo disco- y colabora habitualmente como improvisadora con el artista sonoro Edu Comelles.

La recientemente nombrada Académica Numeraria por la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana integra el catálogo del fondo con su *Divertimento a 3*.

Del discurso *El hecho de la creación artística, el vínculo entre el compositor y su obra. Evolución e innovación de la música, el lenguaje universal* (leído el 24 de octubre de 2023, Auditorio del Conservatorio Profesional de Música José Iturbi de Valencia) (López Artiga, 2023, pp. 15-16) son reseñables algunas ideas que definen sus conceptos sobre la creación artística:

La presión que ejerce sobre nosotros el entorno social en el que vivimos, nos lleva durante una gran parte de nuestra vida a intentar suprimir, del acto del conocimiento, todo factor emocional, eliminar lo más posible aquello que vibra, se estremece y palpita en el fondo de nosotros; ambicionamos llegar a ser enteramente impersonales, es decir liberarnos de la cálida y turbadora presión de la afectividad, porque de acuerdo con los cánones que rigen en la cultura materialista de la sociedad en la que nos desarrollamos, tal cosa no es conveniente.

(...)

La innovación en la creación artística es la aventura de una individualidad que se lanza hacia el cumplimiento de su finalidad particular, la cual es siempre original. Una corriente en eterno curso siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios. Este esfuerzo hacia la progresión da origen a la intensidad de la experiencia; esta aventura es la que mantiene el dinamismo del proceso, lo que impulsa la búsqueda de perfecciones siempre nuevas y la que debe mover el universo del creador artístico, en progresivo avance.

Ahora bien, si lo siempre nuevo es también siempre individual, es bueno que cada individuo persiga su propia meta de realización para conseguir precisamente lo que constituye la fuente de las mayores intensidades en la vida y en el arte, pero fuera de las falaces abstracciones aceptadas, buscadas o imbuidas.

La obra, como declarase la propia compositora en información inédita, vino a este mundo como consecuencia de comprobar que en muchos de los sitios en donde se desarrollaban conciertos de música de cámara carecían de un piano motivo por el cual las agrupaciones camerísticas se veían obligadas a renunciar a interpretar una parte muy importante del repertorio de esta especialidad; mi idea fue hacer una composición que por su instrumentación diera respuesta a la falta de repertorio de estas características. Lo que empezó como un intento de aportar repertorio a los grupos de cámara terminó siendo un emocionante encuentro con la sonoridad y densidad armónica de esta singular formación.

Como señala José Madrid, su *Divertimento para dos clarinetes y fagot* escrito en 1989 es una pieza de tipo neoclásico, donde se puede comprobar una vez más el gusto por la escritura contrapuntística, así como el uso magistralmente sencillo de la armonía resultante de tres voces con efectos politonales similares a los presentes en *La Lluvia* de su ciclo pianístico *Los Inmortales* compuesto un año antes. Por otra parte, es destacable el uso de la polirritmia encubierta no sólo en pasajes puramente rítmicos, sino también melódicos como resultado de una propuesta de fraseo que supera la rigidez del compás. La compositora decide una vez más preceder el Allegro rítmico mediante un pasaje casi ad libitum de tipo melódico-armónico. Esta idea, como remarca la misma autora, posee un contenido puramente teatral. (Madrid, 2016, p. 410)

Cuatro miradas a un infinito limitado, de la compositora canaria Laura Vega, supone el décimo número de la serie. Tal y como puede leerse en su página web, Laura Vega es una compositora canaria de sólida formación y amplio catálogo. Tras estudiar con José Luis Delás y José M.^a Sánchez Verdú, entre otros, y doctorarse en la Universidad de La Laguna, Tenerife, inicia una fructífera carrera creativa.

Su catálogo cuenta con más de setenta obras. Varias de ellas han sido grabadas para diversos sellos (RALS, Piccolo, Centro de Documentación Musical de Andalucía, SGAE, Fundación Autor). Entre su producción destaca el *Concierto para oboe y dos grupos orquestales* (encargo de la Fundación Autor, SGAE y AEOS, estrenada por Salvador Mir y la OFGC bajo la dirección de Michail Jurowski), *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero* (encargo

del Cabildo de La Gomera, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Las Palmas bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez), *In Paradisum, concierto para piano y orquesta* (encargo del 26 Festival de Música de Canarias, estrenado por José Luis Castillo y la Orquesta Sinfónica de Tenerife bajo la dirección de Lü Jia), *Pater Noster para coro y orquesta de cuerda*, obra que obtuvo Mención de Honor en el IV Premio Internacional de Música Sacra Fernando Rielo, *Ángel de luz, doble concierto para percusión, orquesta de cuerda y arpa* (encargo de la Fundación SGAE y la AEOS, estrenado por Per-QT Dúo y la OFGC bajo la dirección de Georg Fritzsich), *Galdosiana para orquesta sinfónica* (encargo de la Joven Orquesta de Canarias y la Orquesta Nacional de España) y *Luz, Amor y Éxtasis concierto para guitarra y orquesta* (encargo del 39 Festival Internacional de Música de Canarias).³

La obra nació por encargo de la Fundación MAPFRE Guanarteme para ser estrenada en el seminario «La ciudad escuchada», cuyo objetivo era mostrar una serie de obras musicales nuevas creadas por directo estímulo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Para ello eligió el paisaje de La Isleta visto desde la Cícer en cuatro momentos (colores) del día: al alba, en la tarde, en la noche y en la madrugada. Además del paisaje, ha influido en el proceso de creación musical el poema de Selena Millares⁴ titulado *Los amantes del mar*.

La versión original fue escrita para oboe, violonchelo y piano. La adaptación del oboe al clarinete en *si bemol* fue realizada en noviembre de 2018, a petición del clarinetista Javier Mederos.

Variations il.lumina, de Iluminada Pérez Troya es la siguiente publicación de la serie *La invisibilitat sonora*. Nacida en Valencia, Iluminada Pérez comienza sus estudios musicales a los 8 años en la “Agrupació Musical l’Amistat” de Quart de Poblet (Valencia), donde reside, siendo su instrumento principal el saxofón. Completa sus estudios de Grado Medio con los de Viola, Armonía,

³ Información extraída de <https://www.lauravegacompositora.com/>

⁴ Selena Millares, ensayista e investigadora canaria, se licenció en Filología Hispánica con Premio Nacional por la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró en Literatura en 1991. Ha sido profesora en diversas universidades, y ha residido en Santiago de Chile, París, Berlín y Minneapolis. Entre sus libros figuran *La génesis poética de Pablo Neruda*, *La maldición de Scheherazade*, *Rondas a las letras de Hispanoamérica* y *Al son de los poetas*. Actualmente es Titular en la Universidad Autónoma de Madrid.

Contrapunto y Fuga. En 2001 compatibiliza los estudios superiores de saxofón con los de composición, obteniendo el Grado Superior de Composición en 2006. Completa su formación con un Máster en investigación musical (itinerario de música contemporánea) en la Universidad Politécnica de Valencia, a través del Departamento de Bellas Artes (2013). En 2016 obtiene la Cátedra de composición por oposición, siendo la primera mujer en la Comunidad Valenciana en obtener dicha cátedra. Actualmente ejerce como docente en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia. Aunque su principal ocupación es la docencia y la investigación, ha compuesto varias obras entre las que se encuentran *Elegía a Ana Belén Ruiz*, para orquesta, la cual fue estrenada por la orquesta HBSO de Saigón (Vietnam), o *Faitanar*, movimiento integrante de la obra compuesta por mujeres *Suite de les sèquies*, estrenada en marzo de 2019 en el Palau de la Música de Valencia. *Variations il.lumina* fue compuesto para el Lumina Ensemble e interpretado en el Festival Ensems de Valencia (2022).

Esta contribución al repertorio y difusión de la música de compositoras comporta una serie de reflexiones a modo de conclusión.

Los centros de enseñanza superior artística suponen un espacio de experimentación y transmisión de conocimiento único en el espectro educativo español, dadas sus fortalezas basadas en su configuración y características únicas (disponibilidad de espacios, logísticas, particularidad de estudiantes y profesorado...). Esta especificidad los hace únicos para luchar contra los sesgos que el arte refleja de las sociedades que lo produce. Sesgos individuales y colectivos que persisten en nuestra sociedad y que requieren de reflexiones análogas como forma de superar esas limitaciones que pueden hacernos aspirar a una sociedad mejor. Reflexión que también debe producirse incluso en las instituciones, como garante del marco normativo y de recursos que permita esta orientación de la educación.

Sirva esta propuesta como muestra de un trabajo que en la presente ponencia visualiza la obra de cuatro compositoras de estéticas, generaciones y planteamientos creativos diferentes. Cuatro propuestas que precisamente en su diferencia, servirán para desarrollar un criterio inclusivo que a todos los niveles debe orientar nuestros centros.

ANEXO

III Jornades d'investigació musical. CSMV 2024

LA INVISIBILITAT SONORA: *EN VEUS DE DONA*

PROGRAMA MUSICAL

Saint Witch

I. Latorre

Eva Amado Lloria, saxofón alto

Divertimento a 3

A. López Artiga

Nadal Francesc Fenollar, clarinete / Angelina Martínez Tamayo, clarinete/ Beatriz
Ramírez Enguix, fagot

Variacions il.lumina

I. Pérez Troya

Clara Garrigues Máñez, saxofón soprano / Carlos Álvarez Guirado, saxofón alto/
Isaac Sanoguera Miralles, saxofón tenor / Teresa Castelló Navasquillo,
saxofón barítono

Cuatro miradas a un infinito limitado

L. Vega

Daniel labrada, clarinete / Cristina Aguilera, violonchelo / Renata Casero, piano

REFERENCIAS

DECRETO 117/2022, de 5 de agosto, del Consell, por el cual se aprueba el
Reglamento de organización y funcionamiento de los centros superiores
de enseñanzas artísticas.

Diccionario de la lengua española (2014). Madrid: Real Academia Española.

FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, R. (9 de julio, 2017). La música que todo el
mundo debería conocer: el canon musical. Historia de las tres edades de
la música occidental. <https://bustena.wordpress.com/2017/07/19/canon-canon-musicales/> [Consulta: 13 de noviembre de 2023].

ISABEL LATORRE. www.isabel-latorre.es

LATORRE, I. (2023). *Saint Witch* [partitura]. Serie La invisibilitat sonora nº 8. Valencia: Tot per l'aire.

LAURA VEGA. www.lauravegacompositora.com

LÓPEZ ARTIGA, Á. (2023). «El hecho de la creación artística, El vínculo entre el compositor y su obra. Evolución e innovación de la música, el lenguaje musical». *Boletín informativo nº 110 diciembre de 2023. M. I. Academia de la Música Valenciana*, 13-19.

LÓPEZ ARTIGA, Á. (2023). *Divertimento a 3* [partitura]. Serie La invisibilitat sonora nº 9. Valencia: Tot per l'aire.

MADRID, J. (2016). *Estudio y catalogación de la obra musical de la compositora Ángeles López Artiga. Sus aportaciones a la historia de la música valenciana* [Tesis doctoral]. València: Universitat de València.

PÉREZ TROYA, I. (2024). *Variations il.lumina* [partitura]. Serie La invisibilitat sonora nº 11. Valencia: Tot per l'aire.

SANZ, J.M., AGUILERA, C., LABRADA, D., LABRADOR, M^a. J., TAMARIT, P. (2019). «La invisibilitat sonora. Primer balance», en *Anuari d'Investigació ISEACV 2017-18*. Valencia: ISEACV, 640-663.

SORIAU, É. (2010). E. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.

TOT PER L' AIRE. www.totperlaire.com

VEGA, L. (2023). *Cuatro miradas a un infinito limitado* [partitura]. Serie La invisibilitat sonora nº 10. Valencia: Tot per l'aire.

WEBER, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

EVOLUCIÓN TONAL EN EL BARROCO MUSICAL VALENCIANO

Vicente José Hervás Vila

Recuperación del patrimonio musical valenciano

Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia

Resum

Aquest article conté el text íntegre de la conferència que va pronunciar Vicente José Hervàs i Vila, el dia 5 de febrer de 2024, al Conservatori Superior de Música de València, dins les Jornades d'Investigació de l'ISEACV de 2024. En la conferència es varen donar a conèixer les transcripcions de les declaracions de tons contingudes al tractat de Composició de Pere Rabassa i l'expansió tonal en la primera meitat del segle XVIII, resultant de les transposicions dels tons. Així mateix, es va realitzar una il·lustració de la teoria musical d'aquella època continguda en l'esmentat tractat, aplicada al Magníficat a 12 veus de Manuel Just, que va servir per precisar les característiques principals del to hipolidi en què es troba compost, quant a les cadències típiques, orientació de la forma musical i tractament del cor triple.

Paraules clau

Música religiosa; Barroc; polifonia; policoralitat; modalitat.

Resumen

Este artículo contiene el texto íntegro de la conferencia que pronunció Vicente José Hervás Vila, el día 5 de febrero de 2024, en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, dentro de las Jornadas de Investigación del ISEACV de 2024. En la conferencia se dieron a conocer las transcripciones de las declaraciones de tonos contenidas en el tratado de Composición de Pere

16

Rabassa y la expansión tonal en la primera mitad del siglo XVIII, resultante de las transposiciones de los tonos. Asimismo, se realizó una ilustración de la teoría musical de esa época contenida en dicho tratado, aplicada al Magníficat a 12 voces de Manuel Just, que sirvió para precisar las características principales del tono hipolidio en que se halla compuesto, en cuanto a sus cadencias típicas, orientación de la forma musical y tratamiento del coro triple.

Palabras clave

Música religiosa; Barroco; polifonía; policoralidad; modalidad.

Abstract

This article contains the full text of the conference given by Vicente José Hervás Vila, on February 5, 2024, at the Higher Conservatory of Music of Valencia, within the 2024 ISEACV Research Conference. At the conference, the transcriptions of the tone declarations contained in Pere Rabassa's treatise on Composition and the tonal expansion in the first half of the 18th century, resulting from the transpositions of the tones, were announced. Likewise, an illustration was made of the musical theory of that time contained in said treatise, applied to the Magnificat for 12 voices by Manuel Just, which served to specify the main characteristics of the hypolydian tone in which it is composed, in terms of its typical cadences, orientation of the musical form and treatment of the triple choir.

Keywords

Religious music; Baroque; polyphony; polychorality; modality.

1. INTRODUCCIÓN

Quiero agradecer vuestra asistencia y la oportunidad que me ha brindado el coordinador, Ángel Marzal, para dar esta conferencia dentro de las Jornadas de Investigación del CSMV, que se celebran desde hoy hasta el miércoles.

Lo que sigue a continuación es una muestra del resultado de mis investigaciones sobre la música religiosa valenciana que inicié hace bastante tiempo, con ocasión de la elaboración de mi tesina, terminada en 2006, consistente en un estudio sobre el lenguaje armónico-contrapuntístico del compositor de Catarroja Manuel Just, centrado en su obra *Bonitatem fecisti*, a través la transcripción y el análisis pormenorizado de ese salmo.

Posteriormente transcribí otras obras de Just, como el introito *Dómine ad adjuvandum* y el salmo *Legem pone*. Estas tres obras constituyen un encargo para la festividad religiosa de la Tercia Solemne, hecho en 1765 por la Fundación María Manuela Matheu al Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, más conocido como la Iglesia o Colegio del Patriarca.

A partir de ahí, he ido ampliando mis investigaciones para poder caracterizar de la manera más científica posible el lenguaje de la época en que estas obras fueron compuestas; y un día encontré, en el Archivo de la Catedral de Valencia, un *Magnificat* de Manuel Just que venía calificado como Hipolidio y estaba fechado en 1734: una obra temprana, en que la calificación de Hipolidio parecía corresponder a la caligrafía del propio compositor.

Me sentí interesado por esta obra y decidí transcribirla y analizarla. Posteriormente, a fin de comprender mejor el marco teórico del que partía la escritura de este *Magnificat*, me propuse confeccionar un Tonario de la época barroca y tuve muy claro que la fuente idónea era el tratado de composición de Pere Rabassa, por las circunstancias que luego diré. El estudio sobre el *Magnificat* y el Tonario corresponden a trabajos de investigación realizados dentro del escaso tiempo que los profesores de nuestras enseñanzas, desafortunadamente no universitarias, podemos dedicar a la investigación de forma reconocida. Y hoy cumplo con una de sus finalidades: la divulgación a la comunidad educativa.

Seguidamente, haré una clarificación conceptual sobre el término "tono":

El capítulo V del tratado de composición titulado *Mapa Armónico Práctico*, de Francesc Valls, comienza de esta manera –cito textualmente–: "Antes de introducir al discípulo en la composición a varias voces (...) será bien que sepa que entre los diferentes abusos que el tiempo trajo a la música en los siglos

pasados, no es el menor haber confundido la palabra modo con el tono, siendo tan diversas sus significaciones como se irá demostrando. Es el modo una constitución o agregado de consonancias y disonancias dentro del diapason [es decir, la octava]. El tono es el intervalo o distancia de *ut* a *re*, de *re* a *mi*, etc., compuesto de nueve comas (...)". Después, citando literalmente a Miguel López, benedictino de la abadía de Montserrat, Valls dice: "Los modos, que comúnmente son llamados tonos por los que más no saben, etc.". A la izquierda del párrafo correspondiente a esa cita literal figuran referencias a San Agustín, Boecio, Quintiliano, Zarlino, Cerone y Kircher, entre otros. Y tras la cita añade Valls: "Todos estos autores antiguos y modernos llamaron modos a los que ahora impropriamente conocemos por tonos". El referido tratado de Valls se considera compuesto en 1742, o un poco antes, por datos epistolares.

Como dice Josep Pavía Simó, en el prólogo de la edición facsímil de este tratado, Pedro Rabassa estudió con Valls en Barcelona y, además de maestro y compositor afamado, fue como Valls un gran teórico; y dejó un tratado de composición titulado *Guía para los principiantes*. Rabassa fue maestro de capilla de la Catedral de Valencia desde 1714 a 1724, año en que se trasladó a Sevilla para ocupar idéntico cargo, donde fue reconocido como uno de los mejores compositores de la península.

El tratado de Rabassa, a pesar de su título, que completo es "Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música", es un tratado voluminoso y bastante extenso, que fue al parecer compilado por sus alumnos valencianos y se conserva en el Archivo del Patriarca. También se ha hecho una edición facsímil que yo tuve oportunidad de adquirir allí mismo.

En el tiempo que Rabassa estuvo en la Catedral de Valencia, el entonces infantillo Manuel Just, nacido en 1707, estudió con aquél composición y obtuvo su primera plaza como maestro de capilla en la Colegial de Albarracín, por recomendación de Rabassa, a la edad de 22 años. Just volvió luego a Valencia y, tras estar durante siete años al frente de la capilla musical de la Iglesia de los Santos Juanes, fue nombrado maestro de capilla por méritos del Real Colegio de Corpus Christi, cargo que ocupó hasta su fallecimiento, en 1785.

Se conservan bastantes obras de Just, sobre todo obras policorales a triple coro, en archivos eclesiásticos de Albarracín, Valencia y Segorbe.

De estos antecedentes y de la observación de obras compuestas por los autores barrocos citados, podemos deducir una cadena de transmisión de conocimientos respecto a la teoría y la composición musical que pasan de Valls a su discípulo Rabassa, y de Rabassa a su discípulo Just. No obstante, es importante señalar que la transmisión de conocimientos no puede entenderse solo de forma lineal o unidireccional, sino que vendrá condicionada por experiencias compartidas tales como que Valls y Rabassa asistieron a las primeras representaciones de ópera que se hicieron en Barcelona, bajo la dirección de Giuseppe Porsile y, a partir de esa experiencia, Valls y Rabassa incorporaron el nuevo estilo italiano a sus composiciones eclesiásticas, lo que supuso una actitud revolucionaria; y eso mismo hizo Just, de modo que en sus composiciones religiosas policorales se suceden pasajes solemnes de polifonía densa, de gran variedad textural, con otros pasajes de carácter operístico, donde participan voces solistas o dúos de voces en estilo ciertamente pomposo y se utilizan recursos propios de la melodía acompañada. Hago esta alusión breve al estilo, pero no me adentraré más en ello, dado que la obra que he seleccionado para ilustrar esta conferencia es el *Magníficat* de Just, donde no existen este tipo de recursos. Sin embargo, esta obra demuestra la perfecta concordancia entre la teoría modal o tonal explicada por Rabassa en su tratado y la práctica compositiva musical de la época barroca.

Bien, entrando en materia concreta respecto a la situación o evolución tonal de esa época voy a permitirme un cambio de formato respecto a la conferencia tradicional y voy a optar por un formato cercano a la clase magistral, que entiendo será más adecuado para lo que a continuación voy a explicar, basándome en el tratado de Rabassa y en el *Magníficat* de Just.

2. DECLARACIONES DE TONOS DEL TRATADO DE RABASSA

El tratado de Pere Rabassa, titulado *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*, compilado entre los años 1724 y 1738, según dicen Bonastre, Martín y Climent en la introducción de la edición facsímil del CSIC, es una obra didáctica que ofrece una información de alto

interés para comprender el estado evolutivo de la tonalidad y sus escalas, a nivel local, en la primera mitad del siglo XVIII.

En este tratado, el orden de presentación de las declaraciones de tonos empieza por las correspondientes a los doce tonos y luego siguen las declaraciones de los ocho tonos. Entiéndase por “declaración” la descripción de cada tono o modo y sus principales características. Estas declaraciones contienen fórmulas cadenciales “para toda música que no sigue seculórum” (lo que significa, en mi opinión, música no compuesta sobre *cantus firmus*); y fórmulas cadenciales para salmos y para cánticos.

Este bloque de contenidos es muy completo, pues contiene las escalas u octavas modales de cada tono, que Rabassa llama diapasones, las fórmulas salmódicas –divididas en tres segmentos: cántico, mediación y seculórum–, las cláusulas principales, de mediación y de paso; y las fórmulas cadenciales típicas que acabo de mencionar.

Otras informaciones que pueden obtenerse del estudio de este bloque de contenidos es que algunos tonos se escriben en claves altas, claves bajas o incluso en ambas dos formas, dándose la circunstancia que las fórmulas escritas en claves altas han ser transportadas a la cuarta baja para hallar los sonidos reales, excepto si se trata de agrupaciones de las voces con ministriles, ya que en ese caso la relación para hallar los sonidos reales es distinta, con lo cual puede darse el caso de que haya tonos, como el primero, que pueden escribirse con claves bajas y presentarse como un tono transportado mediante su escritura con claves altas, pero, una vez determinados los sonidos reales, resulta que la nota final del tono es la misma que en el tono natural, por lo que no es propiamente un tono transportado, aunque así se califique en el referido tratado.

Otra información interesante que ofrece el bloque de contenidos correspondiente a la descripción de los ocho tonos son los nombres peculiares de algunos tonos como "segundillo", "quinto por bemol", "quinto tono por becuadro" u "octavillo".

Respecto a los ejemplos de los ocho tonos transportados, Rabassa solamente se dedica a los tonos primero, tercero y octavo. No obstante, el mismo dice que los ocho tonos se pueden transportar por todos los términos

accidentales, advirtiendo que siempre será mejor valerse de la notación con claves bajas, ya que esta se acompaña como pinta, mientras que la notación con claves altas se acompaña cuarta baja.

Vamos a ver a continuación en qué consisten las declaraciones de tonos y a hacer algunas observaciones adicionales deducidas del trabajo de transcripción.

2.1. Declaración de los ocho tonos del tratado de Rabassa

Primer tono

Octava modal

Fórmula salmódica:
cántico mediación seculórum

Cláusulas principales:
final intermedia de mediación (1)

Cláusulas de paso:

Fórmulas cadenciales:
para música que no sigue seculórum

para salmos

para cánticos

The figure displays musical notation for the first mode (Primer tono) in 2/2 time. It includes: 1) An 'Octava modal' (modal octave) in a single treble clef. 2) A 'Fórmula salmódica' (salmódic formula) with three parts: 'cántico' (canticle), 'mediación' (mediation), and 'seculórum' (secular), each on a separate line. 3) 'Cláusulas principales' (main clauses) including 'final', 'intermedia', and 'de mediación (1)', shown in a grand staff. 4) 'Cláusulas de paso' (passing clauses) in a single treble clef. 5) 'Fórmulas cadenciales' (cadential formulas) for music that does not follow the 'seculórum' part, shown in a grand staff. 6) 'para salmos' (for psalms) and 'para cánticos' (for canticles) shown in grand staves.

Figura 1. Descripción de los ocho tonos, naturales y transportados
(Nota: en este artículo se muestra únicamente la primera declaración)

Mi transcripción comprende inicialmente todos los ejemplos que expone Rabassa de los ocho tonos, tanto en su forma natural como en forma de tonos transportado. En ambos casos he indicado si la notación original es con claves altas o bajas, y las consecuencias de la notación con unas u otras claves sobre los sonidos reales producidos. He observado que el número de alteraciones

necesarias para escribir las armaduras de los ejemplos de los ocho tonos transportados no supera nunca los cuatro sostenidos o los cuatro bemoles. Mientras que, en las declaraciones de los ocho tonos, la única alteración que aparece en la armadura es el *si* bemol.

Después de transcribir los ocho tonos, he transcrito las declaraciones de los doce tonos y los ejemplos de estos tonos transportados que contiene el tratado de Rabassa. En algunos casos, he encontrado errores de notas o de figuras, que he indicado mediante corchetes al reconstruir la música. También en algún momento he hallado alteraciones que faltaban y las he indicado con alteraciones más pequeñas por encima o debajo de la nota, como es usual en trabajos musicológicos.

2.2 Declaración de los doce tonos del tratado de Rabassa

Primer tono

Octava modal

Fórmula salmódica:
cántico mediación seculórum

Cláusulas principales:
final intermedia

Cláusulas de paso:

Cláusulas de mediación: (más propia)

Fórmulas cadenciales:
primer tono natural

primer tono transportado (1)

Figura II. Descripción de los doce tonos, naturales y transportados (Nota: en este artículo se muestra únicamente la primera declaración)

En este bloque de contenidos hay menor variedad de fórmulas cadenciales que en el anterior. Sin embargo, se presentan sintéticamente las octavas modales, las cláusulas principales, de paso y de mediación. Entre las cláusulas principales encontramos la cláusula final (en algunos tonos hay dos posibles finales) y la cláusula intermedia. En este bloque parece que la cláusula de mediación no está entre las principales, a diferencia de lo que ocurría en el primer bloque. A veces, tanto la cláusula intermedia como la de mediación presentan variantes. Y también encontramos cláusulas que pueden servir tanto de intermedias como de mediación. La cláusula de mediación no siempre reposa sobre la *repercussio*, es decir sobre la dominante o cuerda de recitación, sino que hace cadencia sobre la última nota del segmento melódico de la fórmula salmódica correspondiente a la mediación.

También se presentan en este segundo bloque de contenidos ejemplos de los doce tonos transportados a la vez que se presenta cada tono natural, de forma sistematizada. Posteriormente se hallan en el tratado ejemplos de transposiciones "punto alto" y "punto bajo", que corresponden a tonos transportados una segunda mayor ascendente y descendente, respectivamente. En estos ejemplos, las armaduras no superan nunca los dos bemoles (*si* y *mi*) o los dos sostenidos (*fa* y *do*).

Rabassa incide en que el transporte puede hacerse por cualquier término accidental, pero que hay que acomodar los diapasones y los intervalos de tono y semitono, y hay que respetar las circunstancias de las cláusulas, para componer con los modos transportados. En algunos casos, como en el segundo tono natural, nos indica Rabassa que nunca se compone por sus cuerdas verdaderas, sino que se transporta, porque la notación del segundo tono natural no está en uso.

En un trabajo de investigación posterior, he estudiado y transcrito las adaptaciones de los tonos que presenta Rabassa en su tratado para combinar voces con ministriles, concretamente las armaduras necesarias para combinar dos chirimías tiple, una chirimía tenor (ambas afinadas en *fa*) y un sacabuche con violines, flautas dulces, oboes, acompañamiento y las voces del coro, que obedecen a la dificultad de los ministriles para tocar en determinados tonos, considerando que las chirimías suenan a la cuarta alta de lo escrito. Pero, en

ese contexto, la notación con claves altas para las voces, por excepción, no resulta en sonidos reales a la cuarta baja, sino que los sonidos reales están un tono y medio alto de lo escrito. No obstante, no entraré ahora en más detalle.

3. APLICACIÓN AL MAGNÍFICAT A 12 VOCES DE MANUEL JUST

A continuación, haré una aplicación de la teoría modal expuesta por Rabassa en sus declaraciones de tonos a una obra musical concreta de Just, aunque veremos también algunas cuestiones de forma y contextuales, todo ello con la finalidad de conocer en profundidad el lenguaje musical empleado.

El *Magnificat a 12* en modo hipolidio, de Manuel Just Verdeguer, compuesto en 1734, es una obra policoral compleja escrita en el estilo que Manuel Valls llama motético, en su *Mapa Armónico Práctico*, donde explica que este estilo es también eclesiástico y que su composición es mayormente libre y suelta, pero en ocasiones atada a un tema de canto llano.

Precisamente, la tradición compositiva de motetes es una gran fuente de inventiva musical, en tanto que la música debe ajustarse al texto. De esta manera, se sigue el principio constructivo de que, a nuevo texto, corresponde nueva música, es decir, un cambio de material temático.

Podemos observar también que los motivos musicales que ejecutan las voces obedecen en ocasiones al principio general que recoge Valls al hablar del estilo motético, cuando indica que, aunque la música "no vaya atada a canto llano será muy del caso, que los intentos sean sacados del mismo", como podemos observar ya al principio del Magnificat, donde los diseños del coro 1º pueden deducirse del inicio de la fórmula salmódica que entona el tiple 2º.

Concretamente en este Magnificat, el contrapunto se compone a veces tomando como base la fórmula salmódica del sexto modo (o tono), denominado modo hipolidio en la nomenclatura medieval. Esta fórmula, que podemos hallar reproducida en multitud de escritos, aparece tanto en el *Mapa Armónico Práctico* de Valls como en la *Guía para los principiantes* de su discípulo Pere Rabassa.

Respecto al procedimiento de componer usando como guía o base el canto llano ("música que sigue seculorum", en palabras de Rabassa), considero

necesario aclarar que generalmente la fórmula salmódica no se emplea completa, sino en forma fragmentaria, tomando alguna de sus partes, y los valores uniformes de la misma se adaptan a las necesidades del compositor. Por ejemplo, algunas notas de triplican el valor de semibreve de la fórmula original, otras lo duplican y otras lo reducen a la mitad, e incluso se ornamentan notas, como se puede observar al principio del Magníficat.

Es especialmente interesante la declaración del sexto tono contenida en la *Guía para los principiantes*, fols. 465 y 466, puesto que junto a la fórmula salmódica, que consta de tres partes: cántico, mediación y seculórum, se explican las cláusulas o cadencias del modo hipolidio, que son las siguientes:

Cadencias principales: en Fa (final), en La (de mediación) y en Do (intermedia).

Cadencias de paso: en Re, en Si bemol y en Sol.

Generalmente estas cadencias son sostenidas, porque emplean sensible, es decir, semitono ascendente, excepto la cadencia en La, que es remisa, aunque en otros estilos pudiera ser sostenida, como indica Rabassa en los fols. 429 y 430 de su tratado, donde conviene señalar que la fórmula salmódica tiene error en la clave, ya que, en lugar de clave de Fa en cuarta línea, a ser clave de Fa en tercera línea.

La obra se divide en dos grandes secciones: la primera contiene el texto del Magníficat (C. 1 a 222) y la segunda, el texto de la Doxología menor (C. 223 a 268), más conocida como "Gloria Patri". Ambas secciones concluyen con la cadencia final del sexto modo. En la primera sección, la cadencia final tiene aspecto de cadencia auténtica, ya que procede de un acorde cuya fundamental se sitúa quinta por encima de la fundamental del acorde final. La segunda y última gran sección concluye con cadencia de tipo plagal, en tanto que la fundamental del acorde precedente se halla cuarta arriba.

En muchas ocasiones, se produce en la cadencia la aparición de la subtónica justo antes de que resuelva el retardo que produce la sensible del acorde funcional que lleva al acorde de reposo. Estas cadencias vienen ejemplificadas en la *Guía para los principiantes*, fols. 153 y 154, y su uso se observa también

en otras obras de Just. A falta de una denominación específica para este tipo de cadencias especiales, las he llamado *valencianas*.

Tabla I. Detalle y clasificación de las cadencias del Magníficat a 12 de Manuel Just

Texto	Nº de compás	Tipo de cadencia	Subtipo 1	Subtipo 2	Subtipo 3	Fundamental	Tipo de acorde
Magnificat	11	de mediación	plagal			La	PM
anima mea Dominum.	20	final	auténtica	sostenida		Fa	PM
Et exultavit spiritus meus	35	de mediación	plagal			La	PM
in Deo salutari meo.	45	de paso	auténtica	sostenida		Sol	PM
Quia respexit humilitatem	53	de mediación	plagal			La	PM
ancillae suae:	57	de mediación	plagal			La	PM
ecce enim ex hoc	62	final	auténtica	sostenida		Fa	PM
beatam de dicent	65	intermedia	auténtica	sostenida		Do	PM
omnes generationes.	75	final	auténtica	sostenida	valenciana	Fa	PM
Quia fecit mihi magna qui potens est:	80	de mediación	plagal			La	PM
et sanctum nomen ejus.	88	final	plagal			Fa	PM
Et misericordia ejus	100	de paso	plagal		valenciana	Re	PM
a progenie in progenies	111	de paso	plagal		valenciana	Re	PM
timentibus eum.	115	de paso	auténtica	sostenida		Si b	PM
Fecit potentiam in brachio suo:	120	de paso	auténtica	sostenida	valenciana	Re	Pm
dispersit superbos mente cordis sui.	134	final	auténtica	sostenida	valenciana	Fa	PM
Deposuit potentes de sede,	143	de paso	auténtica	sostenida	valenciana	Sol	PM
et exaltavit humiles.	157	intermedia	auténtica	sostenida		Do	PM
Esurientes implevit bonis:	165	de paso	plagal		valenciana	Re	PM
et divites dimisit inanes.	169	de paso	auténtica	sostenida		Si b	PM
Suscepit Israel	170	de paso	plagal			Si b	PM
puerum suum,	177	de paso	auténtica	sostenida		Re	Pm
recordatus misericordiae suae.	194	final	auténtica	sostenida	valenciana	Fa	PM
Sicut locutus est ad patres nostros,	203	de mediación	plagal			La	PM
Abraham et semini ejus saecula.	221	final	auténtica	sostenida	valenciana	Fa	PM
Gloria Patri,	225	de mediación	plagal			La	PM
et Filio,	229	de mediación	plagal			La	PM
et Spiritui Sancto.	238	final	auténtica	sostenida	valenciana	Fa	PM
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,	248	de paso	plagal		valenciana	Re	PM
et in saecula saeculorum. Amen.	267	final	plagal			Fa	PM

En esta tabla podemos ver la clasificación de todas las cadencias importantes, que generalmente se ubican a final de verso, hemistiquio o palabra de especial significado. En ella se indica en qué lugar del texto se produce cada cadencia, en qué número de compás se produce el acorde de reposo, si dicho acorde es perfecto mayor o menor, si se trata de una cadencia de tipo principal o de paso, y de subtipo auténtico, plagal, sostenida, etc.

Del estudio de las cadencias, puede deducirse que la mayoría reposan sobre acorde perfecto mayor y que, cuando la cadencia es de subtipo auténtico, siempre es sostenida. Nunca se forma cadencia sostenida sobre la fundamental La. Y es de destacar que en ningún caso se producen cadencias distintas que las indicadas por Rabassa como pertenecientes al sexto tono.

Esta estadística resumida es útil para comprender mejor el empleo de las cadencias:

Tabla II. Resumen estadístico de las cadencias del Magníficat a 12 de Manuel Just

Fundamental	Tipo de cadencia	Nº de casos	Porcentaje
Fa	final (principal)	9	29,0
Do	intermedia (principal)	2	6,5
La	de mediación (principal)	8	25,8
Re	de paso	6	19,4
Si b	de paso	3	9,7
Sol	de paso	3	9,7

Gracias al estudio cadencial, podemos observar cómo, desde el inicio de la obra, los reposos principales obedecen a una concepción modal de la música, aunque dentro del discurso podamos encontrar situaciones perfectamente asimilables a la música de carácter tonal. Por ejemplo, la primera cadencia se produce sobre la palabra *Magníficat*, al reposar las voces en el acorde perfecto mayor con fundamental La, en el compás 11, cuando la tónica del modo es la nota Fa. Por lo tanto, el comportamiento no es similar a la tonalidad de Fa mayor, toda vez que concurren acordes con marcado carácter tonal, cual son los acordes de séptima de dominante que resuelven sobre otro acorde cuya fundamental se halla a la quinta inferior. También contribuye en gran parte al carácter modal, el sustentar la composición sobre la fórmula salmódica del sexto tono y el uso de material temático que deriva de la misma.

4. DESPEDIDA

Espero que esta exposición sirva como invitación a los estudiantes de las diferentes especialidades académicas para conocer y profundizar en panorama musical del siglo XVIII valenciano, pues a muchos alumnos les es completamente desconocido. Valls, Rabassa y Just fueron figuras determinantes de dicho panorama, pero estos compositores trascienden el ámbito local y se revelan como figuras de referencia en el ámbito peninsular, por lo que merecen toda nuestra atención, reconocimiento y contribución a su difusión.

5. BIBLIOGRAFÍA

- CLIMENT BARBER, J. (1979). *Fondos musicales de la Región Valenciana, II, Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Institución “Alfonso el Magnánimo” – Diputación Provincial de Valencia.
- CLIMENT BARBER, J. (2011) *La música de la Catedral de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, Delegació de Cultura.
- HERVÁS VILA, V. J. (2010). *Estudi del llenguatge harmònic i contrapuntístic del compositor valencià Manuel Just*. Catarroja: Ajuntament de Catarroja.
- HERVÁS VILA, V. J. (2021). *Recuperación del Magníficat a 12 voces en tono hipolidio de Manuel Just Verdeguer* (trabajo de investigación consistente en transcripción crítica, transcripción práctica y estudio, actualmente sin editar).
- HERVÁS VILA, V. J. (2022). *Tonario y cadencias del Barroco musical valenciano* (trabajo de investigación consistente en transcripción y estudio, aún sin editar).
- RABASSA, P. (1990). *Guía para los principiantes*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

LA ENSEÑANZA DEL TROMBÓN EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “JOAQUÍN RODRIGO” DE VALENCIA

Jesús de Juan Oriola, Juan Bautista Abad Peñarroja, José Manuel Miñana

Juan

*Aula de Trombón - Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de
Valencia*

Resum

El treball d'investigació que ens ocupa tracta de l'estudi i expansió de l'ensenyament de trombó que s'ha impartit al Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València al llarg de la seua dilatada existència. Amb això hem aconseguit determinar la trajectòria i desenvolupament pedagògic d'aquesta especialitat amb l'objectiu principal que siga una aportació important per a la comunitat educativa i molt específica per a l'alumnat i el professorat de trombó.

Aquest estudi es divideix en diversos apartats i etapes en els quals mencionem els diferents plans d'estudi que han concorregut durant l'ensenyament del trombó. En cada apartat, destaquem la trajectòria del professorat que ha impartit la seua ensenyança en el nostre Centre, la quantitat d'estudiants de trombó que han cursat estudis ací, i finalment, els premis d'honor atorgats i la trajectòria professional de la majoria dels estudiants que han passat pel nostre Conservatori.

Paraules clau

Trombó; ensenyament; professorat; Conservatori; alumnat.

Resumen

El trabajo de investigación que nos ocupa trata del estudio y expansión de la enseñanza de trombón que se ha impartido en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia a lo largo de su dilatada existencia. Con ello hemos conseguido determinar la trayectoria y desarrollo pedagógico de dicha especialidad con el objetivo principal de que sea una aportación importante para la comunidad educativa y muy específica para el alumnado y profesorado de trombón.

Este estudio se divide en varias apartados y etapas en los que mencionamos los diferentes planes de estudio que han concurrido durante la enseñanza del trombón. En cada apartado, destacamos la trayectoria del profesorado que ha impartido su enseñanza en nuestro Centro, la cantidad de estudiantes de trombón que han cursado estudios aquí, y finalmente, los premios de honor otorgados y la trayectoria profesional de la mayoría de los estudiantes que han pasado por nuestro Conservatorio.

Palabras clave

Trombón; enseñanza; profesorado; conservatorio; alumnado.

Abstract

The research work at hand deals with the study and expansion of trombone education that has been taught at the "Joaquín Rodrigo" Higher Conservatory of Music in Valencia throughout its extensive existence. Through this, we have managed to determine the trajectory and pedagogical development of this specialty with the main objective of making it a significant contribution to the educational community, particularly for trombone students and teachers.

This study is divided into several sections and stages in which we mention the different curriculum plans that have been implemented during trombone education. In each section, we highlight the trajectory of the teaching staff who have imparted their instruction in our Center, the number of trombone students who have pursued their studies here, and finally, the honors awards and professional trajectory of the majority of students who have passed through our Conservatory.

Keywords

Trombone; teaching; faculty; conservatory; student body.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se centra en el estudio e investigación de la enseñanza del trombón en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, en adelante CSMV. El objetivo principal es analizar el perfil de los alumnos que han cursado esta especialidad en dicha institución, así como reconocer la destacada labor llevada a cabo por los profesores que han impartido esta instrucción a lo largo de un periodo que abarca desde la creación del centro en 1879.

Con relación a trabajos relacionados con el nuestro, encontramos la tesis doctoral del Dr. Elies Hernandis Oltra titulada "*La enseñanza del trombón en el Conservatorio de Madrid desde 1831 hasta 1931*" (Hernandis, 2015). Además, también se destaca el trabajo de investigación realizado por el Dr. Juan José Llimerá Dus y D. Vicente Navarro sobre "*La enseñanza de la trompa en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia*".

La estructura de nuestro trabajo se basa en diferentes etapas que abarcan el desarrollo de la enseñanza del trombón en el CSMV de Valencia. Comenzamos desde la implementación del primer reglamento sobre la enseñanza musical en este conservatorio hasta llegar al plan de estudios actualmente vigente. En total, se analizan cinco etapas distintas en la investigación llevada a cabo.

Consideramos que este estudio es de suma importancia por dos motivos fundamentales. En primer lugar, brinda conocimiento valioso para los estudiantes actuales, pasados y futuros que se dedican al estudio de la especialidad de trombón. En segundo lugar, llena un vacío existente en nuestro centro, ya que es la primera vez que se realiza una investigación de este tipo sobre la enseñanza del trombón.

2. LA ENSEÑANZA DEL TROMBÓN EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “JOAQUÍN RODRIGO” DE VALENCIA

2.1. Primera etapa: Desde 1879 hasta el final del Decreto de 1917

En la primera etapa, la doctora Ana Fontestad (2006) en su tesis doctoral *“El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)”* según sus investigaciones, en el periodo inicial solo se ofrecían clases de solfeo, canto, piano, órgano, armónium, violín, viola, violonchelo, contrabajo, armonía y composición. Sin embargo, posteriormente, en el curso 1880/1881, José Rodríguez, profesor de la Sociedad Artístico Musical de Valencia, se incorpora con la intención de organizar clases para instrumentos de banda y orquesta, incluyendo flauta, clarinete, saxofón, cornetín, trombón, entre otros. A pesar de la intención inicial, solo se impartieron las tres primeras mencionadas.

Fontestad (2006), comenta que el 13 de octubre de 1910 se designó a Luis Tárrega Peralta como profesor de trombón honorario en ejercicio debido a la implementación de un nuevo plan de estudios para el curso 1910/1911. Sin embargo, Luis Tárrega no llegó a ejercer la enseñanza en ningún momento debido a la falta de alumnos. Solo se presentó el aspirante Jesús Cerveró Campos, el cual se matriculó de forma libre en dicho curso.

Posteriormente, en el Decreto de 30 de agosto de 1917, (Gaceta de Madrid, 1917, págs. 545-548) se establecieron las normas de funcionamiento del Real Conservatorio de Música de Madrid, donde se detallan las pautas generales de dicha institución. Este decreto también estableció los planes de estudio, las especialidades que se pueden impartir, así como los derechos de los alumnos, entre otras disposiciones. Asimismo, los demás conservatorios españoles se regían por el mismo Real Decreto, el cual organizaba las enseñanzas de manera similar al Real Conservatorio de Madrid. En consecuencia, durante este periodo, el CSMV se incorporó por primera vez como centro del Estado (Diario de Valencia, 1917), convirtiéndose así, junto con el de Madrid, en el segundo en formar parte de dicha red.

2.2. Segunda etapa: Decreto de 15 de junio de 1942

El Ministerio de Educación Nacional publicó el Decreto de 15 de junio de 1942 sobre la organización de los Conservatorios de Música y Declamación. Según explica Turina (1994), a partir de este Decreto, se comenzaron a impartir de manera permanente un conjunto de enseñanzas superiores, principalmente enfocadas en el piano y el violín para formar a futuros concertistas, así como también se incorporaron las especialidades de dirección de orquesta, musicología, canto gregoriano, rítmica y paleografía. Además, como resultado de este Decreto, se estableció la división de los centros en Conservatorios Superiores, Profesionales y Elementales.

RESUMEN DEL DECRETO DE 15 DE JUNIO DE 1942.	
Cataloga a los Conservatorios de Música en tres clases	Superiores, Profesionales y Elementales
Títulos profesionales que se pueden expedir	Compositor, Instrumentista, Cantante, Declamación y Actor teatral
Instrumentistas de Viento Metal	Trompeta, Trompa y Trombón
Profesorado de los Conservatorios Superiores está compuesto por tres cuerpos	Catedrático, Especial y Auxiliar
Profesorado de los Conservatorios Profesionales está compuesto por tres cuerpos	Catedrático, Especial y Auxiliar
Profesorado de los Conservatorios Elementales está compuesto por dos cuerpos	Especial y Auxiliar

Tabla 1. Resumen del decreto de 15 de junio de 1942 en referencia al a especialidad de trombón.

A la hora de cubrir las enseñanzas de instrumentos de viento especiales que se incluía en el apartado B) del artículo tercero del Decreto orgánico de Conservatorios de 15 de junio de 1942, en el Boletín Oficial del Estado de 20 de octubre de 1944, el Ministerio de Educación Nacional publica la Orden en la

que se nombra a Miguel de la Fuente Castellano profesor especial interino y gratuito¹ para impartir clases de trombón de varas y pistones en el CSMV.



Figura 3. Miguel de la Fuente Castellano. (La Vall d'Uxó).

Sobre Miguel de la Fuente Castellano no hemos encontrado una biografía fehaciente a tal respecto. La información obtenida ha sido transmitida por discípulos de Miguel de la Fuente. Nacido alrededor de 1900 en Bermillo de Sayago, provincia de Zamora, tuvo un comienzo difícil en la vida al ingresar al hospicio a una temprana edad debido a la situación económica de su familia.

A la edad de 14 años, comenzó a estudiar música de forma autodidacta y se destacó como trombón solista en el Regimiento N.º 35 de Toledo. Fue profesor de trombón en las Bandas Municipales de Madrid, Barcelona, San Sebastián y de bombardino en Valencia. Formó a destacados músicos e instrumentistas de viento-metal y viento-madera, muchos de los cuales ocupan o han ocupado puestos importantes en orquestas, bandas y conservatorios de renombre en el país. Falleció en 1995.

¹ En el año 1942, se nombraban profesores especiales y gratuitos de música debido a la necesidad de cubrir ciertas enseñanzas o instrumentos específicos que no estaban contemplados dentro de la plantilla regular de profesores en los conservatorios. Estos profesores especiales eran designados para impartir clases en áreas o instrumentos particulares que requerían personal especializado. La designación como profesores gratuitos significaba que no recibían remuneración económica por su labor docente, ya sea porque eran profesionales voluntarios o porque se les asignaba como un servicio público sin compensación económica directa. Estos nombramientos eran realizados por las autoridades educativas con el fin de garantizar una oferta educativa más completa y diversa en los conservatorios de música.

Durante el periodo de la enseñanza del Plan 42, el maestro D. Miguel de la Fuente se hizo cargo de la instrucción del trombón de varas, trombón de pistones, bombardino y tuba. La matrícula no oficial o libre, en la que de la Fuente participa en la enseñanza y los exámenes de dicha modalidad, se realiza desde el curso 1944/1945 hasta el 1965/1966, periodo que ocupa dicha enseñanza.

Durante el transcurso de estos años académicos, no se observa una continuidad en la matrícula libre, la más numerosa, ya que después del primer curso, se presentan períodos de escasez de alumnos en varios años consecutivos. En lo que respecta a la matrícula oficial, tan solo hay asistencia en tres cursos.

ALUMNOS OFICIALES		ALUMNOS LIBRES	
CURSO	ALUMNOS	CURSO	ALUMNOS
1944/45	-	1944/45	4
1945/46	1	1945/46	-
1946/47	1	1946/47	-
1947/48	-	1947/48	-
1948/49	-	1948/49	-
1949/50	-	1949/50	2
1950/51	-	1950/51	-
1951/52	-	1951/52	-
1952/53	-	1952/53	5
1953/54	-	1953/54	-
1954/55	-	1954/55	3
1955/56	-	1955/56	-
1956/57	-	1956/57	3
1957/58	-	1957/58	1
1958/59	-	1958/59	-
1960/61	-	1960/61	2
1961/62	-	1961/62	-
1962/64	-	1962/64	-
1963/63	-	1963/63	49

1964/65	-	1964/65	8
1965/66	2	1965/66	13
TOTAL	4	TOTAL	90

Tabla 2. Alumnos de trombón matriculados en enseñanza oficial y libre durante el plan 42.

2.3. Tercera etapa: Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

El Decreto 2618/1996, denominado también como “Plan 66” se reconoce su carácter de punto de partida para una futura y general reorganización de los Conservatorios, unificando en un solo texto las disposiciones vigentes en esta materia. Además, se regulan aspectos nuevos teniendo en cuenta la experiencia acumulada en la reglamentación actual, en la cual se habían revelado algunas lagunas y deficiencias. Todo esto se realiza en armonía con las modernas orientaciones en la organización de las enseñanzas de Música. (BOE n.º 254, de 1966, págs... 13381- 13387)

En la siguiente tabla observamos un resumen de las enseñanzas de música en referencia a la especialidad que nos conciernen, el trombón y, al tipo de centros, profesorado y titulaciones relacionadas con dicha especialidad.

RESUMEN DEL DECRETO 2618/1966 DE 10 DE SEPTIEMBRE	
Cataloga a los Conservatorios de Música en tres clases	Superiores, Profesionales y Elementales
Diplomas y títulos de los diversos grados	Diploma elemental, profesional de instrumentista, título de profesor y de profesor superior
Profesorado de los Conservatorios Superiores está compuesto por tres escalas	Catedrático, Especial y Auxiliar
Profesorado de los Conservatorios Profesionales está compuesto por tres escalas	Catedrático, Especial y Auxiliar
Profesorado de los Conservatorios Elementales está compuesto por dos escalas	Especial y Auxiliar

Tabla 3. Resumen del decreto de 10 de septiembre de 1966 en referencia a la especialidad de trombón.

Durante este nuevo periodo es el profesor Miguel de la Fuente quien continúa impartiendo las clases al alumnado hasta el curso 1972/1973, con motivo de su jubilación. A partir del curso 1973/1974, se hace cargo de la enseñanza del trombón el profesor especial Joaquín Vidal Pedrós.



Figura 2. Joaquín Vidal Pedrós. Fotografía proporcionada por el profesor.

Joaquín Vidal Pedrós nace en Valencia en 1934. Comienza sus estudios musicales en la Creu Cuberta, y estudia particularmente el trombón con Juan Martínez, entonces trombón de la Banda Municipal de Valencia. En el año 1959 entra a formar parte de la Orquesta Municipal de Valencia como trombón bajo, siendo director de la misma José Ferríz. En 1960 gana la plaza de trombón en la Banda Municipal de Valencia, pero decide permanecer en la Orquesta. En 1973 es nombrado profesor de trombón en el C.S.M de Valencia, compaginando la docencia con la orquesta hasta 1986, cuando, por la aplicación de la ley de incompatibilidades, renuncia a su puesto en la orquesta.

Continúa su labor pedagógica en el CSMV hasta 2004, año de su jubilación. Por sus clases han pasado innumerables profesionales repartidos en Conservatorios, Orquestas y Bandas, tanto municipales como militares, por toda la geografía española. Fue impulsor, junto a José Chenoll (Profesor del R.C.S.M de Madrid) y Miquel Badía (Profesor del Conservatorio Superior de Barcelona), del cambio del trombón de pistones al de varas en los estudios superiores de música.

En 2015, durante la celebración del International Trombone Festival en Valencia, la Asociación de trombonistas españoles (ATE), le entregó un premio como reconocimiento a toda su trayectoria.

En el curso 1978/1979, se amplía profesorado para asistir a la gran demanda que va teniendo la especialidad y entra a formar parte del profesorado de trombón el profesor Rafael Tortajada Durá, que continuará hasta el curso 1985/1986 debido a la ley de incompatibilidades y optó quedarse de trombón solista en la Orquesta de Valencia.²



Figura 3. Rafael Tortajada Durá. Fotografía proporcionada por el profesor.

Rafael Tortajada Durá, comienza sus estudios musicales en el Centro Instructivo y Cultural Unión Musical de Benaguasil con el profesor D. José Miguel Peñarrocha.

Es titulado Superior de Trombón y Superior de Bombardino por el CSMV con el profesor D. Miguel de la Fuente.

En 1966 obtiene la plaza de trombón solista de la Banda Municipal y en 1967 de la Orquesta Municipal de Palma de Mallorca. En 1968 es aprueba de suboficial de trombón de la Banda del Ministerio de Marina de Madrid. Amplía su formación musical con los profesores José Cuesta y José Chenoll en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1972 obtiene la plaza de profesor solista de la Orquesta Municipal de Valencia y en 1978 es nombrado

² En dicha época denominada Orquesta Municipal de Valencia.

profesor auxiliar en la especialidad de trombón del CSMV. Ha sido miembro fundador del Valencia Brass Quintet y del Conjunto Instrumental de solistas Mare Nostrum.

Su gran labor docente ha permitido que sus alumnos ocupen plazas en las más prestigiosas orquestas sinfónicas, bandas municipales y conservatorios de todo el territorio español.

Durante esta etapa, Antonio Soriano Soler es el siguiente profesor de trombón que pasa a ampliar el grupo de docentes de dicha asignatura en el CSMV en el curso 1980/1981.



Figura 4. Antonio Soriano Soler. Fotografía proporcionada por el profesor.

Antonio Soriano Soler, realizó sus estudios en el CSMV con Joaquín Vidal Pedrós, obteniendo el título de Profesor Superior de Trombón y en enseñanza libre obtuvo el título de Profesor Superior de Tuba. Asimismo, es Diplomado de Estudios Avanzados por la Universidad Politécnica de Valencia.

De 1975 a 1981, ingresa como profesor de trombón solista en la Banda Municipal de Castellón de la Plana, cargo que desempeña hasta el mes de enero de 1981. En 1981 pasa a formar parte del CSMV como profesor interino en la especialidad de trombón. Posteriormente en 1982 mediante concurso-oposición libre aprueba de profesor auxiliar de trombón y similares en propiedad; pasando a ser funcionario de carrera en el CSMV con destino definitivo.

En 2005 toma posesión de la cátedra de trombón en el CSMV como profesor en comisión de servicios, plaza que desempeña hasta el 31 de agosto de 2015, que regresa al Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Es integrante y miembro fundador del quinteto de metales TURIA BRASS QUINTET. En el apartado de publicaciones docentes, es autor de un método sobre encadenamiento de escalas y arpeggios editado por Rivera Editores.

En el curso 1986/1987 pasa a ocupar la plaza que ocupaba Rafael Tortajada Durá, Vicente Nogués Suey, el cual permanece hasta el final de dicho curso.



Figura 5. Vicente Nogués Suey. Fotografía proporcionada por el profesor.

A partir del curso 1987/1988, entra a formar parte del claustro del centro, José Manuel Miñana Juan, como profesor de trombón, bombardino y tuba, aunque posteriormente se haría cargo solamente de la especialidad de bombardino y tuba a partir del curso 1991/1992.



Figura 6. José Manuel Miñana Juan. Fotografía proporcionada por el profesor.

José Manuel Miñana Juan, comienza sus estudios en el año 1976 en el Centro Instructivo Musical de Benaguasil con los maestros D. José Miguel Peñarrocha Arastey y D. Rafael Tortajada Durá. Realiza además estudios con D. Miguel Navarro, solista de la Orquesta Nacional y con el catedrático D. Daniel Alberola en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, también asiste a cursos impartidos por Mel Culbertson y Roger Bobo. Obtiene las siguientes plazas: 1979 Suboficial de Músicas Militares. 1984 profesor de la Banda Municipal de Sevilla. 1987 profesor auxiliar de trombón, bombardino y tuba del CSMV. 2016 obtiene la Cátedra de Tuba con destino en el CSMV.

Es miembro del quinteto de metales “Valencia Brass Quintet” y ha sido tuba solista del Grup Instrumental de Valencia, de la Orquesta Sinfónica de Valencia y tuba solista colaborador habitual de la Orquesta Municipal de Valencia desde 1988 al 2000.

Es Diplomado del Master de Estética y Creatividad Musical en su primera edición impartido por la Universidad de Valencia, Diplomado en Estudios Avanzados por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia y Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia. Asimismo, es autor de diferentes libros pedagógicos y obras musicales sobre la tuba. Muchos de sus alumnos ocupan plazas en las más prestigiosas orquestas sinfónicas, bandas municipales y conservatorios de todo el territorio español.

ALUMNOS OFICIALES		ALUMNOS LIBRE	
CURSO	ALUMNOS	CURSO	ALUMNOS
1966/67	3	1966/67	-
1967/68	6	1967/68	8
1968/69	8	1968/69	6
1969/70	14	1969/70	4
1970/71	9	1970/71	-
1971/72	16	1971/72	1
1972/73	15	1972/73	1
1973/74	18	1973/74	2

1974/75	38	1974/75	5
1975/76	39	1975/76	7
1976/77	41	1976/77	8
1977/78	52	1977/78	17
1978/79	55	1978/79	24
1979/80	74	1979/80	22
1980/81	53	1980/81	5
1981/82	83	1981/82	51
1982/83	75	1982/83	61
1983/84	84	1983/84	65
1984/85	118	1984/85	35
1985/86	89	1985/86	12
1986/87	90	1986/87	59
1987/88	108	1987/88	30
1988/89	77	1988/89	38
1989/90	78	1989/90	58
1990/91	64	1990/91	26
1991/92	66	1991/92	31
1992/93	48	1992/93	44
1993/94	58	1993/94	29
1994/95	50	1994/95	30
1995/96	49	1995/96	21
1996/97	13	1996/97	12
1997/98	18	1997/98	7
1998/99	23	1998/99	25
1999/00	18	1999/00	12
2000/01	18	2000/01	10
2001/02	8	2001/02	-
2002/03	3	2002/03	-
TOTAL	1679	TOTAL	766

Tabla 4. Alumnos de trombón matriculados en enseñanza oficial y libre durante el plan 66.

2.4. Cuarta etapa: Enseñanza del Trombón durante la Logse

La Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre (LOGSE), (BOE N° 238, 1990) los aspectos básicos del Real Decreto 617/1995 de 21 de abril (BOE N° 134, 1995) y el Decreto 132/2001, de 26 de julio del Gobierno Valenciano, (DOGV N° 4064, 2001) nos llevan a que en el curso 2001/2002, comience a funcionar por primera vez el grado superior separado de los estudios elementales y profesionales de música en la Comunitat Valenciana. Con todo ello, el CSMV, se queda únicamente con el grado superior desde que se formó en 1879.

Este grado superior de Logse, consta de cuatro cursos, denominados primero, segundo, tercero y cuarto de grado superior de música, los cuales son los que componen el currículo de los nuevos estudios superiores de trombón, al igual que las diferentes especialidades que se imparten, a excepción de Dirección de Orquesta, dirección de Coro y Composición, las cuales tiene una duración de cinco cursos. Dichos estudios solamente se imparten hasta el curso 2012/2013, siendo sustituidos posteriormente por el nuevo plan de estudios proveniente de la Ley Orgánica de Educación. (LOE).

Durante este periodo la enseñanza del trombón fue impartida por el catedrático Joaquín Vidal Pedrós hasta el curso 2003/2004 con motivo de su jubilación, sustituido por el catedrático Jesús de Juan Oriola, el cual, proveniente del Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante, obtiene destino definitivo en el CSMV.



Figura 7. Jesús de Juan Oriola. Fotografía proporcionada por el profesor.

Jesús de Juan Oriola, nace en el Puig de Sta. María (Valencia) en 1954, iniciando su formación en la Sociedad Unió Musical del Puig. Finaliza sus estudios en los conservatorios superiores de música de Valencia y Barcelona. Sus profesores fueron Miguel de la Fuente y Miguel Badia.

Aprobó como bombardino solista de la Banda Municipal de Valencia en 1974, y de trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi en 1981 y en la Orquesta Nacional de España en 1983.

Ha sido miembro fundador y director artístico del Cuarteto de Trombones "Ciudad de Alicante" y "Sexteto de Metales" de Alicante.

Como pedagogo consigue en 1981 la plaza de catedrático numerario de Trombón-Tuba del Conservatorio Superior de San Sebastián y en 1983 ingresa en el cuerpo nacional de catedráticos en la especialidad de trombón.

Es Master de Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. Su gran experiencia como docente ha permitido que sus alumnos ocupen lugares en las más prestigiosas orquestas sinfónicas, bandas municipales y como profesores de enseñanza primaria y secundaria, así como en distintos conservatorios del territorio español. Está en posesión de la Cruz de Caballero de la Orden de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Oro de Bellas Artes y el Premio Nacional de Cultura (Madrid 1992).

A partir del curso 2004/2005 se crea una plaza más de trombón en el centro, por lo que en principio fue cubierta por el catedrático interino D. Antonio Lloret Lloret.



Figura 8. Antonio Lloret Lloret. Fotografía proporcionada por el profesor.

Antonio Lloret Lloret, nacido en Altea (Alicante) en 1978. Inició sus estudios bajo la tutela del catedrático Jesús de Juan Oriola, en los conservatorios de Alicante, Valencia y Castellón.

Antonio Lloret ha sido trombón solista con la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Henry Adams y Manuel Galduf. Fue galardonado con primeros premios en los concursos de jóvenes intérpretes de Játiva y de la ciudad de Valencia.

Su interés por formarse continuamente en el repertorio sinfónico orquestal lo complementa además con una insistente inquietud por el repertorio camerístico y de solista. En el ámbito de la música de cámara, fue miembro fundador del cuarteto de trombones 2i2 quartet; con dicha formación consiguió también un galardón en el concurso de Juventudes Musicales de España.

En 2001 obtiene la plaza de trombón solista de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo y actualmente es trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Extremadura. Ha colaborado en varios conciertos como trombón solista con la Orquesta de la Comunidad Valenciana, orquesta titular del Palau de les Arts Reina Sofia.

En el siguiente curso 2005/2006, el profesor D. Antonio Soriano Soler, vuelve a impartir docencia en el CSMV en comisión de servicios.

ALUMNOS DE TROMBÓN PLAN LOGSE	
CURSO	ALUMNOS
2001/2002	4
2002/2003	12
2003/2004	15
2004/2005	27
2005/2006	31
2006/2007	14
2007/2008	24
2008/2009	26
2009/2010	39
2010/2011	35

2011/2012	20
2012/2013	13
TOTAL	260

Tabla 5. Alumnos de trombón que se matricularon durante el plan Logse.

RESUMEN DEL DECRETO 132/2001	
Los alumnos de Trombón que superen la prueba de acceso a su especialidad podrán estudiar las siguientes especialidades	Especialidad de Trombón Especialidad de Pedagogía del canto y de los instrumentos
Quienes hayan superado los estudios del grado superior de Música obtendrán	Título superior de Música Equivalente a todos los efectos a Licenciado
Profesorado de los Conservatorios Superiores	Catedrático de Música y Artes Escénicas

Tabla 6. Resumen del Decreto 132/2001, 26 de julio de 2001, del Gobierno Valenciano, por el que se establece el currículo del grado superior de música en la Comunidad Valenciana y el acceso a dichas enseñanzas.

EQUIVALENCIAS ENTRE LOS TÍTULOS DE MÚSICA ANTERIORES A LA LOGSE	
Equivalentes a todos los efectos, al título Superior de Música	a) Título de Profesor y Título profesional. Expedido al amparo del Decreto de 15 de junio de 1942. y Diplomas de Capacidad correspondientes a planes de estudios anteriores. b) Título de Profesor Superior expedido al amparo del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre.
Título de Profesor, expedido al amparo del Decreto 2618/1966 de 10 de, septiembre	Equivalente únicamente a efectos de la impartición de las enseñanzas de música en los grados elemental y medio en centros públicos o privados. a las titulaciones a que se refiere el artículo 39.3 de la Ley Orgánica 1/1990

Tabla 7. Equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica General del Sistema Educativo de 1990.

2.5. Quinta etapa: Enseñanza del trombón durante la Loe

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE), (BOE Nº 106, 2006) nos infunde un nuevo plan de estudios para los estudios superiores de

música. Con el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, (BOE N° 137, 2010) el cual reglamenta las materias en ECTS al igual que las Universidades, y la titulación que se obtiene una vez terminado el grado superior es el de Título Superior de Música de la especialidad correspondiente, equivalente al grado universitario.

Con la aprobación de la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, LOMLOE, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación LOE, se modifica el apartado 3 del artículo 54 quedando redactado en los siguientes términos:

«El alumnado que haya superado los estudios superiores de Música o de Danza obtendrá el Título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música o Danza en la especialidad que corresponda, que será equivalente, a todos los efectos, al título universitario de grado. Siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quien esté en posesión del Título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música o Danza.» (BOE N° 340, 2020)

ALUMNOS DE TROMBÓN PLAN LOE	
CURSO	ALUMNOS
2010/2011	4
2011/2012	8
2012/2013	17
2013/2014	24
2014/2015	29
2015/2016	21
2016/2017	18
2017/2018	17
2018/2019	17
2019/2020	16
2020/2021	9

2021/2022	23
TOTAL	203

Tabla 8. Alumnos de trombón matriculados en el plan Loe desde el curso 2010/2011.

Desde el curso 2010/2011 se implantan los estudios de trombón del plan Loe y queda a cargo de la enseñanza de dicha especialidad D. Jesús de Juan Oriola y D. Antonio Soriano Soler, el cual siguió hasta el curso 2014/2015, donde a partir de entonces, regresa al Conservatorio Profesional de Música de Valencia.

Para suplir al profesor Antonio Soriano, se envió al catedrático interino Francisco José Castelló Borja.



Figura 9. Francisco José Castelló Borja. Fotografía proporcionada por el profesor.

Francisco José Castelló Borja, inicia sus estudios musicales de trombón en el Centro Instructivo Musical de Mislata con el profesor Salvador Tarrasó Aledón. Continúa sus estudios en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia y en el Conservatorio Superior de Música Salvador Seguí de Castellón. Ha recibido clases de profesores como Antonio Soriano, Juan Real o Ricardo Casero, ha realizado cursos de perfeccionamiento con los trombonistas Christian Lindberg, Joseph Alessi, Michel Becquet, Daniel Perpiñán o Jörgen van Rijen.

Entre los años 2009 a 2010 fue miembro activo de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana realizando diferentes encuentros y grabaciones.

Ha sido profesor de trombón en las escuelas de música “Los Silos” de Burjassot, SIOAM de Benimàmet, Agrupación Carrera Font de Sant Lluís de Valencia o el CIM de Mislata.

En 2019 obtiene plaza por oposición en el cuerpo de profesores de enseñanza secundaria y actualmente es profesor de la especialidad de música en el Instituto de Educación Secundaria Músic Martín i Soler de Mislata.

A partir del curso 2016/2017 aprueba como catedrático de la especialidad de trombón D. Rafael Tortajada Fernández, el cual obtiene destino provisional y en el curso siguiente definitivo en el centro, y el catedrático D. Javier Cerveró Martínez, quien obtiene igualmente destino provisional y el curso siguiente destino definitivo en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón.



Figura 10. Rafael Tortajada Fernández. Fotografía proporcionada por el profesor.

Rafael Tortajada Fernández, realizó los estudios musicales en el CSMV donde obtuvo las titulaciones Superiores de Trombón y de Tuba, así como los Premios Extraordinarios de dichas especialidades. Está en posesión del Título oficial de Máster Universitario en Gestión y Dirección de Centros Educativos. Ingresó como alumno oficial en el Conservatorio Superior de París, estudiando con los profesores J. Mauger, E. Moutier y F. Carry, donde obtuvo Premio en los estudios de Curso Superior y en los de Clase de Orientación y Perfeccionamiento.

Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Valencia y del conjunto de solistas de viento Mare Nostrum. Ha colaborado con la Orquesta de la Comunitat Valenciana (Palau de Les Arts), Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Sinfónica del Mediterráneo, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orquesta Sinfónica de Alicante, Banda Municipal de Alicante, y Grup Instrumental de València. Durante las temporadas 2007/2008 y 2008/2009 fue trombón solista invitado de la Orquesta de Valencia.

Desde 1994 es profesor de música y AAEE en la especialidad de trombón. Fue profesor en el Conservatorio “Mestre Vert” de Carcaixent y en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, donde también desempeñó el cargo de Jefe de Estudios. En la actualidad es catedrático de trombón y Jefe de Estudios del CSMV.



Figura 11. José Cerveró Martínez. Fotografía proporcionada por el profesor.

Javier Cerveró Martínez, Catedrático de trombón en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón. Doctor en Música por la Universidad Politécnica de Valencia y Máster en Música Antigua por la citada universidad. Titulado Superior de Trombón por el CSMV con el catedrático Joaquín Vidal. Amplía sus estudios de Trombón y Sacabuche con Ricardo Casero, Branimir Slokar, Jacques Mauger, Bernard Fourtet, Jean-Pierre Mathieu...

Ha sido galardonado con el primer premio de Juventudes Musicales de España en su fase de música de cámara. Finalista en el Concurso Internacional de Brass Ensemble en Passau (Alemania).

Cuenta con una amplia experiencia docente que ha desarrollado en los conservatorios profesionales de Huesca, Ávila, Logroño, Valencia... y en los conservatorios superiores de Valencia y Castellón.

Es coautor de la metodología Brass School (Editorial Bromera y Algar) para la enseñanza de los instrumentos de viento-metal.

Ha publicado sus investigaciones en Anuario Musical (CSIC), Cuadernos de Investigación Musical (UCLM) e Institución Fernando el Católico.

Posteriormente en el curso 2018/2019 es destinado con destino definitivo al CSMV el catedrático D. Juan Bautista Abad Peñarroja, el cual completa, junto al catedrático D. Jesús de Juan Oriola y al catedrático D. Rafael Tortajada Fernández, la labor de enseñanza de la especialidad de trombón hasta la actualidad.



Figura 12. Juan Bautista Abad Peñarroja. Fotografía proporcionada por el profesor.

Juan Bautista Abad Peñarroja, natural de La Vall D'Uixó (Castellón). Inicia sus estudios musicales en el Ateneo Musical "Schola Cantorum" de su ciudad natal, siendo sus profesores Miguel Arnau y Miguel de la Fuente. Completa los

estudios superiores de bombardino con Joaquín Vidal en el CSMV Valencia y forma parte de la Banda Municipal de Castellón. En Madrid estudia con José Chenoll y con Pedro Botías.

A los 19 años aprueba de bombardino solista en la Banda Municipal de Bilbao y por oposición la plaza de Catedrático de Música y Artes Escénicas, con destino en el C.S.M. de Murcia.

Ha colaborado como solista con la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, Orquesta Nacional de España, Orquesta de R.T.V.E., Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Granada, Virtuosos de Moscú, Orquesta de Extremadura, Plural Ensemble y Grupo Español de Metales, Orquesta del Palau de Les Arts y Orquesta de Valencia.

Desde 1992 hasta 2004 ha sido Catedrático de Trombón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Trombón solista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Durante los años 2004 al 2018 ha sido Catedrático de trombón y Jefe del Departamento de Viento-Metal en el Conservatorio Superior de Música de Castellón y Profesor Asociado en el Conservatori Superior de Música de Les Illes Balears (2006-09). Desde el curso 2018/2019 es Catedrático de Trombón y jefe del Departamento de Viento- Metal y Percusión del CSMV y solista de la Orquesta Sinfónica de Castellón.

3. PREMIOS FINAL DE GRADO. ALUMNOS PREMIADOS

En el contexto del plan de estudios de 1966, se podían organizar premios al finalizar cada una de las asignaturas, siempre que estas no estén subdivididas en grados y otorgar un Premio de Honor y tres Menciones Honoríficas. En el caso de las asignaturas que sí estaban subdivididas en grados, se otorgaban premios similares al final de cada grado. Esta distinción se hará entre alumnos oficiales y libres. (BOE n.º 254, de 1966)

Los estudiantes que hubieran obtenido una calificación de sobresaliente en el último curso de la asignatura o del grado correspondiente, durante el año académico en cuestión, tendrán acceso a estos reconocimientos. Los premios consistirán en un diploma y permitirán continuar los estudios en el siguiente

curso sin tener que pagar la matrícula. En caso de que no haya candidatos que cumplan con los requisitos, los premios podrán declararse desiertos. Estos premios y en algunas ocasiones las menciones; han dado lugar a méritos en los concursos-oposiciones.

PREMIOS FINAL DE GRADO TROMBÓN				
ENSEÑANZA OFICIAL Y LIBRE PLAN 66				
GRADO ELEMENTAL				
FECHA	APELLIDOS	NOMBRE	NOTA	
1981/11/ 10	Serrano Primo	Juan José	Mención Unanimidad	Honor
1982/11/ 10	Durá Soler	Antonio Miguel	Premio de Unanimidad	Honor
1985/10/ 31	Oliver Zaragoza	José Vicente	Mención Unanimidad	Honor
1986/10/ 22	Sevilla Gonell	Francisco	Mención Unanimidad	Honor
1986/10/ 22	Gil Ferrer	Carlos	Mención Unanimidad	Honor
1987/10/ 30	Bonet Manrique	Indalecio	Premio de Unanimidad	Honor
1987/10/ 31	Asensi Mañez	Vicente	Premio de Unanimidad	Honor
1988/11/ 07	Centelles Fabado	Arturo	Mención Honor Mayoría	
1989/11/ 09	Peidró Juan	Ernesto	Premio de Unanimidad	Honor
1989/11/ 09	Real Pérez	Juan Manuel	Mención Unanimidad	Honor
1989/11/ 09	Domingo Tortajada	Guillermo	Mención Unanimidad	Honor
1990/10/ 29	Sanchís Esteve	Blas	Premio de Unanimidad	Honor
1991/10/ 29	Sanchis Castillo	Gaspar	Premio de Unanimidad	Honor
1991/10/ 29	Badenes Juan	Carlos	Mención Unanimidad	Honor

1992/11/03	Perelló Blanquer	Rubén	Premio de Honor Unanimidad
1992/11/03	Cotolí Ballester	Constantino	Premio de Honor Unanimidad
1996/10/28	Castellano Cotanda	Juan Fco.	Premio de Honor Unanimidad
GRADO MEDIO			
FECHA	APELLIDOS	NOMBRE	NOTA
1982/11/10	Igualada Aragón	Rogelio	Premio de Honor Unanimidad
1984/11/14	Gascón Sancho	Francisco	Mención Unanimidad Honor
1989/11/09	Perelló Gamón	Baltasar	Premio de Honor Unanimidad
1989/11/09	Gil Ferrer	Carlos	Mención Unanimidad Honor
1990/10/29	Bonet Manrique	Indalecio	Premio de Honor Unanimidad
1990/10/29	Martínez Andrés	José Álvaro	Mención Unanimidad Honor
1991/10/29	Morat Pomar	Juan	Premio de Honor Mayoría
1992/11/03	Tortajada Fernández	Rafael	Premio de Honor Unanimidad
1992/11/03	Peiró Juan	Ernesto	Mención Unanimidad Honor
1993/11/03	Berenguer Doménech	Salvador	Mención Unanimidad Honor
1993/11/03	Sanz Durá	Rafael	Mención Unanimidad Honor
1995/11/08	Perelló Blanquer	Rubén	Premio de Honor Unanimidad
GRADO SUPERIOR			
FECHA	APELLIDOS	NOMBRE	NOTA
1984/11/14	Igualada Aragón	Rogelio	Premio de Honor Unanimidad
1987/10/30	Esteve Colomina	José	Mención Unanimidad Honor
1991/10/29	Perelló Gamón	Baltasar	Premio de Honor Unanimidad

1991/10/29	Gil Ferrer	Carlos	Premio de Honor Mayoría
1992/11/03	Bonet Manrique	Indalecio	Premio de Honor Unanimidad
1993/11/03	Puig Gómez	Agustín	Premio de Honor Mayoría
1995/11/08	Berenguer Doménech	Salvador	Mención Honor Unanimidad
1996/10/28	Cotolí Ballester	Constantino	Mención Honor Unanimidad
1996/10/28	Pérez Esteban	Vicent	Premio de Honor Unanimidad
2001/11/12	Escorihuela Gimeno	Francisco	Mención Honor Unanimidad
2001/11/12	Escudero Úbeda	Jesús	Mención Honor Unanimidad

Tabla 9. Premios final de grado elemental, medio y superior de alumnos oficiales y libres del plan 66.

En el plan Logse, en cada Conservatorio Superior de Música se podían convocar premios extraordinarios final de carrera para cada una de las especialidades que se impartan en él. La cantidad de premios eran iguales al plan 66: Premio de Honor y tres Menciones Honoríficas, e igualmente han valido para los méritos anteriormente dichos en los concursos-oposiciones. (DOGV N° 4064, 2001)

PREMIOS TROMBÓN			
ENSEÑANZA LOGSE			
FECHA	APELLIDOS	NOMBRE	NOTA
2006/03/06	Nadal Lago	Eduardo	Premio de Honor Unanimidad
2008/12/12	Pérez Zarzo	David	Premio de Honor Unanimidad
2009/12/02	Fuertes Guardiola	Felipe	Premio de Honor Mayoría
2013/12/04	Gómez Úbeda	Roser	Premio de Honor Unanimidad

Tabla 10. Premios final de grado superior de alumnos oficiales y libres del plan Logse.

En el plan Loe, se han seguido celebrando los premios antes dichos, pero en las pruebas de concursos-oposiciones, hoy en día no cuentan como méritos. (BOE núm. 137, 2010)

PREMIOS TROMBÓN			
ENSEÑANZA LOE			
FECHA	APELLIDOS	NOMBRE	NOTA
2014/12/11	Castellanos Ruíz	Daniel	Premio Extraordinario
2015/12/02	Miquel Fortaña	Arturo	Premio Extraordinario
2017/02/16	Pinós Ordiñana	Marcos	Mención de Honor
2017/02/16	Ribes Blanco	Daniel	Mención de Honor
2017/02/16	Boluda Anadón	Javier	Premio Extraordinario
2017/11/14	Alonso campos	David	Mención de Honor
2017/11/14	Manzano Sánchez	Teodoro	Mención de Honor
2017/11/14	Muñoz Cataluña	Vicente	Mención de Honor
2018/11/14	Espí Espert	Jordi	Premio Extraordinario
2018/11/14	Ballester Sancho	Miquel	Mención de Honor

Tabla 11. Premios final de grado superior de alumnos oficiales y libres del plan Loe.

4. TRAYECTORIA PROFESIONAL DEL ALUMNADO

La educación brindada a los estudiantes en nuestro centro a lo largo de las diferentes etapas ha resultado en la formación destacada de numerosos profesionales sobresalientes, quienes han encontrado su lugar en diversas áreas del campo musical profesional: Orquestas Sinfónicas, Bandas Municipales, Bandas Militares, Conservatorios y Centros de Enseñanza, Música en Educación Secundaria y Primaria. En la siguiente tabla podemos comprobar una pequeña parte de la trayectoria musical en la actualidad de cada uno de ellos. Tenemos que comentar que solo hemos encontrado una parte de ellos, hay muchos más que no hemos conseguido averiguar el camino profesional que consiguieron.

TRAYECTORIA PROFESIONAL ALUMNOS DE TROMBON

APELLIDOS	NOMBRE	DEDICACIÓN EN LA ACTUALIDAD
Alamá Vidagany	José	Suboficial Músicas Militares
Albenca Romero	Carmelo	Profesor Trombón CPM Riba-Roja
Alberola Margarit	José Vicente	Suboficial Músicas Militares
Alberola Vidal	Daniel	Catedrático Trombón CSM M. Castillo. Sevilla
Alonso Zarzo	Vicente	Profesor Banda Municipal de Alicante
Asensi Mañez	Vicente	Profesor CPM Ana María Sánchez. Elda
Báez Giménez	Guillermo José	Suboficial Músicas Militares
Bayarri Ombuena	Emilio	Profesor Banda Municipal de Barcelona
Boix Sanz	Vicente Enrique	Profesor Escuela Superior Música. Musikene
Briz Company	Alejandro	Profesor CPM Jacinto Guerrero. Madrid
Bueno Renovell	Rafael	Profesor Banda Municipal Palma de Mallorca
Calvo Ponce	Mario	Catedrático CSM Manuel Massoti. Murcia
Cardona Carbonell	Joaquín	Profesor Tuba CPM Rafael Talens. Cullera
Carratalá Martínez	Francisco	Suboficial Músicas Militares
Cartas Galán	Raúl	Profesor CPM Pablo Sorozábal. Puertollano
Castellano Gómez	Francisco Javier	Profesor Banda Municipal Valencia
Castelló García	Alberto	Profesor CPM. Gijón
Catalá Borrás	Vicente	Profesor CSM Manuel Castillo. Sevilla
Centelles Fabado	Arturo	Profesor CSM La Coruña
Cervera Pérez	José Vicente	Profesor CPM Villena
Cerveró Martínez	Francisco Javier	Catedrático CSM Salvador Seguí. Castellón
Chorro Plancha	Fernando José	Profesor Tuba en Simat de Valldigna
Colomer Bataller	Martin	Profesor Tuba CPM Valencia_Catarroja
Cotolí Ballester	José Enrique	Catedrático RCSM. Madrid
De Haros Caldés	Eduardo	Suboficial Músicas Militares
De la Poza Curiel	Fco. Andrés	Profesor Banda Municipal Huelva
Domingo Tortajada	Guillermo	Profesor CPM Lleida
Escrich Herrero	Ramón Luis	Suboficial Músicas Militares

Esteve Colomina	José Nicolas	Profesor CPM Rafael Talens. Cullera
Falcó Andrés	José Vicente	Profesor CPM Mariano Pérez. Requena
Fanjul Campos	Luis Ángel	Profesor Orquesta Sinfónica de Sevilla
Faubel Cortell	José Vicente	Profesor Orquesta Comunitat Valenciana
Felip Manteca	Emilio	Profesor Banda Municipal de Castelló
Forner Pla	Marcos	Profesor CPM. Utiel
Galán Boix	Alejandro	Profesor Orquesta Sinfónica de Madrid
Galduf Correa	Simeón	Profesor Orquesta Sinfónica de Madrid
García Ramírez	Vicente	Profesor Tuba CPM M.Peñarroja. Vall d'Uxó
Gascó Clar	Jesús	Profesor CPM Rafael Talens Pelló. Cullera
Gascón Sancho	Francisco	Suboficial Músicas Militares
Gericó Llácer	José	Suboficial Músicas Militares
Gil Chafer	Jaume	Profesor CPM de Lorca
Gil Ferrer	Carlos	Profesor CPM José Iturbi. Valencia
Hernandis Oltra	Elías	Catedrático RCSM de Madrid
Ibáñez Rodilla	Julio Antonio	Profesor Orquesta de Valencia
Igea Gimeno	Juan Carlos	Profesor CPM Torrejón y Velasco. Albacete
Igualada Aragón	Rogelio	Profesor Orquesta Nacional España.
Ivars Castelló	Francisco José	Profesor Banda Municipal de Barcelona
Jacinto Carpio	Vicente	Profesor CPM Tomás Bote. Almendralejo
Lliberós	Carlos	Profesor Música Enseñanza Secundaria
Mahiques Pla	Rafael	Profesor CPM Tarazona
Martínez Andrés	José Álvaro	Profesor CPM Arturo Soria. Madrid
Martínez Garrido	José	Profesor Orquesta Filarmónica de Málaga
Martínez Guillen	Rafael	Profesor Orquesta de Córdoba
Martínez Martínez	Miguel José	Profesor Orquesta Comunidad de Madrid
Meliá Real	José Enrique	Suboficial Músicas Militares. Jubilado
Miquel Silla	Alberto	Profesor Orquesta Nacional de España
Mir Vidagany	José Andrés	Profesor Orquesta Principado de Asturias
Montesinos Barberá	Gaspar	Profesor Orquesta Barcelona
Morat Pomar	Juan Manuel	Orquesta de Córdoba
Nájera Perona	Francisco	Profesor CSM Castilla La Mancha.
Oliver Zaragoza	José Vicente	Profesor CPM. Valencia
Oltra Pedrós	José Antonio	Profesor Orquesta Teatro Liceo Barcelona

Oroval Angulo	Javier	Suboficial Músicas Militares
Osca Año	Vicent	Profesor CPM Mestre Vert. Carcaixent
Pallarés Palasí	Antonio	Profesor Banda Municipal de Madrid
Pellicer Falcó	Salvador	Profesor Orquesta de Valencia
Perelló Blanquer	Rubén	Profesor CPM Oreste Camarca. Soria
Perelló Gamón	Baltasar	Profesor Orquesta Radiotelevisión Española
Pérez Esteban	Vicent	Profesor Orquesta Barcelona
Pérez Zarzo	David	Profesor CPM Miguel Fleita. Monzón
Peris Signes	Eduardo	Profesor Banda Municipal de Alicante
Polanco Olmos	Rafael	Profesor CPM. Torrent
Pont Ripoll	David	Profesor Banda Municipal de Barcelona
Puig Gómez	Agustín	Profesor Banda Municipal Valencia
Real Pérez	Juan Manuel	Profesor Orquesta Comunitat Valenciana
Rozalén Heredia	Francesc	Profesor CPM. Lliria
Sales Vicent	Francisco Javier	Profesor CPM Mestre Feliu. Benicarló
Sánchez Alberto	Juan Jonás	Profesor de Jazz
Sanchis Pastor	Gabriel	Profesor Banda Municipal de Castellón
Sanfélix Terol	Oscar	Profesor CPM Rodolfo Halffter. Móstoles
Santos Ferrer	Víctor	Profesor Banda Municipal de Cuenca
Serra Alberola	Francisco	Oficial Músicas Militares
Sevillá Gonell	Francisco	Profesor en CPM Teresa Berganza. Madrid
Soñes Azorín	Juan Antonio	Profesor Banda Policía Nacional. Madrid
Soriano Soler	Antonio	Profesor CPM de Valencia.
Taboada Rama	David	Profesor CSM Bonifacio Gil. Badajoz
Tarrasó Aledón	Salvador	Profesor CPM J. Manuel Izquierdo Catarroja
Tomás Castelló	Miguel Ángel	Profesor Banda Municipal de Valencia
Vallés Manzano	Miguel	Profesor Tuba Banda Municipal de Valencia
Veses Sebastiá	Vicente	Profesor CPM Torrente_Catarroja
Vicente Monzó	Jesús	Profesor CSM Vigo
Zapata Lis	Antonio	Profesor Banda Municipal de Valencia
Zapata Lis	Pascual	Suboficial de Músicas Militares

5. CONCLUSIONES

En base a nuestra investigación sobre la enseñanza impartida del trombón en el CSMV hemos llegado a la conclusión de que los resultados obtenidos son de gran importancia. Estos resultados están directamente relacionados con los objetivos que planteamos en la introducción de nuestro trabajo.

A lo largo de las diversas etapas de nuestra investigación, hemos descubierto la relevancia del tema que hemos estudiado, analizado y presentado. Nuestro propósito principal ha sido dar a conocer a la comunidad educativa, especialmente a los alumnos y profesores, que la enseñanza del trombón en nuestro centro contribuye a llenar un vacío de conocimiento que hasta ahora no había sido explorado.

Consideramos que nuestro trabajo es de gran importancia, ya que puede contribuir a la comprensión de un fenómeno nuevo. Además de los estudios e investigaciones previas sobre la trompa del Dr. Juan José Llimerá y D. Vicente Navarro, nuestra investigación se ha centrado en un aspecto que no había sido abordado en nuestro Conservatorio. Estamos seguros de que esto abrirá el camino a futuras investigaciones sobre otras especialidades musicales.

Resumidamente, hemos detallado toda la información relacionada con los estudiantes que han estudiado y siguen estudiando el trombón en nuestro Conservatorio. También hemos abordado la cantidad de graduados que han pasado por nuestra institución, así como el destacado profesorado que ha sido parte fundamental en la valiosa formación brindada a estos estudiantes. Por último, hemos establecido contacto con muchos de los profesionales que se han graduado en la especialidad de trombón y que actualmente ejercen su profesión.

En conclusión, nuestros resultados resaltan la importancia de la enseñanza del trombón en el CSMV. Confiamos en que nuestro trabajo servirá como base para futuras investigaciones en este campo y contribuirá al avance y desarrollo de otras especialidades musicales.

6. Bibliografía

Secretaría del CSMV. Actas de exámenes de trombón desde 1879 hasta 2022.

Leyes y decretos

Decreto 132/2001, de 26 de julio, del Gobierno Valenciano, por lo que se establece el currículo del grado superior de música en la Comunidad Valenciana y el acceso a dichas enseñanzas. (DOGV núm. 4064, de 14 de agosto de 2001).

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre de 1966, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. (BOE núm. 254, de 24 de octubre de 1966).

Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación (BOE núm. 185, de 4 de julio de 1942).

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. (BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990).

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE núm. 106, de 4 de mayo de 2006).

Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE núm. 340, de 30 de diciembre de 2020).

Orden 24/2011, de 2 de noviembre. De la Conselleria de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudio de los centros de enseñanzas artísticas superiores de música dependientes del ISEACV, conducentes a la obtención del título de Graduado o graduada en Música. (DOGV núm. 6648 de 10 de noviembre de 2011).

Real Decreto 1542/1994 de 8 de julio, por el que se establece las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, y los establecidos en dicha Ley. (BOE núm. 189, de 9 de agosto de 1994).

Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. (BOE núm. 134, de 6 de junio de 1995).

Real Decreto 631/2010 de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE núm. 137, de 5 de junio de 2010).

Real Decreto de 25 de agosto de 1917, sobre Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación. (GACETA DE MADRID núm. 242, de 30 de agosto de 1917).

Libros electrónicos

EMBID IRUJO, A. (2000). *Un siglo de legislación musical en España*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". Zaragoza (C.S.I.C). Recuperado el 30 de octubre de 2021 de: <http://www.acesea.es/wp-content/uploads/2017/08/unsiglodelegislacionmusical.pdf>

OLTRA, F. (2010). *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2008): Una apuesta permanente por el conocimiento*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Valencia. Recuperado el 30 de octubre de 2021 de: https://www.uv.es/rseapv/Publicaciones/Ilustracion/RSEAP_Ilustracion_013.pdf

TURINA, L. (1994). *El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático en Arte, Individuo y Sociedad*. Editorial Complutense. Madrid. Recuperado el 30 de octubre de 2021 de: <file:///C:/Users/jm637/Downloads/ecob,+ARIS9494110087A.PDF.pdf>

Tesis doctorales

FONTESTAD, A. (2005). *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primer etapa (1879-1910)*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. Recuperado el 30 de octubre de 2021 de: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9970/fontestad.pdf?sequence=1>

HERNADIS, E. (2015). *La enseñanza del trombón en el Conservatorio de Madrid desde 1831 hasta 1931*. [Tesis doctoral, Universidad Internacional SEK]: Recuperado el 30 de octubre de 2021
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=133113>

EL MARCO JURÍDICO-INSTITUCIONAL DE LA POLÍTICA MUSICAL

Jerahy García García

Institut Valencià de Cultura

Resum

El present article té com a objectiu oferir una visió general de la configuració de la política musical des d'una perspectiva jurídic-institucional. Es pretén abordar, en primer lloc, la delimitació conceptual del terme política musical, entenent-la com un subconjunt de la política cultural centrat específicament en l'àmbit de la música. A partir d'aquesta base conceptual, es procedirà a identificar i analitzar els diferents estrats normatius que intervenen en l'ordenació d'aquesta política, comprnent els nivells internacional, nacional, autonòmic i local. Així mateix, l'article prestarà atenció a estructures administratives i organismes encarregats d'implementar aquestes normatives en cadascun dels nivells descrits, oferint exemples d'entitats públiques que tenen un paper central en la gestió i promoció de la música.

Paraules clau

Política musical; Administració; Institucions musicals; Gestió musical

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer una visión general de la configuración de la política musical desde una perspectiva jurídic-institucional. Se pretende abordar, en primer lugar, la delimitación conceptual del término

política musical, entendiéndola como un subconjunto de la política cultural centrada específicamente en el ámbito de la música. A partir de esta base conceptual, se procederá a identificar y analizar los diferentes estratos normativos que intervienen en la ordenación de dicha política, comprendiendo los niveles internacional, nacional, autonómico y local. Asimismo, el artículo prestará atención a estructuras administrativas y organismos encargados de implementar estas normativas en cada uno de los niveles descritos, ofreciendo ejemplos de entidades públicas que juegan un papel central en la gestión y promoción de la música.

Palabras clave

Política musical; administración pública; instituciones musicales; gestión musical

Abstract

The present article aims to offer a general overview of the configuration of music policy from a legal-institutional perspective. The initial objective is to address the conceptual delimitation of the term "music policy" understood as a subset of cultural policy specifically focused on the field of music. Based on this conceptual foundation, the article will proceed to identify and analyze the various regulatory layers involved in the organization of said policy, including the international, national, regional, and local levels. Furthermore, attention will be given to the administrative structures and bodies responsible for implementing these regulations at each of the described levels, providing examples of public entities that play a central role in the management and promotion of music.

Keywords

Music policy; public administration; musical institutions; music management

1. LA POLÍTICA MUSICAL

La música ha sido, desde tiempos antiguos, un asunto de Estado¹. Esta relación está sobradamente constatada, tanto en lo que se refiere a la capacidad de los fenómenos musicales de vehicular o representar movimientos sociales relevantes —culturas políticas—, como en las muchas acciones que todo tipo de instituciones públicas han desarrollado en torno a la música —políticas culturales—². Este último sentido es el que adopta Fernández Prado cuando define *política cultural* como aquel «conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural», entendiendo *vida cultural* como los aspectos sociales compartidos, diferentes de los individuales y privados, referidos a manifestaciones sociales elevadas y ligadas al ocio, al placer y al perfeccionamiento³.

En España, una de sus primeras definiciones sería la propuesta por Vidal-Beneyto, entendiéndola como aquel «conjunto de medios movilizados y de acciones orientadas a la consecución de fines, determinados éstos y ejercidas aquéllas por las instancias de la comunidad —personas, grupos e instituciones— que por su posición dominante tienen una capacidad de intervención en la vida cultural de la misma»⁴, incluyendo como responsables de estas políticas, por tanto, no solo a los actores públicos, sino también al resto de agentes sociales.

Rausell, por su parte, define el término como toda acción, pública o privada, con incidencia «sobre el universo de significados compartidos por los

¹ Ya en la teoría ético-educativa de Platón (s. V-IV a.C.), la música llega a adquirir un relieve político en cuanto que esta puede implantar todas las virtudes en el carácter humano. En opinión de filósofo, la música debía ser utilizada de manera cuidadosa para fomentar la armonía en la sociedad, y, por ello, debía ser fijada no por los músicos, sino por los guardianes de la ciudad, para evitar que la música inapropiada corrompiese a la ciudadanía. En este sentido, Platón llegaría a decir que «los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado» (*La República*, IV 424c) o que «las canciones deben convertirse en leyes» (*Las Leyes*, VII 799e).

² ASENSIO LLAMAS, S. (2011). *Sobre la música en la política y la política en la música*. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 751, 811-816, p. 813.

³ FERNÁNDEZ PRADO, E. (1991). *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea, p. 11.

⁴ VIDAL-BENEYTO, J. (1981). *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural*. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 16, 123-134, p. 125.

habitantes de un determinado espacio geográfico», incorporando no solo la política cultural en sentido estricto —la relativa al patrimonio histórico, la creación artística, etc.—, sino también la política educativa, la política lingüística, la política de información y comunicación, la política turística, las políticas industriales editorial, audiovisual y fonográfica, o las políticas relacionadas con la gestión de las tecnologías de la comunicación y la información y de la propiedad intelectual⁵.

Es esta imprecisión es la que obliga a adoptar una definición restringida, ya que, si se parte de una aproximación holística e integral, toda acción relacionada en mayor o menor medida con la música y desarrollada en la esfera social, independientemente de su promotor, podría ser considerada categóricamente como *política cultural de la música* o *política musical*. Por todo ello, con el objeto de matizar su significado, hay que tomar como base las tres principales coordenadas en las que se estructura el espacio de la política cultural: la territorial, la público-privada y la sectorial⁶.

Las dos primeras coordenadas identifican, respectivamente, dónde pueden situarse las diversas instancias gubernamentales y administrativas que intervienen en la política cultural y cuál es la naturaleza de tales instancias. Como se observará, en este artículo se abordarán las de carácter internacional, supranacional, nacional, regional y local de naturaleza pública, centrándose en los últimos estratos específicamente en España y Comunitat Valenciana.

En relación con la coordenada sectorial, deben situarse las áreas temáticas de las que va a ocuparse la política cultural de la música en el presente texto. En este aspecto cabe destacar que no toda política pública vinculada a la música ha sido siempre confiada e institucionalizada en los distintos departamentos con competencias en materia de cultura. La música, como realidad no solo cultural, sino también educativa, económica, laboral, etc. puede estar contemplada desde varias dependencias competencialmente distintas. Así, por ejemplo, no puede negarse el hecho de que el mantenimiento de conservatorios profesionales y superiores o el impulso del turismo mediante

⁵ RAUSELL KÖSTER, P. (2007). *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, p. 49.

⁶ HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M.(2014). *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. Valencia: Universitat de València, p. 23.

la promoción directa de festivales multitudinarios sean, por así llamarlo, *política de música*, pero en este trabajo se partirá de una concepción de intervención pública dedicada a la música, al menos en término de nomenclatura, desde los departamentos puramente culturales.

2. Los diferentes estratos jurídico-institucionales de la política musical

Partiendo de la concepción aludida, corresponde ahora analizar los distintos niveles jurídicos —internacional, nacional, regional y local—, y cómo estos han articulado su política musical, ya sea mediante la promulgación de normativa específica en esta materia o a través de la creación de estructuras organizativas encargadas de su gestión en las diversas etapas de su cadena de valor.

2.1. Nivel internacional

El Derecho Internacional de la Cultura se define como el conjunto de normas y principios que emanan de instancias supranacionales a los Estados, los que pueden estar obligados a adoptarlas o, en su defecto, a orientar su normativa nacional a través de directrices. En este sentido, el instrumento más relevante en dicho marco jurídico es la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948. Aunque no es propiamente un texto de carácter estrictamente jurídico, sino una declaración política, ha sido incorporada indirectamente en numerosas constituciones nacionales, dotándola así de valor jurídico *cuasi* vinculante. A este corpus normativo, cabe añadir el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966, que respalda de forma efectiva la protección de los derechos humanos en estos campos concretos.

Si bien estos instrumentos internacionales no hacen una referencia específica a la música, incluyen artículos de contenido eminentemente cultural. Tal es el caso del artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, que establece lo siguiente:

“Artículo 27.

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”

Posteriormente, han sido los organismos especializados de las Naciones Unidas los que han desarrollado una acción política y normativa continuada y más importante. En el ámbito de la música, destacan la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), en lo relativo a los derechos de autor, y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), cuya vinculación la música se manifiesta a través del Consejo Internacional de la Música (IMC). Este organismo fue fundado en 1949 a solicitud de la UNESCO, como un cuerpo asesor no gubernamental en materia musical.

A lo largo de su existencia, el IMC ha evolucionado hasta convertirse en una red de gran influencia, promoviendo políticas y prácticas orientadas a fortalecer la labor de sus miembros y socios a nivel mundial. La red del IMC está presente en 150 países y abarca consejos nacionales de música, organizaciones internacionales, regionales y nacionales, así como entidades especializadas en el ámbito de las artes y la cultura. Como principal objetivo institucional, el IMC aboga por el acceso universal a la música, proclamando y trabajando en la promoción de los denominados *derechos musicales fundamentales*:

1. El derecho a expresarse musicalmente en total libertad.
2. El derecho a aprender los lenguajes y habilidades musicales.
3. El derecho a involucrarse musicalmente a través de la participación, escucha, creación e información.
4. El derecho de todos los artistas musicales a desarrollar su arte y comunicarse a través de todos los medios, con las instalaciones adecuadas a su disposición.

5. El derecho de todos los artistas musicales a obtener un reconocimiento y una remuneración justos por su trabajo.

A nivel internacional, es posible identificar un estrato supranacional representado por organizaciones de carácter comunitario con vocación integradora, ya sea por razones territoriales, culturales, históricas, entre otras. En el caso de España, uno de los principales referentes es la Unión Europea, que, si bien no dispone de un desarrollo normativo exhaustivo en materia cultural, sí ha impulsado acciones de considerable impacto. La base jurídica de estas actuaciones puede encontrarse en el Tratado de la Unión Europea, particularmente en los artículos 3.3 y 167.1:

Artículo 3.3.

La Unión respetará la riqueza de su diversidad cultural y lingüística y velará por la conservación y el desarrollo del patrimonio cultural europeo.

Artículo 167.1

La Unión contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, respetando su diversidad nacional y regional, al tiempo que pone de relieve el patrimonio cultural común.”

En este aspecto, cabe destacar el programa Europa Creativa, principal iniciativa de la Unión Europea para el periodo 2021-2027, destinado a impulsar y fortalecer los sectores culturales y creativos. Con respecto al ámbito musical, y considerando las particularidades y retos que este presenta, el programa ha desarrollado acciones concretas para complementar las medidas de carácter horizontal en el sector cultural: “acciones para la promoción de la diversidad, la creatividad y la innovación en el ámbito de la música, en particular de los conciertos en directo, entre otros medios fomentando la distribución y la promoción de todos los repertorios musicales en Europa y fuera de ella, impulsando acciones de formación, participación y acceso en el ámbito de la música y el desarrollo de la audiencia para todos los repertorios europeos, y apoyo a la recopilación y el análisis de datos; dichas acciones se basarán en las experiencias y conocimientos adquiridos en el marco de la iniciativa *La Música Mueve Europa* y seguirán apoyándolos” (Reglamento UE 2021/818 del Parlamento Europeo y del Consejo de 20 de mayo de 2021).

2.2. Nivel nacional

Es a nivel estatal donde se encuentra el núcleo denso de las normas jurídicas relativas a la cultura. En el caso de la Constitución española de 1978, son numerosas las referencias dedicadas a la cultura en ella⁷, además de aquellas que pueden englobarse dentro de un campo tan amplio como el de la cultura, por ejemplo, la educación (art. 27 CE), el régimen de los medios de comunicación (art. 20 CE), la libertad de creación (art. 20.1.b CE) o la investigación (arts. 44.2 CE), a los que se les puede añadir también de forma colateral el ocio (art. 43.3 CE) o el turismo (art. 148.1.18 CE).

En todas estas menciones se pone de manifiesto la diversidad de contenidos que la materia cultura puede adoptar. En efecto, en coherencia con el diseño territorial del Estado, se regula el reparto competencial de la cultura según las previsiones de los artículos 148.1.15^a (museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma), 148.1.16^a (patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma), 148.1.17^a (el fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma), 149.1.28^a (defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas), en los que se atribuyen competencias exclusivas al Estado, a las Comunidades Autónomas o a ambas al mismo tiempo.

En concreto, el art. 149.2 CE establece no solo una regla concurrente de competencias entre el poder central y las autonomías, sino que atribuye un deber esencial a los poderes públicos pensados no como meros instrumentos en su relación con la cultura, sino como verdaderos agentes que desarrollan su acción pública por medio de las distintas Administraciones culturales:

“Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas”.

⁷ En concreto, en el Preámbulo y en los artículos 9.2, 25.2, 44, 46, 48, 50, 143.1, 148.1.17^a, 149.1.28^a y 149.2 CE.

En cuanto a la música, el término solo aparece una única vez en el texto constitucional. En concreto, puede leerse en el art. 148.1.15^a de reparto de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas, referido a los conservatorios de música. Por ende, puede asumirse que la música sea considerada, a efectos jurídicos-constitucionales, parte inherente de la cultura, máxime cuando se incorpora en la cita junto con otras instituciones indudablemente culturales, los museos y las bibliotecas:

“Artículo 148. 1. Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias: 15.^a Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma.”

No obstante, y a diferencia de estas dos, los conservatorios de música se encuentran institucionalmente reconocidos como centros educativos responsables de impartir enseñanzas artísticas profesionales y superiores de música, y en cuanto así, la doctrina difiere en considerar el título competencial como propio del ámbito genérico de cultura⁸ en favor del concreto del de enseñanza⁹.

Así, la música en el ordenamiento jurídico estatal, si no viene referida concretamente a las enseñanzas musicales, actualmente previstas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y en la reciente Ley 1/2024, de 7 de junio, por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales, queda dispersa en normativas de carácter más general, como la Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, entre otras disposiciones.

En cuanto a la estructura organizativa a nivel estatal, se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), un organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura, constituido en 1984 con los

⁸ Sobre la vinculación del art. 148.1.15^a CE a la cultura, véase EMBID IRUJO, A. (2000). *Un siglo de legislación musical en España*. *Revista de Administración Pública*, 153, 471-504.

⁹ En este sentido se pronuncia MUÑOZ MACHADO, S. (1982). *Derecho Público de las Comunidades Autónomas*. Madrid: Civitas, p. 594.

siguientes fines, de conformidad con el Real Decreto 2491/1996, de 5 de diciembre:

“1. La promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones.

2. La proyección exterior de las actividades a que se refiere el apartado anterior.

3. La comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas en las materias propias del organismo, de acuerdo con ellas.”

Para el cumplimiento de los fines que se le atribuyen, el INAEM está facultado para desarrollar las siguientes funciones:

“1. La realización de acciones de fomento y difusión, en particular mediante premios, ayudas y subvenciones.

2. La programación y gestión de las unidades de producción, musicales, líricas, coreográficas y teatrales del organismo autónomo, así como las funciones adecuadas para su actuación en aquellas entidades públicas o privadas con fines similares en que participe el Instituto o el Ministerio de Educación y Cultura.

3. El inventario, catalogación y difusión del patrimonio musical y dramático.

4. Cuantas otras funciones resulten precisas para la consecución de los fines que se le encomiendan.”

Así, la entidad está integrada por trece centros de producción artística y de gestión y por cinco espacios de exhibición en los que sus unidades desarrollan la mayor parte de su programación. El Auditorio Nacional de Música es la sede de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) y el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM); el Teatro Valle-Inclán y el Teatro María Guerrero son los recintos escénicos del Centro Dramático Nacional (CDN), y el Teatro de la Comedia es la sede estable de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). La zarzuela tiene su propio espacio en el Teatro de la Zarzuela, único recinto en el mundo dedicado principalmente a la lírica española, que acoge las actuaciones

de las unidades artísticas de danza, el Ballet Nacional de España (BNE) y la Compañía Nacional de Danza (CND)¹⁰.

2.3. Nivel regional

En el ejercicio de sus competencias exclusivas en el ámbito cultural, las Comunidades Autónomas han adoptado diversas normativas para la regulación de la música, en mayor o menor grado, reflejando en sus respectivos cuerpos legales enfoques y denominaciones significativamente diferentes. Un ejemplo de ello es la incorporación, en los Estatutos de Autonomía, de la referencia constitucional a los *conservatorios de interés para la Comunidad Autónoma*, si bien algunas autonomías han matizado esta disposición con la especificación de que dichos centros no sean de titularidad estatal. Así lo establece, entre otros, el Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana, que en su artículo 49.1, apartado 6.ª, dispone:

“La Generalitat tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias: 6.ª Archivos, bibliotecas, museos, hemerotecas y demás centros de depósito que no sean de titularidad estatal. Conservatorios de música y danza, centros dramáticos y servicios de Bellas Artes de interés para la Comunidad Valenciana.”

En el marco normativo de la Comunitat Valenciana, destaca en este sentido y muy especialmente la Ley 2/1998, de 12 de mayo, Valenciana de la Música, cuyo objeto es “el fomento, protección, coordinación, planificación, difusión y promoción de la música en la Comunidad Valenciana y la creación de los medios y condiciones necesarias para que la sociedad valenciana desarrolle su cultura musical en sus diferentes facetas”. De esta forma, la ley no solo regula las enseñanzas musicales y de danza no regladas, sino que también establece las directrices para la promoción y gestión del patrimonio musical mediante la creación del Instituto Valenciano de la Música.

Actualmente, dicho Instituto queda integrado dentro del Institut Valencià de Cultura a través de la Dirección Adjunta de Música y Cultura Popular

¹⁰ Véase, para mayor información: INAEM (2022). Plan inicial de actuación 2022-2025. Recuperado el 2 de septiembre de 2024, de: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:7839e564-a347-4f7b-bc07-9e0d125497a2/plan-inicial-actuacion-inaem-2022-2025.pdf>

Valenciana. El Decreto 5/2013, de 4 de enero, del Consell, que aprueba el reglamento de organización y funcionamiento de la entidad, en su artículo 10.3, establece las funciones de dicha dirección, entre las que se destacan:

“a) El diseño y coordinación de la programación de los espacios de exhibición adscritos en todo el territorio valenciano y de las diferentes actividades de la entidad en el ámbito de la música y de la cultura popular valenciana en lo concerniente a música y danzas tradicionales, así como velar por el uso del valenciano en la música.

b) La planificación y gestión del Coro de la Generalitat como unidad artística de carácter profesional adscrita a la entidad.

c) La planificación y gestión de la Joven Orquesta de la Generalitat como unidad artística no profesional, de carácter formativo, adscrita a la entidad.

d) Impulsar la planificación anual y diseño de la programación respecto a música y cultura popular valenciana así como al impulso del perfeccionamiento musical de los jóvenes y puesta en marcha acciones adscritas a generar estímulos a la excelencia profesional o académica mediante la convocatoria de becas, premios y concursos.

e) La planificación de acciones para la creación y fidelización de nuevos públicos.

f) La interacción con las asociaciones profesionales de música y cultura popular valenciana radicadas en el territorio valenciano.

g) El apoyo a la creación musical, con encargos a compositores valencianos.

h) La organización de seminarios de búsqueda y estudio sobre músicos valencianos.

i) El apoyo a la recuperación de la música tradicional y cultura popular valenciana.

j) Organizar festivales, exposiciones y acontecimientos singulares dependientes de la Generalitat directamente relacionados con la música y la cultura popular valenciana.

k) Fomentar el acceso a la música y la cultura popular valenciana para todas y todos los valencianos y valencianas, la creación de nuevos públicos, así como el fomento en la innovación en la música.

l) Fomentar la consolidación de una industria de la música y la cultura popular valenciana en el territorio, descentralizada, con vocación internacional y generadora de trabajos de calidad y sostenibles.

m) La colaboración y difusión de la música y la cultura popular valenciana con los sectores educativos, económicos y sociales, potenciando el reconocimiento de la cultura como eje vertebrador de la sociedad y del territorio valenciano.

n) La protección de la diversidad cultural, la igualdad lingüística y de género, tanto por lo que respecta a la producción como la programación de la música y de la cultura popular valenciana estableciendo las políticas necesarias para poner especialmente en valor los creadores y creadoras valencianos y aquellas manifestaciones culturales hechas en nuestra lengua y en nuestro territorio.

o) El archivo y la sistematización de la documentación musical y de la cultura popular valenciana gráfica, bibliográfica y audiovisual de la que sea titular la entidad, así como la que le sea remitida, para su custodia, por los órganos competentes de la Generalitat en materia de protección de bienes o documentación musical y de la cultura popular valenciana y toda aquella otra que, remitida por cualquier persona o entidad pública o privada, se estime de interés.”

Paralelamente, la política musical de la Generalitat se desarrolla a través de importantes centros de exhibición y de investigación que contribuyen tanto a la difusión como a la preservación del patrimonio musical. Entre ellos se encuentra la Fundación Palau de les Arts Reina Sofía, un referente en la representación lírica, o el Patronato del Misteri d'Elx, regulado por la Ley 13/2005, de 22 de diciembre, dedicado a la protección de esta singular muestra escénico-musical inscrita como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

2.4. Nivel local

Las entidades locales juegan un papel muy importante en cultura. El artículo 2 de la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local establece que la autonomía a las Entidades Locales garantizada constitucionalmente ha de hacerse efectiva según la distribución constitucional de competencias y mediante la atribución de las competencias que proceda en atención a las características de la actividad pública de que se trate y a la capacidad de gestión de la entidad local, competencias que, conforme a lo dispuesto en el artículo 7 de la Ley, se ejercen en régimen de autonomía y bajo la propia responsabilidad, atendiendo siempre a la debida coordinación en su programación y ejecución con las demás Administraciones Públicas.

Así, el artículo 25.m) de la Ley determina que el municipio ejercerá en todo caso como competencias propias, en los términos de la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas, “la promoción de la cultura y equipamientos culturales”, del mismo modo que la Ley 8/2010, de 23 de junio, de régimen local de la Comunidad Valenciana establece en su artículo 33.3.:

“Los municipios valencianos tienen competencias propias en las siguientes materias: e) Patrimonio histórico-artístico. (...) n) Actividades o instalaciones culturales y deportivas (...).”

En este sentido, si nos centramos en el caso del municipio de la capital valenciana, en el ámbito musical encontramos el ejemplo paradigmático del Palau de la Música, Congresos y Orquesta de València. Este organismo autónomo, adscrito al Ayuntamiento de València bajo un régimen de descentralización, tiene encomendadas, conforme a sus Estatutos, la organización y gestión de los servicios públicos municipales de naturaleza artístico-musical. En particular, le corresponde:

- a) Ofrecer, en el marco de las disponibilidades presupuestarias del organismo, la mejor programación musical existente en el ámbito internacional.
- b) Dar cabida en la programación a autores y a formaciones musicales valencianas.
- c) Seleccionar actividades que por su variedad y atractivo esté dirigidos a diferentes públicos.

- d) Promover la asistencia a conciertos y actividades artísticas a capas más amplias de la población.
- e) Descubrir e introducir a los jóvenes en todo tipo de manifestaciones artísticas, fundamentalmente en las relacionadas con la música, danza y teatro.
- f) Fomentar en la medida de lo posible, que intérpretes europeos difundan obras de compositores españoles
- g) Fomentar la programación de música contemporánea y colaborar en la organización de ciclos.
- h) Fomentar la difusión de obras de autores valencianos.
- i) Convertir los conciertos en una bien social fácilmente asequible a la tercera edad, jóvenes y otros sectores de la población con menor capacidad adquisitiva.
- j) Organizar los conciertos de la Orquesta Municipal dentro de los ciclos del Palau o de forma individualizada, así como los conciertos en otras salas, dado el carácter estable de ésta en el Palau.
- k) Fomentar espectáculos multidisciplinares a partir del eje central de la música.
- l) Permitir el acceso de jóvenes realizadores a las instalaciones para prácticas y cursillos, rentabilizando socialmente la inversión realizada para este equipamiento.
- ll) Albergar ciclos, festivales, certámenes y todo tipo de manifestaciones organizados tanto por el Ayuntamiento como por otras instituciones.
- m) Crear, reafirmar y mantener el prestigio de la imagen de marca Palau de la Música i de la Orquesta de Valencia.
- n) Instar a las autoridades y organismos competentes la tramitación de ayudas y conciertos económicos para la financiación de actividades y programas culturales.”

3. BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO LLAMAS, S. (2011). *Sobre la música en la política y la política en la música. Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 751, 811-816.
- EMBID IRUJO, A. (2000). *Un siglo de legislación musical en España. Revista de Administración Pública*, 153, 471-504.
- FERNÁNDEZ PRADO, E. (1991). *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. (2014). *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. Valencia: Universitat de València.
- INAEM (2022). Plan inicial de actuación 2022-2025. Recuperado el 2 de septiembre de 2024, de: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:7839e564-a347-4f7b-bc07-9e0d125497a2/plan-inicial-actuacion-inaem-2022-2025.pdf>
- MUÑOZ MACHADO, S. (1982). *Derecho Público de las Comunidades Autónomas*. Madrid: Civitas.
- RAUSELL KÖSTER, P. (2007). *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- VIDAL-BENEYTO, J. (1981). *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 16, 123–134.

MIGUEL FALOMIR SABATER Y SU APORTACIÓN PEDAGÓGICA A LA ENSEÑANZA DE LA TROMPA EN VALENCIA

Dr. Juan José Llimerá Dus

*Aula de Trompa - Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de
València*

Resum

Miguel Falomir Sabater, professor de trompa al Conservatori de València des de 1944 fins al seu decés en 1966, va desempenyar un paper fonamental en el desenvolupament de l'escola trompística valenciana. El seu enfocament pedagògic es va destacar per un mètode d'ensenyament particular que va generar un valuós material conegut com el «*Mètode complet per a trompa*». A través dels comentaris de familiars, col·legues, alumnes i coneguts, així com d'una minuciosa anàlisi dels seus escrits, cartes i altres documents personals inèdits, podem comprendre en major mesura la seua personalitat i el seu enfocament humanista en l'ensenyament. A més de la seua destacada tasca pedagògica, també s'exploren els seus èxits com a intèrpret, consolidant així el reconeixement d'aquest reconegut músic edetà. Aquest estudi proporciona un marc adequat per a reflexionar sobre l'ensenyament de la trompa en el Conservatori Superior de Música de València, un aspecte central en la tasca pedagògica de l'autor d'aquesta investigació que enriqueix la nostra comprensió de l'impacte que va tindre el mestre Falomir en la història de la trompa a Espanya.

Paraules clau

Miguel Falomir Sabater; Conservatori de València; historiografia musical; trompa; investigació musical; pedagogia musical; interpretació musical.

Resumen

Miguel Falomir Sabater, profesor de trompa en el Conservatorio de Valencia desde 1944 hasta su fallecimiento en 1966, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la escuela trompística valenciana. Su enfoque pedagógico se destacó por un método de enseñanza particular que generó un valioso material conocido como el «*Método completo para trompa*». A través de los comentarios de sus familiares, colegas, alumnos y conocidos, así como de un minucioso análisis de sus escritos, cartas y otros documentos personales inéditos, podemos comprender en mayor medida su personalidad y su enfoque humanista en la enseñanza. Además de su destacada labor pedagógica, también se exploran sus logros como intérprete, consolidando así el reconocimiento de este renombrado músico edetano. Este estudio proporciona un marco adecuado para reflexionar sobre la enseñanza de la trompa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, un aspecto central en la labor pedagógica del autor de esta investigación que enriquece nuestra comprensión del impacto que tuvo el maestro Falomir en la historia de la trompa en España.

Palabras clave

Falomir Sabater; Conservatorio de Valencia; historiografía musical; trompa; investigación musical; pedagogía musical; interpretación musical.

Abstract

Miguel Falomir Sabater, French horn professor at the Valencia Conservatory from 1944 until his passing in 1966, played a fundamental role in the development of the Valencian French horn School. His teaching approach stood out for a particular method that generated valuable material known as the "*Complete Method for Horn*". Through comments from his family, colleagues, students, and acquaintances, as well as a meticulous analysis of his unpublished writings, letters, and personal documents, we can better understand his personality and humanistic approach to teaching. In addition to his outstanding pedagogical work, his achievements as a performer are also explored, solidifying the recognition of this renowned musician from Edetania.

This study provides an appropriate framework for reflecting on horn education at the Valencia Superior Conservatory of Music, a central aspect of the author's pedagogical work in this research that enriches our understanding of the impact that Maestro Falomir had on the history of the French horn in Spain.

Keywords

Miguel Falomir Sabater; Conservatory of Valencia; musical historiography; French horn; musical research; musical pedagogy; musical interpretation.

1. INTRODUCCIÓN

Miguel María Falomir Sabater fue uno de los primeros músicos profesionales que surgieron en el seno de la Banda Primitiva de Llíria, la banda civil más antigua de España. Su talento como trompista y pedagogo lo llevó a ser uno de los maestros más activos y respetados de su época. Su obra pedagógica, plasmada en su *Método completo para trompa*, y su influencia en la consolidación de la «Escuela de Trompa Valenciana», lo convierten en un referente en la historia del instrumento en España. Además de su encomiable dedicación docente en el Conservatorio de Valencia, también se destacó en la dirección de bandas y en la composición, siendo reconocido por su virtuosismo como intérprete.

A través de sus vínculos con los estudiantes, se han desvelado aspectos que revelan la paciencia y sensibilidad pedagógica de este eminente maestro. Su legado musical ha sido continuado por muchos de sus discípulos, quienes han difundido su enseñanza y técnica tanto en España como en el extranjero.

Mi interés por el maestro Falomir surgió a través de uno de sus discípulos más destacados, el profesor José Rosell, quien en repetidas ocasiones me ha hablado sobre la calidad humana de su maestro, su sensibilidad pedagógica y la paciencia que demostraba durante sus clases. Gracias a estas cualidades, muchos de sus alumnos han logrado ocupar puestos destacados en el ámbito de la trompa, tanto a nivel nacional como internacional.

1.1. Antecedentes familiares y musicales

Miguel Falomir nació el 20 de diciembre de 1904 en Llíria, Valencia, y creció en el seno de una familia arraigada en dicha localidad. Siendo el tercero de sus hermanos, junto a los mayores Eugenio y Lourdes. Sus padres, Guillermo Falomir Santes y Rafaela Sabater Quiles, ambos agricultores, le inculcaron desde temprana edad valores de trabajo, estudio, religiosidad y aprecio por la música, aspectos que influirían notablemente en su vida.

Durante su infancia y juventud, convivió con su familia en su hogar, donde combinaba sus estudios iniciales en la Escuela Nacional de Llíria con su formación musical en la escuela de música del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria, donde destacó rápidamente como trompista. Además de sus responsabilidades académicas, participaba en las labores agrícolas propias de la época. La familia poseía pequeñas bodegas donde producían vino y aceite, y aunque sus padres esperaban que él y sus hermanos continuaran con la tradición agrícola, la música fue ganando terreno en su vida. Miguel también trabajó como transportista, utilizando su carro y caballería para trasladar arena de las minas de caolín. Según relatan sus hijos, Concha y Miguel, durante estos trayectos aprovechaba para practicar con la boquilla de la trompa y cantar de memoria los ejercicios y lecciones que debía solfear en la academia de música.

Aunque no fue un niño prodigio, a los 10 años, en 1915, «Miquel María» —apelativo con el que lo conocían sus paisanos— descubrió su pasión por la música y comenzó su formación en la escuela de la Banda Primitiva de Llíria. Después de largas jornadas de trabajo en el campo, al atardecer se dirigía a la escuela del «Clarín», nombre popular de esta banda, con su instrumento bajo el brazo, al igual que muchos otros niños de la localidad. La música se fue arraigando en su vida, y su contacto con el mundo de las bandas fue determinante para su futura dedicación como músico profesional. En este contexto, se tomó en serio el estudio de la trompa y cultivó su pasión por el teatro, dos vocaciones que lo acompañarían durante toda su vida.

A medida que el tiempo avanzaba, el joven Falomir continuaba cosechando éxitos como trompa solista de la Banda Primitiva, así como en sus colaboraciones con diversas agrupaciones musicales de la provincia, lo que

ocurría con frecuencia. Su destacada musicalidad y su determinación al enfrentar cualquier pasaje musical lo llevaron a hacerse conocido a nivel regional, lo que a su vez motivó a su familia y a varios profesionales a alentar decididamente su camino hacia la profesionalidad. Uno de ellos fue Rafael Pipaón, reconocido solista de la Banda Municipal de Valencia, quien generosamente se ofreció a impartirle clases particulares de trompa. Miguel Falomir recibió este gesto de apoyo con entusiasmo y se esforzó al máximo para materializar sus sueños en el ámbito musical.



Ilustración 4. Fila superior izquierda, junto a la bandera, Miguel Falomir con la Banda Primitiva de Llíria dirigida por Félix Soler en 1924.

2. MÚSICO PROFESIONAL

La perseverancia y dedicación de Miguel Falomir jugaron un papel crucial en su trayectoria hacia la profesionalización como músico, objetivo que logró en el año 1933. En un lapso de tan solo diez años, se destacó como profesor en la Banda Municipal de Valencia y como solista en la Orquesta Sinfónica de la misma ciudad. Más adelante, en 1943, consolidó su situación al integrarse a la recién formada Orquesta Municipal de la ciudad. Estas valiosas experiencias le

permitieron afianzar su posición en el mundo de la música y avanzar exitosamente en su carrera.

En su camino musical, a los 28 años, Miguel Falomir se unió a la Orquesta Sinfónica de Valencia, la primera agrupación sinfónica establecida en la capital, poco después de haber cumplido los veinte años, y permaneció en ella durante un largo período. Esta orquesta fue fundada el 9 de febrero de 1916, en una reunión que marcó la constitución de su primera Junta Directiva, seguida por ensayos semanales. Inicialmente, su objetivo principal era ofrecer una serie de conciertos durante la Cuaresma, en línea con la tradición del siglo XIX. Para este propósito, se contrató al reconocido director Arturo Saco del Valle (1869-1932), quien oficialmente presentó la agrupación el 13 de mayo de 1916.

Después de enfrentar desafíos financieros y altos costos de contratación, la Sinfónica suspendió temporalmente sus actividades para buscar un director valenciano. En 1924, invitaron al violinista y director José Manuel Izquierdo a dirigir conciertos de verano en los Jardines de Viveros y poco después le ofrecieron el puesto de director titular de la Orquesta. En noviembre de 1925, asumió oficialmente la dirección del conjunto sinfónico y permaneció al frente de la formación hasta su fallecimiento en 1951¹.



Ilustración 5. Miguel Falomir en la Orquesta Sinfónica de Valencia en 1928 (fila superior, octavo desde la derecha hacia la izquierda).

¹ Vid. Galbis López, V. (2004). *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica. 1943-2003*. Valencia: Palau de la Música de Valencia, p. 19.

Durante su cometido en la Sinfónica, Miguel Falomir demostró su talento como trompa solista en numerosas ocasiones sobre el escenario. Una reseña periodística destaca una de sus actuaciones sobresalientes con la Sinfónica:

El sexto concierto y último de la serie de Conciertos Matinales de la Orquesta Sinfónica de Valencia en el teatro Principal de la ciudad de la primera serie de la temporada 1938/39 se celebró el domingo 20 de noviembre de 1938². El maestro José Manuel Izquierdo puso sobre el atril obras de Grieg, Rimsky-Korsakov, Usandizaga y Wagner. En la obra de Rimsky-Korsakov, Schéhérezade los profesores solistas fueron Vicente Ortí (violín), Fernando Molina (violonchelo), José Caballer (flauta), Joaquín Monleón (clarinete), Venancio Juan (oboe), Antonio Romo (fagot), Miguel Falomir (trompa), Tomás L. Coronel (trompeta) y Juan Martínez (trombón)³.

Además de sus actividades principales, Falomir también participó en otras áreas complementarias, como la música de cámara, la preparación y representación de obras teatrales, y la dirección de bandas de música *amateur* en la región. Estas ocupaciones adicionales absorbían una gran parte de su tiempo, como señala su hijo Miguel, quien comenta que «hasta que cumplió los 50 años, su padre no encontraba tiempo para disfrutar de un café tranquilo».

2.1. Profesor de la Banda Municipal de Valencia (1933-1943)

Miguel Falomir contrajo matrimonio en 1930 con Concha Sorio Gamis (Liria, 1906-1990) y estableció su residencia inicialmente en Llíria. En los años siguientes, nacieron sus hijos Concha, en 1931, y Miguel, en 1934. Poco después del nacimiento de su hijo, la familia Falomir decidió trasladarse a Valencia, cambiando así su lugar de residencia.

Una vez en la capital, Falomir decidió presentarse a las oposiciones convocadas para ocupar una plaza de 2.^a categoría como trompa en la Banda Municipal, logrando dicho puesto el 15 de diciembre de 1933⁴, el cual ocuparía

² *La Correspondencia de Valencia*, 14 de noviembre de 1938.

³ Miravet Lecha, R. (2017). *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil (1936-1939). Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*. Tesis Doctoral. València: Universitat Politècnica de València, pp. 325-326.

⁴ *Las Provincias*, 16 de diciembre de 1933. Por error figura el nombre como «José María Falomir Sabater», cuando debería decir Miguel María Falomir Sabater.

hasta 1943. De este modo, comenzó su primera experiencia como titular en una agrupación musical profesional.

La Guerra Civil (1936-1939) tuvo un impacto significativo en todos los aspectos de la sociedad valenciana, incluyendo la trayectoria artística y la supervivencia misma de la Banda Municipal de Valencia como una formación musical autónoma. Durante los años 1936, 1937 y 1938, no se llevó a cabo el Certamen de la Feria de Julio, pero se retomó en julio de 1939. Durante ese periodo, los músicos de la Banda Municipal fueron asignados a diversas dependencias municipales, como la oficina de «quintas», padrón, registro, intervención, sanidad, garajes y ambulancias. Solo se reunían cuando debían ofrecer conciertos, que generalmente tenían un carácter benéfico y eran solicitados por el comité del Socorro Rojo Internacional u otras asociaciones similares, así como cuando llegaban a Valencia jefes militares⁵.

En el conflicto bélico, Falomir fue reclutado y asignado a cumplir sus obligaciones militares en la localidad valenciana de Adzaneta de Albaida. A pesar de esto, logró compaginar su servicio militar con la dirección de la Banda y Orquesta de la Primitiva de Llíria. El 23 de julio de 1936 recibió la autorización del comité de Enlace del Frente Popular para trasladarse a Valencia como funcionario municipal.

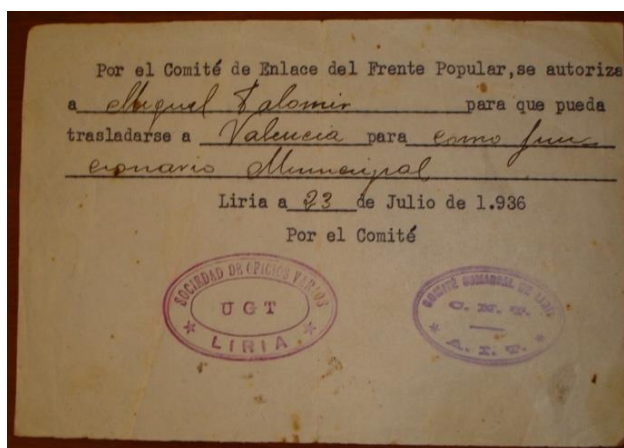


Ilustración 3. Autorización del Comité de Enlace del Frente Popular para el traslado a Valencia de Miguel Falomir en calidad de funcionario público. Fecha: 23 de julio de 1936.

⁵ Cfr. Andrés Ferreira, M. (2003), *Algo más que música. Banda Municipal de Valencia (1903-2003)*, Valencia, Ed. Ajuntament de Valencia. Acció cultural. Delegació de Cultura, pp. 34-35.

En esa época, la Banda Municipal de Valencia renovó por completo su plantilla, compuesta principalmente por músicos que habían ingresado entre 1911 y 1920. Bajo la dirección del maestro Luis Ayllón, en su segunda década al frente de la agrupación valenciana, ingresó alrededor del 31% de la plantilla existente en 1937.

Fue en esta época cuando pasaron a formar parte de la Banda Municipal de Valencia músicos destacados de la talla de Ramón Corell, que posteriormente fundó la Orquesta Clásica de Valencia; Lucas Conejero, que después fue catedrático de clarinete del Conservatorio de Música de Valencia y profesor de la Orquesta Municipal de Valencia; Miguel Falomir Sabater, que también fue catedrático de trompa del Conservatorio de Música de Valencia y profesor de la Orquesta Municipal de Valencia y Virgilio Beltrán Clérigues, que llegó a ser trompeta solista de la Orquesta Municipal de Valencia y componente de la Orquesta Bética que dirigía Manuel de Falla⁶.

En 1941, la Banda Municipal de Valencia enfrentó la amenaza de su desaparición, como parte de la propuesta de reorganización presentada por el Ayuntamiento. El documento resaltaba los desafíos enfrentados durante la revolución y la guerra, así como la necesidad imperante de una reestructuración debido a su estado de deterioro. En agosto de 1942, surgió la idea de crear un organismo musical unificado que combinara tanto una orquesta como una banda, bajo una dirección artística y una disciplina interna coherentes. Se argumentaba que una orquesta municipal de alto nivel elevaría el prestigio de la ciudad, mientras que una banda municipal conservaría la tradición y serviría para cubrir las necesidades del Ayuntamiento en eventos oficiales.

⁶ Vid. Astruells Moreno, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Tesis doctoral. Universitat de València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, Servei de Publicacions, pp. 182-183.



Ilustración 4. Miguel Falomir con otros compañeros de la Banda Municipal de Valencia en los años treinta.

2.2. Director de bandas y actuación en la radio

En aquel tiempo, cuando las grabaciones en cintas y discos aún no estaban disponibles, la radio desempeñó un papel fundamental en la difusión de la música valenciana. Destacó entre las pioneras en este campo el trabajo realizado por Unión Radio Valencia, desde su creación el 10 de septiembre de 1931. Esta emisora acogió a numerosos músicos, incluyendo reconocidos solistas y orquestas del siglo XX, tanto a nivel nacional como internacional, además de establecer su propia orquesta. Entre ellos se encuentra Miguel Falomir, quien se unió a una impresionante lista, participando tanto como solista como en diferentes agrupaciones orquestales y de cámara en Valencia. Su ingreso a la Banda Municipal lo motivó a seguir mejorando y, en 1933, tuvo la oportunidad de dar un concierto como solista de trompa junto al maestro Arturo Terol al piano, el cual fue transmitido en vivo por radio el miércoles 15 de febrero a las 21:30 horas.

El programa elegido por Falomir para este recital era exigente, requiriendo un alto nivel artístico y técnico del trompista. Además de la musicalidad, se

necesita mucha habilidad técnica para abordar con éxito estas obras. Incluía las siguientes composiciones:

1.- El Solo para Trompa con acompañamiento de piano (ca. 1860) del francés Raoul Pugno (1852-1914), impuesto en el concurso del Conservatorio de París en 1900.

2.- El Concert für das chromatische Waldhorn in F dur, op. 23, una obra romántica del compositor alemán Clemens August Kiel (1813-1871), que muestra todas las posibilidades de la trompa de válvulas y requiere grandes habilidades físicas y técnicas.

3.- El Gran solo de trompa de la ópera Marina del compositor español Emilio Arrieta (1821-1894), conocido por su expresividad y belleza. Este pasaje desafiante de 28 compases en Andante, que aparece en el Preludio del Acto III, destaca la trompa como protagonista principal, acompañada por las cuerdas y el oboe. El solo concluye con una cadencia que permite al trompista demostrar su musicalidad y virtuosismo.



Ilustración 5. Programación de Radio Valencia, Año III, núm. 75, Valencia, 11 de febrero de 1933.

Simultáneamente a su labor en la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica, Miguel Falomir desempeñó otras actividades como director de diversas agrupaciones musicales. Su trayectoria en este ámbito se inició con la dirección de la Banda Primitiva de Benisanó, al menos durante los años 1932 y 1933.

Durante este periodo, participó en varios concursos y certámenes musicales, entre los que se incluyen el Concurso del Pasodoble en Valencia en marzo de 1932⁷, el III Certamen Musical de Liria en octubre de 1932⁸, el Certamen Musical de Requena en septiembre de 1933 (donde obtuvo 1.^{er} accésit)⁹, y el IV Certamen Musical de Liria en octubre de 1933 (donde ganó el 2.^o premio de la sección 2.^a)¹⁰.

A la edad de 30 años, Miguel Falomir fue designado como director de la banda del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Liria¹¹, cargo que ocupó desde 1935 hasta 1941. Durante este periodo participó en eventos como el Certamen de Bandas de Valencia en 1940, donde obtuvo el segundo premio. En 1941, presentó su dimisión, la cual fue aceptada bajo la condición de encontrar un sucesor adecuado. No obstante, la junta directiva de la Primitiva de Llíria solicitó su asistencia como experto en la materia hasta que se encontrara un reemplazo¹².

Posteriormente, aproximadamente entre 1946 y 1953, ejerció como director de la Sociedad Primitiva Musical de Fuente de San Luis, logrando el reconocimiento a la mejor dirección en el Certamen de Bandas de Valencia en 1950¹³.

2.3. Solista de la Orquesta Municipal de Valencia (1943-1966)

En 1943, tras el período de posguerra, se llevaron a cabo despidos entre los músicos de la Banda Municipal, lo que sembró incertidumbre acerca de su futuro. En consecuencia, la Corporación Municipal del Ayuntamiento de Valencia, presidida por el alcalde Juan Antonio Gómez Trénor, aprobó en febrero de ese mismo año la creación de la Orquesta Municipal de Valencia, integrada por músicos de la Banda Municipal y músicos de cuerda adicionales,

⁷ *El Pueblo*, 19 de marzo de 1932.

⁸ *Las Provincias*, 28 de septiembre de 1932.

⁹ *Ibidem*, 16 de septiembre de 1933.

¹⁰ *Ibidem*, 16 de octubre de 1933.

¹¹ Vid. Alcover Alcodori, F. (2007). *Las bandas de música de la ciudad de Liria*, 2 vols. Tesis doctoral. Universitat de València. Facultat de Geografia i Història, vol. 1, p. 160.

¹² *Ibidem*, p. 181. Archivo de la Banda Primitiva de Llíria. Libro de Actas (A. B. P. L., L, n.º 6), 22/04/1941, p. 39.

¹³ González Marco, C. (2020). «El fenómeno bandístico en la carrera de la Fuente de San Luis de Valencia». En *Música a la Llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*. Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana.

un hecho marcó un hito significativo en el desarrollo cultural y musical de la ciudad. Esta iniciativa fue promovida por el entusiasmo e interés del periodista Martín Domínguez Barberá, quien ocupó el cargo de primer concejal ponente de la orquesta. Su creación ofreció la oportunidad para que los músicos de viento de la Banda Municipal pudieran formar parte de ella, incluyendo a Miguel Falomir, quien se unió como solista de trompa. La dirección la orquesta fue encomendada al maestro Joan Lamote de Grignon (Barcelona, 1872-1949), con su hijo, Ricardo (Barcelona, 1899-1962), como subdirector y asistente en todas las funciones relacionadas con la banda y la orquesta. Los exámenes de aptitud para el ingreso en la agrupación sinfónica comenzaron en enero de 1943, y el 25 de mayo del mismo año tuvo lugar el primer ensayo general con todos los músicos¹⁴.

El concierto de presentación tuvo lugar en el teatro Principal el 30 de mayo de 1943, a las once de la noche, y consistió en un concierto de gala dividido en tres partes: la primera, a cargo de la Coral Polifónica Valentina; la segunda, confiada exclusivamente a la Orquesta Municipal, y la tercera, con obras de conjunto vocales e instrumental, interpretadas por ambas agrupaciones, a las que el público valenciano dispensó una calurosa acogida.

A partir de este momento, la vida de Falomir tomó un nuevo rumbo. Comenzó a compaginar sus actuaciones en la Orquesta Municipal con estudios de Armonía y Composición de manera particular con el profesor Ricardo Lamote, validándolos oficialmente en el Conservatorio de Valencia, bajo la tutela del Maestro Palau.

¹⁴ Cfr. Andrés Ferreira, M. (2003), *Algo más que música*, ob. cit., pp. 35-37.



Ilustración 6. Actuación de la Orquesta Municipal de Valencia en el Teatro del Liceo de Barcelona el 9 de noviembre de 1957 con el director José Iturbi¹⁵.

La destreza interpretativa de Falomir fue aclamada por los críticos, quienes lo consideraron un solista magistral. Su talento se manifestaba de manera notable en obras como *Leonora* y el *Septimino*, op. 20 de Beethoven, el *Rondó* de Mozart, la *Sinfonía n.º 2 en Re mayor* de Brahms, *El sueño de una noche de verano*, op. 61 de Mendelssohn, *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*, op. 28 de R. Strauss, la *Sinfonía n.º 5 en mi menor*, op. 64 de Tchaikovsky y la popular ópera *Marina* de Arrieta. Su reputación y prestigio entre quienes tuvieron el privilegio de escucharlo se consolidaron gracias a su ejecución brillante de los exigentes solos de trompa en cada una de estas interpretaciones.

Entre las giras que realizó como solista de la Orquesta Municipal de Valencia, cabe destacar las de Inglaterra y Francia en el año 1950 bajo la dirección de José Iturbi, así como su participación en diversos festivales en España y otros eventos internacionales.

¹⁵ Archivo documental del Palau de la Música. Galbis López, V. (2004). *Orquesta de Valencia*, ob. cit., p. 151.

Miguel Falomir mantuvo su posición como solista de la Orquesta Municipal hasta su fallecimiento en diciembre de 1966.

2.4. Labor como compositor

El maestro Falomir también se adentró en la composición. Su relación con las bandas de música y sus respectivos grupos artísticos lo llevó a escribir diversas piezas originales que abarcan géneros como dramas sacros, marchas, pasodobles y otras obras ligeras o incidentales, a las cuales en muchas ocasiones agregó letras. Aunque su producción no fue abundante, resulta interesante por reflejar las características tradicionales de la música popular valenciana.

Sus composiciones se destacan por su rigurosidad en la forma, riqueza armónica, clasicismo, sobriedad en la orquestación y habilidad para manejar las voces. La diversidad de su producción musical se adapta a los diferentes aspectos musicales comunes en su época, respondiendo a la demanda de la sociedad española y especialmente la valenciana. Entre todas ellas, destaca su drama sacro-lírico «*Una noche en Belén*», que consta de un prólogo, cuatro actos divididos en 23 cuadros y una apoteosis final. La obra tuvo su estreno en el año 1946, en el Teatro Parroquial de Torrente, y posteriormente fue presentada en su ciudad natal en 1952. Actualmente, sigue cosechando éxitos en sus representaciones.

3. PROFESOR DEL CONSERVATORIO DE VALENCIA (1944-1966)

La labor pedagógica de Miguel Falomir comenzó al ser nombrado profesor de trompa en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Aunque este fue fundado en 1879, el primer intento de integrar la especialidad de trompa y otras disciplinas de viento-metal se demoró hasta la primera década del siglo XX, cuando se renovó el personal docente de la etapa fundacional. Entre los años 1910 y 1914 se incorporaron los primeros profesores de trompa: José Borrero Pérez en el curso académico 1910/1911, seguido de Tomás Martínez en 1911/12 y Baldomero Blanes en 1913/1914, todos ellos miembros de la Banda Municipal de Valencia. A pesar de sus esfuerzos la iniciativa no prosperó, ya que durante ese período no se matriculó ningún alumno. Diversos

factores, como la falta de recursos económicos de los estudiantes, las dificultades en los desplazamientos a la capital y su conexión con las bandas civiles de los pueblos, entre otros, podrían haber contribuido al fracaso de esta propuesta.

Hubo que esperar hasta el año 1944, cuando Miguel Falomir asumió el cargo de profesor en el Conservatorio, marcando así el inicio efectivo de la enseñanza de la trompa. Aunque los dos primeros años no hubo alumnos, en el curso académico 1946-1947 se matricularon por primera vez dos jóvenes trompistas en la especialidad. Completaron con éxito el primer curso y obtuvieron calificaciones excelentes. Rafael Miralles Boix y Arturo González Arocas fueron los pioneros en la formación de trompistas en el Conservatorio. Desde entonces, la enseñanza de este instrumento ha continuado sin interrupciones hasta la actualidad.

En 1949, a los 45 años, Falomir aprobó las oposiciones nacionales de Profesor Especial de Trompa, consolidando así definitivamente su plaza en el Conservatorio de Valencia, donde formó a muchos de los trompistas más destacados en el panorama musical español. Estos alumnos han ocupado y ocupan lugares relevantes en bandas, orquestas y conservatorios. Entre ellos sobresalen José Rosell, Lluís Morató, Francisco Burguera, Manuel Campos, Juan Manuel Gómez de Edeta, Miguel Gómez, Manel Barea, Miguel Rodrigo, Miguel Torres o Vicente Zarzo, entre otros.



Ilustración 7. Miguel Falomir en 1950.

Paralelamente, el profesor Falomir actuó como trompa principal invitado en la Orquesta Municipal de Barcelona y en el Teatro del Liceo durante los años 1952 y 1953. Esto implicaba viajes periódicos a Barcelona, alternando con su labor docente en Valencia.

Además, Falomir fue uno de los miembros fundadores del Quinteto de Viento y Piano del Conservatorio, colaborando con sus colegas de claustro Daniel de Nueda en el piano, Vicente Martí en el oboe, Lucas Conejero en el clarinete y Leopoldo Gomis en el fagot. Juntos, ofrecieron numerosos conciertos que enriquecieron la vida musical de la región¹⁶.

Lamentablemente, Miguel Falomir falleció prematuramente en diciembre de 1966, apenas unos días antes de cumplir 62 años. Tras esta inesperada pérdida, su colega Ramón Corell Saurí, profesor de trompeta, asumió temporalmente la responsabilidad de guiar a los alumnos de trompa hasta que, en el curso de 1970/71, el trompista José Rosell se incorporó definitivamente como profesor especial a la cátedra de trompa.



Ilustración 8. Quinteto de viento y piano del Conservatorio de Valencia.

¹⁶ Torres Castellano, M. (2006). *Llíria, cuna de músicos*. Ajuntament de Lliria. Regidora de Cultura i Educació, pp. 92-93.

3.1. El rol académico de Miguel Falomir

El Profesor Falomir adoptó un enfoque didáctico en sus clases, fundamentado en el modelo tradicional de enseñanza donde el docente era el eje central del proceso educativo. Este enfoque se orientaba principalmente a la transmisión de conocimientos y empleaba la metodología de ensayo y error, la cual produjo resultados destacables en su práctica docente.

El método de enseñanza adoptado constaba de tres fases distintivas. En primer lugar, se enfocaba en el desarrollo técnico del estudiante a través de ejercicios estructurados, tales como escalas, arpeggios, e intervalos con diferentes articulaciones, con el propósito de potenciar la destreza instrumental del alumno. La segunda fase se centraba en la interpretación de lecciones seleccionadas de los métodos de enseñanza programados, abordando aspectos específicos del aprendizaje musical, como la lectura de partituras, la interpretación de diversos estilos musicales, y el desarrollo de habilidades de expresión musical. Por último, la tercera fase consistía en la interpretación de conciertos y fragmentos orquestales adaptados al nivel técnico del estudiante, según el criterio del profesor. Esta etapa permitía al alumno aplicar y demostrar los conocimientos y habilidades adquiridos en las fases anteriores.

La pedagogía y los principios que guiaban la práctica docente de Falomir se caracterizaban por su flexibilidad, donde el profesor asumía roles de motivador, impulsor y coordinador del proceso educativo, adaptándose a las características y preferencias individuales de cada estudiante. Las clases no seguían una duración predefinida, sino que se ajustaban según la disponibilidad tanto del profesor como de los alumnos. Esta postura abierta se traducía en un enfoque que evitaba adoptar una posición inflexible con objetivos finales rígidos, y se basaba en principios, ideas, recursos y actividades derivadas de su experiencia personal, comprometiéndose tanto con las características y cualidades de los estudiantes como con las suyas propias.



Il·lustració 9. Miguel Falomir dirigiendo una audición de sus alumnos de trompa en la antigua facultad de Teología, sita en la calle Trinitarios de Valencia, anexo de la sede del Conservatorio.

En el contexto general del Conservatorio, las clases de trompa y otras especialidades de viento carecían de sesiones grupales. La evaluación se caracterizaba por ser altamente personalizada. Se basaba en una evaluación continua y en la interacción semanal entre el profesor y el alumno. La calificación final se determinaba considerando aspectos como la musicalidad, el nivel técnico y el desempeño en ejercicios y audiciones públicas.

3.2. La programación didáctica

Según la percepción de sus alumnos, Falomir demostraba una clara comprensión de la aplicación práctica de su metodología; sin embargo, continuamente descubría nuevos aspectos y matices durante la impartición de sus clases. Con frecuencia, consultaba a sus estudiantes sobre su rendimiento o les sugería explorar nuevos enfoques.

En cuanto a su plan de estudios, como resultado de la reestructuración del Plan 66, Miguel Falomir diseñó una programación didáctica innovadora y sistematizada, basada en su amplia experiencia en la enseñanza, la cual ahora

tomaba una forma definitiva. Este plan se compone de seis cursos que abarcan los grados inicial, medio y superior.

Sus secciones originales son las siguientes:

«Enseñanza de la carrera de trompa. La finalidad de esta asignatura es la formación de virtuosos, pedagogos, o profesores de orquesta y banda»

PROGRAMA DE LA ENSEÑANZA DE LA TROMPA

Obras de texto:

«Métodos de L. F. Dauprat, H. Kling, J. Schantl, O. Franz, J. B. Mohr y J. F. Gallay, con los estudios de V. Ranieri, L. H. Merck, A. Belloli, H. Cugel, B. E. Müller, Gallay, E. Paudert, F. Nauber, O. Blume, M. Alphonse y los ejercicios diarios de F. Brémont. Solos y conciertos de autores antiguos y modernos».

PRIMER AÑO (Grado inicial)

- Mecanismo. Teoría y mecanismo del instrumento, posición del cuerpo y brazos, modo de tomar el instrumento y colocación de la mano derecha dentro del pabellón o campana y de la izquierda sobre los pistones o cilindros, modo de colocar la boquilla sobre los labios, indicación de la acción de atacar los sonidos con el golpe de lengua, ventajas o ejercicios que pueden resultar al discípulo al apoyar la boquilla sobre el labio superior o inferior.
- De la respiración, modo de estudiar para no perjudicar el desarrollo de los pulmones y conservar la salud.
- Primeros ejercicios del método de H. Kling, hasta la página 11, para aprender a producir los sonidos. Desde la página 12 a la 20, pequeñas lecciones a dúo y desde la 24 a la 27, los pequeños aires populares, para el desenvolvimiento del gusto y la expresión, con escalas de intervalos y ejercicios de notas tenidas de diferentes valores y articulaciones.
- Practicar estudios fáciles en los tonos de Do mayor, Sol natural mayor y Fa natural mayor y sus relativas menores del método de J. Schantl y escalas cromáticas de notas tenidas. Este año se alternará el estudio de

La Trompa de mano con la de pistones o cilindros. NOTA. En este programa de enseñanza no deberá usarse más tono que el FA natural.

SEGUNDO AÑO

- Explicación y práctica de las articulaciones propias, picado y ligado y de las derivaciones *staccato* y picado ligado; ejercicios y escalas mayores y menores en diferentes tonos, con diferentes articulaciones y matices; diferencia que debe haber en la acentuación de los tiempos fuertes y débiles del compás y en las síncopas; forma de tomar la respiración y donde debe tomarse para que el discípulo se habitúe a comprender las frases.
- Primera parte del método J. Schantl, página 6 a la 24 y las escalas mayores y menores y ejercicios e intervalos de la segunda parte del mismo, hasta cuatro alteraciones en los tonos mayor y menor.
- Ejercicios progresivos de H. Kling, página 62 a la 81. Estudios melódicos de V. Ranieri y L. H. Merck.
- Preparación del estudio del trino.

TERCER AÑO (**Grado medio**)

- Inteligencia. Reseña histórica de la Trompa natural y de pistones o cilindros; descripción del instrumento y su boquilla; teoría de los métodos de L. F. Dauprat y H. Kling; explicación sobre los mordentes, apoyaturas, grupetos y los trinos, con ejercicios y lecciones del método de L. F. Dauprat, página 142 a la 187.
- Parte práctica. Repaso de lo estudiado el año anterior. Una tabla de las diferentes posiciones, tranquilas que pueden hacerse en la Trompa. Ejercicios diarios de F. Brémond.
- Estudios y ejercicios de los métodos de J. F. Gallay y J. B. Mohr. Terminación de la segunda parte del método de J. Schantl. Estudios de O. Franz, página 37 a la 61. Estudios melódicos de V. Ranieri y Gallay. Ejercicios y lecciones a dúo de H. Kling y O- Franz.
- Repentizar y transportar música fácil.

- Continuación del estudio del trino.

CUARTO AÑO

- Expresión. Repaso de lo estudiado el año anterior. Estudio de la proporción y buen empleo de los matices con arreglo al carácter de cada pieza y donde debe tomarse respiración ejecutando obras de varios géneros.
- Ejercicios de intervalos, escalas y arpegios de F. Brémond. Cuarta parte del método de J. Schantl hasta la página 42 con su escuela de transportación en todas las tonalidades. Estudios y ejercicios de E. Paudert y F. Nauber. Primer cuaderno de los modernos estudios de M. Alphonse. Preludios y ejercicios de O. Blume. Dúos, tríos y cuartetos de H. Kling, O. Franz, A. Reicha, L. F. Dauprat y F. Gumbert.
- Repentizar música adecuada al instrumento y transportar música manuscrita; terminando el año con los dos conciertos de Haydn y asistir a la clase de conjunto cuando sea necesario.

QUINTO AÑO (**Grado superior**)

- Repaso de lo estudiado el año anterior. Cuarta parte del método de J. Schantl, página 43 al final. Escalas cromáticas y arpegios en todas las tonalidades de F. Brémond.
- Estudios de H. Cugel. Cuaderno de ejercicios de O. Blume. Primer cuaderno de estudios de B. E. Müller. Grandes estudios de J. F. Gallay y A. Belloli. Segundo cuaderno de los modernos estudios de M. Alphonse.
- Repentizar y transportar obras difíciles para el instrumento dentro de sus condiciones. 3.º, 4º y 5º solos de Dauprat, en Fa.

SEXTO AÑO

- Repaso general. Estudios de concierto del método de Oscar Franz. Grandes caprichos de Gallay. Estudios concertantes de Felix de Grave. Estudios de Gustavo Baneux. Segundo cuaderno de grandes estudios de B. E. Müller.
- Estudios de orquesta de F. Gumbert y Richard Strauss.

- Obras de concierto de autores clásicos y modernos.
- Repentizar, transportar y perfeccionar todo lo estudiado.

En la figura siguiente, se muestra el número total de alumnos oficiales que asistieron a las clases del profesor Miguel Falomir, incluyendo también a los alumnos libres que se examinaron en el Conservatorio, detallados por cursos y año académico.

Curso	Prep.	1.º	2.º	3.º	4.º	5º	6.º	Total
1946/47		2						2
1947/48			2					2
1948/49		1		2				3
1949/50		1	1		1			3
1950/51		1	2			1		4
1951/52			1	3		1		5
1952/53					3			3
1953/54		2				1		3
1954/55		1	2	1				4
1955/56		2	4			1		7
1956/57		3	1	2				6
1957/58		2	1	1	1	1		6
1958/59		1	1	2	3	1		8
1959/60		1		1	2	3	1	8
1960/61		1	2	1		2	3	9
1961/62			1	1	2		1	5
1962/63		1		1		2		4
1963/64			1		1	1	2	5
1964/65					2		1	3
1965/66		6	1	1			1	9

Ilustración 10. Desglose del número total de alumnos por cursos y año académico de Miguel Falomir.

4. EL LEGADO MUSICAL PEDAGÓGICO

4.1. Antecedentes didácticos

Cuando Miguel Falomir escribió su *Método completo para trompa* entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, habían transcurrido aproximadamente dos siglos desde que John Simpson publicara en Londres, alrededor de 1740, *The Compleat Tutor* de autor anónimo, considerado el tratado más antiguo conocido para aprender a tocar el instrumento¹⁷. Durante ese periodo, el trompista bohemio Anton Josef Hampel (Praga, ca. 1710-1771) creó su obra *Lectio Pro Corni*, uno de los primeros métodos prácticos documentados para el estudio de la trompa natural, revisado y mejorado por su alumno Giovanni Punto, y posteriormente impreso por J. H. Naderman en París en 1798.

En aquel tiempo, en España surgieron los primeros tratados teóricos destinados al aprendizaje de los instrumentos musicales de la «música culta», así como otros escritos con valiosos consejos para el uso de instrumentos de viento. Entre ellos, el *Mapa armónico práctico* (1742) de Francisco Valls (ca. 1671-1747), una obra de carácter general que aborda conceptos sobre los rangos o registros adecuados para componer en algunos instrumentos como la trompa o el clarín. También se encuentra el tratado titulado *REGLAS, Y ADVERTENCIAS GENERALES / QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER / TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES...* (1754) del barcelonés Pablo Minguet e Yrol (1733-1778), que, al estar dirigido a aficionados, no incluye instrucciones específicas para los instrumentos de viento, ya que se consideraban perjudiciales para la salud respiratoria «dañosos para el pecho», entre otras razones.

En el inicio del siglo XIX, los progresos tecnológicos impactaron de manera positiva en la fabricación de instrumentos musicales. Uno de los avances más destacados fue la incorporación de pistones a la trompa natural, lo que

¹⁷ WINCH, C. [atrib.] (ca.1740/46). *The Compleat Tutor for the French Horn containing the best and easiest instructions for learners to obtain a proficiency after a perfect new method by Mr Winch and other eminent Masters*. London: John Simpson.

posibilitó la producció de tots els sons de l'escala cromàtica sense dependre de la tècnica manual.

Hasta ese momento, los profesores de trompa en España habían seguido un enfoque pedagógico basado en la repetición de modelos que ellos mismos habían aprendido. Sus métodos se basaban generalmente en apuntes o ejercicios dispersos, adaptados según las necesidades de sus alumnos y el entorno educativo en el que se encontraban (capillas eclesíasticas, bandas militares, academias privadas, clases particulares, etc.). Sin embargo, con la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina en Madrid en 1830, se iniciaron las enseñanzas musicales regladas, lo que llevó a los profesores a desarrollar los primeros tratados para la enseñanza de sus respectivas disciplinas.

En la segunda mitad del siglo, y hasta bien entrado el siglo XX, era común que los profesores e instructores complementaran sus lecciones utilizando métodos extranjeros. Curiosamente, algunos contaban con más de 100 años de antigüedad y reflejaban prácticas instrumentales del siglo XIX, lo que los hacía obsoletos y limitantes en gran medida. Estos métodos se basaban en enfoques tradicionales intuitivos, mecánicos e imitativos, y sus explicaciones teóricas no siempre compensaban las deficiencias de una enseñanza que pudiera aprovechar al máximo las capacidades del aprendizaje más apropiado para la práctica instrumental.

Durante ese periodo, se publicaron en España alrededor de treinta manuales dedicados al estudio de instrumentos de viento, creados por destacados músicos del Ejército español. Entre ellos, destaca Antonio Romero y Andía (Madrid, 1815-1886), quien escribió siete de ellos. En 1871, publicó *el Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la mano*, siendo este el primer método en España dedicado a la enseñanza de la trompa.

La carencia de tratados españoles para el aprendizaje de la trompa era la norma general en aquellas fechas. Hasta que el maestro Falomir escribió su Método solamente se habían publicado en España los siguientes tratados de instrucción o métodos de trompa:

- 1871. *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la mano* de Antonio Romero y Andía (Madrid, 1815-1886).
- 1934. *Método graduado para el estudio de la Trompa* de Pedro Serra González (Barcelona, 1870-1934), editado bajo el pseudónimo de Robert Scott.
- 1946. *Método elemental de trompa* de José Franco Ribate (Cariñena, 1878-Bilbao, 1951).
- 1957. *Método de conjunto para instrumentos de viento (Trompa, Onoven y Alto-trompa en Mi bemol)* de Eusebio Rivera Sánchez (Salamanca, 1889-Valencia, 1961).
- 1972. *60 Estudios preparatorios para el conocimiento de la trompa* de Antonio Melis Sánchez.
- 1981. *Método completo para trompa* de Miguel Falomir (Llíria, 1904-Valencia, 1966).

El compositor Amando Blanquer —antiguo alumno de trompa del maestro Falomir— se hacía eco de esta situación en 1998 a raíz de la publicación del *Método completo de trompa* de Vicente Zarzo, en cuyo Prólogo exponía:

En España siempre ha existido una excelente tradición trompística, sin embargo, apenas se han producido obras de concierto y no digamos obras dedicadas a la didáctica musical del instrumento. Frecuentemente se ha recurrido a la metodología francesa, inglesa o alemana. Pocos, muy pocos son los trabajos españoles dedicados a la trompa. si exceptuamos el «Método de Trompa» de Antonio Romero, algún tratado de Luis Font y el recientemente aparecido «Método de Trompa» de Miguel Falomir poco más se puede mencionar¹⁸.

Blanquer se expresaba con conocimiento de causa. Tanto Antonio Romero en el siglo XIX como Miguel Falomir en el s. XX marcaron un punto de inflexión en la didáctica de la trompa en España con sus métodos para trompa.

4.2. El Método completo para trompa

En el ámbito pedagógico, las publicaciones de guías, manuales y métodos para aprender a tocar un instrumento musical como la trompa son de un valor incalculable. Estas fuentes escritas nos sumergen en una literatura

¹⁸ Zarzo Pitarch, V. (1998). *Método completo de Trompa*. Valencia: Piles, p. 7.

especializada que ha evolucionado a lo largo de diversas etapas educativas, permitiéndonos comprender y explicar las posibles variaciones históricas relacionadas con los currículos y enfoques pedagógicos de los profesores. La innovación de técnicas y métodos ha enriquecido notablemente la enseñanza del instrumento, ampliando nuestro conocimiento y dominio de este. En la actualidad, muchos de los métodos desarrollados en los últimos dos siglos siguen siendo relevantes. Cada profesor suele seleccionar los aspectos más destacados de estas obras, considerando las necesidades e intereses de los estudiantes, así como el marco legal establecido, para aplicarlos en su práctica profesional.

Como se ha mencionado anteriormente, entre los tratados creados por autores españoles, destaca uno desde la publicación del Método de Antonio Romero en 1871 hasta mediados del siglo pasado: el *Método completo para trompa* escrito por Miguel Falomir en los años cincuenta. Esta obra constituye una valiosa herramienta educativa basada en las reflexiones del autor sobre la interpretación y la pedagogía. En sus páginas se recopila gran parte de la tradición oral de la instrucción instrumental en España hasta mediados del siglo XX.

El proyecto de Falomir para plasmar en partituras sus experiencias pedagógicas tuvo un proceso largo. Al examinar el método, se puede notar que lo que inicialmente surgió como una necesidad en la enseñanza se convirtió en un tratado completo para el estudio de la trompa en todos los niveles: principiante, intermedio y avanzado. Según sus alumnos, Falomir tenía muy claro cómo aplicar su enfoque educativo en la práctica, pero constantemente descubría nuevos aspectos y matices durante sus clases. A menudo les preguntaba: «¿cómo te fue con este ejercicio?» o «prueba esto», utilizando una metodología de ensayo y error que le brindó excelentes resultados. Lamentablemente, tuvo problemas de salud que provocaron su fallecimiento prematuro en diciembre de 1966. Esta trágica circunstancia ocasionó un retraso en la publicación del primer volumen del método, el cual finalmente vio la luz vez en 1981.

El enfoque metodológico del autor se centra en fomentar la paciencia y animar al estudiante a abordar cuidadosamente los problemas técnicos, sin

descuidar los detalles importantes. Cada ejercicio propuesto en el diseño didáctico del método surge de experiencias fructíferas y ayuda al estudiante a corregir gradualmente los errores que pueden surgir al enfrentarse a cualquier partitura musical.

Los dos volúmenes que conforman el Método presentan una estructura coherente y progresiva, cubriendo desde los fundamentos básicos hasta los aspectos más avanzados. Además, el Método de Falomir proporciona ejercicios prácticos y consejos útiles que ayudarán a los estudiantes a perfeccionar su técnica y enfrentar los desafíos que encuentren en su camino hacia la excelencia musical.

En el aspecto teórico, Falomir emplea explicaciones sencillas pero claras, evitando agregar información innecesaria que se considera conocida en el estudio del lenguaje musical. Este enfoque instruccional activo tiene como objetivo principal formar a los estudiantes de trompa como intérpretes prácticos. A lo largo de su estudio, los trompistas adquieren habilidades y competencias desde el primer contacto con el instrumento, lo que les permite desarrollar una sólida base técnica y musical.

El Método también ofrece una amplia selección de piezas para dos trompas, muy apropiadas para interpretarse de manera independiente en audiciones. En el capítulo VII (pp. 66-72), se encuentran diversas composiciones diseñadas específicamente con un enfoque pedagógico para ser ejecutadas por un dúo de trompas. Estas piezas están pensadas para ser interpretadas de forma autónoma. Además, el *Método completo para trompa* de Miguel Falomir proporciona estudios de alta calidad y coherencia musical, los cuales pueden ser abordados como obras para trompa en solitario.

El primer volumen no solo incluye lecciones y estudios, sino también una sección adicional que ofrece información sobre los antecedentes y la evolución de la trompa, escrita por su alumno José Rosell. En el segundo volumen, el profesor Juan José Llimerá presenta un estudio que destaca el método y su importancia en el contexto histórico de la pedagogía española.

Con esta diversidad de contenido, los estudiantes tienen la oportunidad de explorar diferentes formaciones musicales y desarrollar sus habilidades interpretativas en distintos contextos. El enfoque pedagógico integral que

presenta es una importante herramienta que permite a los estudiantes avanzar progresivamente y superar los desafíos técnicos y musicales que puedan surgir en su camino hacia la profesionalidad.

5. CONCLUSIONES

La investigación realizada revela aspectos importantes de la vida musical de Miguel Falomir, aportando información inédita sobre su trayectoria y su influencia en el panorama musical de Valencia. Su perseverancia y dedicación le permitieron destacarse como profesor y solista en reconocidas instituciones musicales valencianas, como la Banda Municipal y las orquestas Sinfónica y Municipal, así como en agrupaciones de música de cámara y teatro, y en la dirección de bandas amateurs. Estas experiencias sentaron las bases para su exitosa carrera como músico profesional.

El legado docente de Falomir marcó un hito en la historia del Conservatorio de Valencia al incorporar los primeros estudiantes de trompa en 1946, evidenciando el creciente interés por este instrumento en la institución y contribuyendo al desarrollo y fortalecimiento de la enseñanza de la trompa en España. Su metodología educativa, centrada en la flexibilidad y la personalización, así como en una comprensión profunda de los aspectos interpretativos, sigue siendo relevante y reconocida en la actualidad.

El *Método completo para trompa* de Miguel Falomir se destaca como una obra de referencia en el campo de la educación musical y el aprendizaje de la trompa. Su enfoque pedagógico moderno y racional, actualizado según los avances de su tiempo y las necesidades de los intérpretes profesionales, lo convierte en una herramienta invaluable para estudiantes que buscan alcanzar un nivel profesional en este instrumento. Este legado pedagógico no solo es relevante para la enseñanza de la trompa en España, sino que también plantea interesantes perspectivas para futuras investigaciones que promuevan el conocimiento y la valoración del patrimonio musical en la Comunidad Valenciana y su relación con la trompa en la música española.

Si bien es difícil caracterizar y describir completamente las cualidades humanas de una persona como Miguel Falomir sin haberlo conocido

personalmente, su gesto amable y su preocupación por sus alumnos, más allá de sus responsabilidades musicales, son aspectos destacados por aquellos que tuvieron el privilegio de conocerlo.

Queremos expresar nuestro sincero agradecimiento a los familiares, colegas, alumnos y conocidos de Falomir por compartir generosamente su visión personal y su relación con el maestro. Sus testimonios han sido fundamentales para comprender mejor su personalidad y su impacto en el mundo musical de Valencia.

6. BIBLIOGRAFÍA

ACTAS de las sesiones de la Junta General, *directiva, claustros, nombramientos de profesores, reuniones, boletines, anales...* Archivo del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia.

ARCHIVO DE LA BANDA PRIMITIVA DE LLÍRIA. Libro de Actas (A. B. P. L., L, n.º 6), 22/04/1941.

ALCOVER ALCODORI, F. (2007). *Las bandas de música de la ciudad de Liria*, 2 vols. Tesis doctoral. Universitat de València. Facultat de Geografia i Història, vol. 1.

ANDRÉS FERREIRA, M. (2003). *Algo más que música. Banda Municipal de Valencia (1903-2003)*. Ed. Ajuntament de Valencia. Acció cultural. Delegación de Cultura.

ASTRUELLS MORENO, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la Historia de la Música Valenciana*. Valencia. Tesis doctoral. Universitat de València. Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació. Servei de Publicacions.

FALOMIR SABATER, M. (1981). *Método completo para trompa*. Vol. I. Valencia: Piles Editorial de Música.

GALBIS LÓPEZ, V. (2004). *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica. 1943-2003*. Valencia: Palau de la Música de Valencia.

GONZÁLEZ MARCO, C. (2020). «El fenómeno bandístico en la carrera de la Fuente de San Luis de Valencia». En *Música a la Llum. Documentació i*

patrimonio de les bandes de música. Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana.

LEÓN TELLO, J. (1978). *Crónica de un centenario*. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Monografías del centenario 1878-1978. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

LLIMERÁ DUS, J. J. (2004). «Breve reseña de la Trompa en España». En *36 Congreso Internacional de Trompas. International Horn Symposium, Valencia 2004*, 24/30 Julio, Valencia.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1979). *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia.

———. (1985). *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles.

MIRAVET LECHA, R. (2017). *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil (1936-1939). Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*. Tesis Doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

TORRES CASTELLANO, M. (2006). *Llíria, cuna de músicos*. Ajuntament de Llíria. Regidora de Cultura i Educació.

WINCH, C. [atrib.] (ca.1740/46). *The Compleat Tutor for the French Horn containing the best and easiest instructions for learners to obtain a proficiency after a perfect new method by Mr Winch and other eminent Masters*. London: John Simpson.

ZARZO PITARCH, V. (1998). *Método completo de Trompa*. Valencia: Piles.

Hemerografía

El Pueblo, 19 de marzo de 1932.

Las Provincias, 16 de diciembre de 1933.

La Correspondencia de Valencia, 14 de noviembre de 1938.

LAS FÊTES GALANTES Y LA JUVENTUD DE CLAUDE A. DEBUSSY

Carles Budó Costa

Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València

Resumen

El presente artículo es una memoria de la ponencia realizada en el CSMV en sus III Jornadas de Investigación. Se trata de una exposición divulgativa que parte de la aparición de las Fiestas galantes, recorriendo sus diversas apariciones en el mundo cultural y artístico, hasta llegar a *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, poemario muy musicado y cuyo estudio detallado ofrece información esencial para la comprensión de las obras musicales consecuentes. Seguidamente se realiza una revisión histórica e historiográfica de la juventud de Debussy, periodo acotado entre su entrada como estudiante en el Conservatorio de París y su partida a Villa Medici de Roma. Durante esta etapa, el compositor fue extraordinariamente prolífico en el género camerístico para voz y piano. Aun así, esta producción quedó en su mayor parte inédita hasta después de su muerte y su recuperación se ha realizado a lo largo del siglo XX y XXI, envuelto de circunstancias que han creado determinados equívocos sobre todo en cuanto su organización en ciclos. La última parte del artículo, como confluencia de los dos temas anteriores, aborda el primer ciclo de melodías de Debussy, *Fêtes galantes*, compuesto y configurado a lo largo de 1882.

Palabras clave

Fêtes galantes; Debussy; mélodies.

Resum

Aquest article és una memòria de la ponència realitzada al CSMV en les seues III Jornades de Recerca. Es tracta d'una exposició divulgativa que parteix dels inicis de les Festes galants, recorrent les seves diverses aparicions al món cultural i artístic, fins a arribar a *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, poemari molt musicat, del qual el seu estudi detallat ofereix informació essencial per a la comprensió de les obres musicals conseqüents. Seguidament es realitza una revisió històrica i historiogràfica de la joventut de Debussy, període acotat entre la seva entrada com a estudiant al Conservatori de París i la seva partida a Villa Medici de Roma. Durant aquesta etapa, el compositor va ser extraordinàriament prolífic en el gènere cambrístic per a veu i piano. Tot i això, aquesta producció va quedar majoritàriament inèdita fins després de la seua mort, i la seua recuperació s'ha realitzat al llarg del segle XX i XXI, envoltat de circumstàncies que han creat determinats equivocs sobretot pel que fa a la seva organització en cicles. L'última part de l'article, com a confluència dels dos temes anteriors, aborda el primer cicle de *mélodies* de Debussy, *Fêtes galantes*, compost i configurat al llarg de 1882.

Paraules clau

Fêtes galantes; Debussy; melodies.

Abstract

This article is a report of the presentation made at the CSMV in its III Research Days. This is an informative exhibition that starts from the beginnings of the *Fêtes galantes*, tracing its various appearances in the cultural and artistic fields, until arriving at Paul Verlaine's *Fêtes galantes*, a poetry book a lot of set to music, of which its detailed study offers essential information for the understanding of the consequent musical works. This is followed by a historical and historiographical review of Debussy's youth, a limited period between his entry at the Paris Conservatoire and his departure to the Villa Medici in Rome.

During this period, the composer was extraordinarily prolific in the chamber genre for voice and piano. However, this production remained largely unpublished until after his death and its recovery has been carried out throughout the 20th and 21st centuries, surrounded by circumstances that have created certain misunderstandings especially regarding its organization in cycles. The last part of the article, as a confluence of the two previous matters, addresses Debussy's first cycle of melodies, *Fêtes galantes*, composed and configured throughout 1882.

Keywords

Fêtes galantes; Debussy; mélodies.

1. COMENTARIOS PRELIMINARES

1.1. En cuanto a Fiestas galantes

Las Fiestas galantes es una temática largamente estudiada tanto desde un punto de vista pictórico como literario. Pese a tantos estudios específicos, se ha observado la necesidad de trasladar una síntesis de este conocimiento tan completo y coral en el marco del estudio y interpretación musical. La siguiente imagen es ya una constatación de la importancia de un ciclo de poemas como *Fêtes galantes* de Verlaine en el género de la *mélodie*. Se trata simplemente de la búsqueda en el portal colaborativo lieder.net de las musicaciones inventariadas sobre dicho poemario.

[Complete]

- no. 1. *Clair de lune* ([more than ten composers]) [CAT](#) [CAT](#) [CHI](#) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#) [GER](#) [GER](#) [GER](#) [GER](#) [SPA](#) [SPA](#)
- no. 2. *Pantomime* ([more than ten composers]) [CHI](#) [ENG](#) [ENG](#) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#) [GER](#)
- no. 3. *Sur l'herbe* (Raoul Laparra, Lucien Legras, Fernand Ochsé, Gustave Oudot, Willem Pijper, Irena Regina Poldowski, Maurice Ravel, Aimée Strohl) [ENG](#)
- no. 4. *L'allée* (Riccardo Pick-Mangiagalli, Kaikhosru Sorabji, born Leon Dudley Sorabji) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#)
- no. 5. *À la promenade* (Gérard Condé, Fernand Ochsé, Kaikhosru Sorabji, born Leon Dudley Sorabji) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#) [ITA](#)
- no. 6. *Dans la grotte* (Karl Heinrich David, Fernand Ochsé, Kaikhosru Sorabji, born Leon Dudley Sorabji) [ENG](#) [ENG](#)
- no. 7. *Les ingénus* (Claude Achille Debussy, Raoul Laparra, Fernand Ochsé, Adrien Remacle, Pierre Thillooy) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#)
- no. 8. *Cortège* (Karl Heinrich David, Fernand Ochsé, Willem Pijper, Irena Regina Poldowski) [GER](#)
- no. 9. *Les coquillages* (Gérard Condé, Antonio Lima Frago, Werner Josten, Pierre-Yvan Jouffroy, Fernand Ochsé, Józef-Zygmunt Szulc) [CZE](#) [ENG](#)
- no. 10. *En patinant*
- no. 11. *Fantoches* (Charles Colas, Gérard Condé, Claude Achille Debussy, Raoul Laparra, Fernand Ochsé, Riccardo Pick-Mangiagalli, Irena Regina Poldowski, Adrien Remacle, Marcel Trémou) [CAT](#) [ENG](#) [ENG](#) [FIN](#) [GER](#) [GER](#)
- no. 12. *Cythère* (Nicolas Bacri, Raoul Laparra, Benoît Mernier, Fernand Ochsé, Irena Regina Poldowski) [ENG](#) [GER](#)
- no. 13. *En Bateau* (Gérard Condé, Raoul Laparra, Fernand Ochsé) [ENG](#)
- no. 14. *Le faune* ([more than ten composers]) [CZE](#) [ENG](#) [ENG](#) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#) [GER](#) [HUN](#)
- no. 15. *Trumeau* ([more than ten composers]) [CAT](#) [CHI](#) [CZE](#) [ENG](#) [ENG](#) [GER](#) [GER](#) [SPA](#)
- no. 16. *À Clymène* (Fidès Devriès, Édouard Dreyfus Gonzales du Premio-Real, as Jean Dora, Gabriel Fauré, Marius-François Gaillard, Pavel Ivanovich Kovalev, Paul Le Flem, Georges Nawrocki, Héctor Panizza, Irena Regina Poldowski) [CAT](#) [ENG](#)

- no. 17. *Lettre*
- no. 18. *Les indolents* (Jacques Beers, Édouard Dreyfus Gonzales du Premio-Real, as Jean Dora, Ignace Lelieu, Ignace Lilien, Fernand Ochsé, Pierre Thilloz, Rémy-Michel Trotier) **ENG**
- no. 19. *Colombine* (Lubor Bárta, Roger Boutry, Georges Brassens, Camille Erlanger, Georges Nawrocki, Fernand Ochsé, Max d'Ollone, Irena Regina Poldowski, Henriette Puig-Roget, Pierre Thilloz) **ENG**
- no. 20. *L'amour par terre* (Marguerite Béclard d'Harcourt, Thierry Lancino, Raoul Laparra, Fernand Ochsé)
- no. 21. *En sourdine* ((more than ten composers)) **CAT CAT ENG ENG ENG ENG GER GER GER GRE SPA SPA**
- no. 22. *Colloque sentimental* ((more than ten composers)) **ENG ENG ENG GER GER ITA SPA**

Como se puede observar, la poesía de Verlaine ha despertado mucha atracción a los compositores y especialmente este ciclo en concreto. Las fiestas galantes presentan en su esencia un cierto hermetismo que para su comprensión es necesario una observación del conjunto general de sus realizaciones artísticas y también una comprensión particular de cada una de ellas. Es a partir de este punto que se pueden realizar valoraciones analíticas e interpretativas en las melodías consagradas a estos poemas de compositores como Debussy o Fauré.

1.2. En cuanto a la juventud de Cl. A. Debussy

Responde a un pensamiento lógico que cualquier artista, si se ha cultivado y cuidado, a lo largo de su vida vaya ganando maestría en su arte. Pero muy a menudo no es así, y las trayectorias de escritores, pintores, músicos no presentan una evolución lineal, puesto que hay muchos factores, personales y sociales, que hacen trazar un camino artístico más humano e imperfecto. Demasiado a menudo, en escritos científicos sobre arte queda muy en evidencia un sentido excesivamente evolucionista de la historia, hasta pasar a ser un elemento distorsionador. Ésta es, probablemente, una de las principales razones del porqué las obras de juventud de Debussy, concretamente esta cuarentena de *mélodies* compuestas entre 1878 y 1884, ha sido tan poco estudiada. Tan sólo a modo de ejemplos, y sin cuestionar su contenido, artículos como el de James R. Briscoe “Debussy ‘d’après’ Debussy: The Further Resonance of two Early *Mélodies*”¹ o el de Roger Nichols “Debussy’s Two Settings of ‘Clair de lune’”²—ambos aportando informaciones muy interesantes sobre la temática tratada— tienen el aire de estar organizados para poder llegar a conclusiones obvias como que el compositor Debussy poseía mucho más dominio de su disciplina musical en 1891 o en 1907 que en 1882.

¹ Briscoe, 1981: 110–116.

² Nichols, 1967: 229–235.

La exposición de los diferentes análisis queda organizada para llegar claramente a conclusiones de esta índole, cuando a menudo hay elementos en una trayectoria artística que aparecen y desaparecen sin necesidad de ser un rasgo de evolución positiva. ¿Para qué estudiar la versión primitiva de *Fantoches* si el compositor, con su evolución como artista, la revisó suprimiendo por ejemplo las endiabladas coloraturas de la coda, obviamente por considerarlas superfluas? Pero en todo caso, ¿Por qué dichas coloraturas se consideran innecesariamente superfluas cuando toda la canción es un juego superfluo que describe magníficamente la *nonchalance* del ambiente de una fiesta galante? Esta falacia quizá se responde simplemente por la simple razón de que Debussy no tenía una Marie Vasnier en 1891 –año de su revisión–, soprano de gran virtuosismo de coloratura, y en cambio tenía que publicar una partitura ejecutable para el mayor número posible de interesados, por razones comerciales.

Como ejemplo de la lenta recuperación de estas obras, es necesario mencionar la última publicación, a cargo de Ed. Durand (París, 2012), de cuatro melodías de este periodo que hasta dicha fecha habían quedado inéditas, unas obras silenciadas durante casi un siglo desde la muerte del compositor. Y finalmente, señalar que la versión primitiva de *Mandoline*, con sus variantes originales, nunca ha sido publicada y se tiene que recurrir al manuscrito autógrafo para obtener las diferencias respecto a la versión editada.

2. LAS FIESTAS GALANTES

Uno de los elementos habituales de las Fiestas galantes es el equívoco. Y de acuerdo con su propia esencia, la descripción o definición inequívoca de “fiesta galante” genera ciertas dificultades. Dicha empresa se podría abarcar desde dos puntos de vista, un genérico y atemporal, y por otro lado una descripción cronológica según sus apariciones en el mundo del arte y la literatura.

2.1. Descripción genérica

Las Fiestas galantes se pueden entender como un producto de la imaginación que configura un mundo irreal o, según diversos autores, sobrenatural, que queda encarnado a través de diferentes disciplinas artísticas. En dicho mundo

se desarrolla ciertamente una fiesta, normalmente enmarcada en un jardín inglés, o en algunas ocasiones en la orilla del agua (quizás embarcando o desembarcando de la isla de Citera). Los participantes de estas fiestas son personajes de orígenes muy distintos y a menudo generando incoherencias cronológicas, hecho que aumenta la sensación de irrealidad de la reunión. En estas fiestas pueden aparecer personajes de la nobleza, pastores, eclesiásticos, protagonistas de dramas pastoriles, también personajes de la *Commedia dell'Arte* y músicos. Las actividades que se realizan en ellas están relacionadas con todo lo hedonista, el disfrutar del paso del tiempo abandonándose a la seducción, a todo lo sensual y sexual, al alcohol y al humor, expresando banalmente las cuestiones importantes y con gran pomposidad los hechos más lúdicos e intrascendentes. Esta descripción llevaría a pensar que las fiestas galantes son simples orgías o fiestas libertinas, pero en ellas coexiste también un elemento que las hace particulares: la melancolía. Sus participantes presentan habitualmente cierto aire de tristeza en la mirada o en su comportamiento, y todo el desenfreno representado a través de sus actos se mezcla con un lirismo soñador, “casi triste” y exquisito, sugiriéndonos que toda esta fiesta es una huida ante una condición existencial demasiado frágil, una escapada de todo lo cuerdo y honesto, quizás provocado simplemente porque esta misma fiesta no es infinita.

2.2. Las Fiestas galantes a lo largo de su historia

Obviando toda una posible prehistoria y campo de cultivo de las Fiestas, sin lugar a duda el primer artista que desarrolla de manera sistemática esta temática es Antoine Watteau. De hecho, este pintor, que floreció sobre todo durante la regencia de Philippe d'Orleans, entre los reinados de Luís XIV y Luís XV, fue admitido en la Real Academia de Pintura y Escultura como especialista en el género de Fiestas Galantes –cabe decir que dicho género se incorporó en la Academia justamente para la entrada de Watteau en ella-. Según los especialistas, el estudio de la obra de Watteau genera siempre una considerable cantidad de dificultades. La causa de ello es porque Watteau era una persona que vivía bastante al margen de la sociedad, sin domicilio propio, se albergaba en casa de amigos o marchantes, no firmaba sus cuadros, no los fechaba ni los titulaba. A todo esto, se añade que fue un pintor con muchos

seguidores y imitadores, y sus obras han presentado por razones técnicas muchos problemas de conservación.

El conjunto de la obra de Watteau relacionada con las fiestas galantes



Les deux cousines (Musée du Louvre)

desprende un aire onírico, irreal, atemporal, alimentado por varios elementos. A la mezcla de personajes en sus cuadros, así como la falta de concreción en la temática se le suman la ambigüedad en las acciones de algunos protagonistas, así como una deliberada ocultación de información por parte de Watteau, un “no decir” que queda explícito en varias piezas.

Un ejemplo de esta ocultación es *Les Deux cousines* (París, Musée du Louvre). En esta composición asimétrica, donde los personajes en primer plano contrastan con el silencio del parque, Watteau obra deliberadamente:

“Ostensiblemente, ella nos da la espalda de manera que no se puede saber la dirección de su mirada: ¿Al paisaje? ¿A la pareja de la otra orilla? ¿A sus compañeros de paseo que están ya seduciéndose? [...] La graciosa cousine, de nuca única, disimula sus emociones, llevándose con ella las intenciones del pintor” [Traducción del autor]. (RAYMOND [dir.], 2013).

La obra de Watteau tuvo diferentes acogidas a lo largo de la historia. Los revolucionarios de final de siglo XVIII lo consideraron el producto decadente y pervertido de l’*Ancient Régime*, atacando los lienzos en diversas ocasiones.

Posteriormente, en el Romanticismo, la lectura de estas obras fue condicionada a la propia estética romántica, que realzó su carácter melancólico. Un ejemplo de esta lectura es el poema de Théophile Gautier “Watteau” perteneciente al volumen *La comédie de la mort*.³

³ “Hacia París, un atardecer, en el campo,/ iba siguiendo la guía de un camino,/ solo conmigo mismo, sin otra compañía/ que mi dolor, que me daba la mano./ El aspecto de los campos era severo y lúgubre,/ en armonía con el aspecto del cielo;/ nada de verdor en la llanura sin límites,/ excepto un parque de árboles muy viejos./ Miré largo tiempo a través de la reja,/ era un parque al estilo de Watteau:/ débiles adornos, tejos

Es a mitad de siglo XIX que el marco cultural francés tiende a recuperar lo genuino de su arte y su cultura, apareciendo a partir de mediados de siglo publicaciones divulgativas sobre arte pictórico rococó. En este tipo de obras se subraya el carácter onírico y sobrenatural de estos lienzos. Los volúmenes más relevantes son *Les peintres des fêtes galantes* (1854) de Charles Blanc y *L'Art du Dix-huitième siècle* (1873) de los hermanos Edmond y Jules De Goncourt. Estos últimos hablaron así de Watteau:

WATTEAU

Devers Paris, un soir, dans la campagne,
J'allais suivant l'ornière d'un chemin,
Seul avec moi, n'ayant d'autre compagne
Que ma douleur qui me donnait la main.

L'aspect des champs était sévère et morne,
En harmonie avec l'aspect des cieux;
Rien n'était vert sur la plaine sans borne,
Hormis un parc planté d'arbres très-vieux.

Je regardai bien longtemps par la grille,
C'était un parc dans le goût de Watteau:
Ormes fluets, ifs noirs, verte charmille,
Sentiers peignés et tues au cordeau.

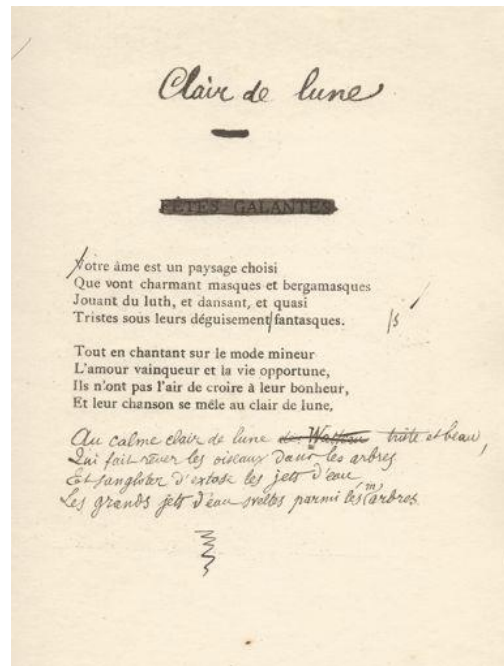
Je m'en allai l'âme triste et ravie;
En regardant j'avais compris cela:
Que j'étais près du rêve de ma vie,
Que mon bonheur était enfermé là.

“El gran poeta del siglo XVIII es Watteau. Una creación, toda una creación poética y de sueño ha salido de su mente, llenando su obra de la elegancia de una vida sobrenatural. De la fantasía de su cerebro, de su capricho artístico, de su nueva genialidad, una maravilla, mil maravillas son desveladas. El pintor ha desarrollado visiones mágicas de su imaginación, un mundo ideal”. [Traducción del autor]. (DE GONCOURT, 1873).

Este entorno cultural es uno de los elementos esenciales que facilitan un *revival* artístico de Fiestas galantes, en este caso en el campo de la poesía.

negros, verdes parterres, / senderos peinados y cerrados con un cordel./ Me fui con el alma triste y encantada;/ observando, lo había comprendido: / Que estaba cerca del sueño de mi vida, que mi felicidad allí estaba encerrada” [traducción del autor].

Son muchos los poetas que hacen alusión a esta temática (Sully Prudhomme, Charles Baudelaire...), pero la primera figura con una dedicación relevante será Théodore De Banville. Este poeta no solo realiza más de cuarenta piezas relacionadas con las Fiestas, sino que desarrolló estilísticamente una poética formal acorde a su contenido que, aludiendo a su propia obra *Odes Funambulesques*, se ha calificado como “poética funambulesca”, por su ingenio, atrevimiento y virtuosismo.



Clair de lune. (Manuscrito Zweig)

La gran obra poética del siglo XIX basada en las Fiestas galantes es la ya citada *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, que servirá de inspiración a un gran número de obras musicales. Se trata de un conjunto de 22 piezas que desarrollan un contenido poético, emocional y casi argumental a lo largo de ellas. En la fiesta de Verlaine la elegante presentación se realiza a través del su primer poema “Clair de lune”, que apareció previamente a su publicación completa, en una revista poética, *La Gazette rimée* (1867). Este poema, que aludía directamente a Watteau fue rectificado por Verlaine en su primera edición de la obra tras una conocida disputa con el crítico e intelectual Anatole France.

A lo largo de esta obra se introducen directa o indirectamente ingredientes como la amoralidad (“Pantomime”), la inmoralidad (“Sur l’herbe”), y van

apareciendo a lo largo de la primera mitad del volumen diversas escenas de seducción, sensuales e incluso sexuales de una manera sorprendentemente explícita, con un estilo brillante y extravagante inspirado en el funambulismo banvilliano, consiguiendo una fuerte unidad entre forma y contenido. El recorrido de la obra presenta un punto de inflexión con el poema “Le faune” en el que la figura de un fauno anuncia malos presagios para el desarrollo de la fiesta. Es justo después de este funesto anuncio que aparece el célebre poema “Mandoline”, que ubicado en este punto de la obra verlainiana comunica de manera mucho más clara su fondo melancólico. A partir de este momento, la erosión de la fiesta se hace explícito, las máscaras y los juegos van cediendo progresivamente el paso a las caras desnudas y al sentido común, y con esto la fiesta se va desintegrando. Es imprescindible mencionar “L’amour par terre”, poema que describe el jardín lleno de escombros, “En sourdine”, gran poema elegíaco sobre la fiesta en el que uno de los personajes invita a “dejar para siempre cualquier deseo” y que, al llegar la noche de los robles negros, el canto del ruiseñor (símbolo del amor nocturno en tanta literatura) pasará a ser la voz de su desesperación. Finalmente, la fiesta de Verlaine acaba de la manera más cruel, el olvido y la desaparición, perfectamente comunicado en el poema “Colloque sentimentale” en el que, mediante un diálogo de dos personajes, uno de ellos ya no recuerda la fiesta ni le conmueve saber de ella.

Las interpretaciones de *Fêtes galantes* de Verlaine han sido muchas y diversas: de índole personal, filosófica, política... El hermetismo, el equívoco, lo oculto, permanecen siempre en su esencia.

3. LA JUVENTUD DE CLAUDE A. DEBUSSY Y SU OBRA VOCAL

3.1. Contexto personal: Chez Vasnier.

Para comprender la motivación que llevó al joven Debussy a componer un número tan relevante de *mélodies* durante este periodo y para dar explicación a las características de estas obras es imprescindible contextualizar la vida personal del compositor, durante este periodo.

En 1880, un Debussy de menos de veinte años, estudiante del conservatorio, empieza a acompañar las clases de canto de Madame Moreau-Sainti gracias a la recomendación de su compañero de estudios Paul Vidal, quien más tarde le introduce también en la sociedad musical *La Concordia*. Es en esta clase de Mme. Moreau-Sainti donde Debussy conoce a Marie Vasnier, una soprano de treinta y dos años, casada con un secretario judicial bastante mayor que ella, y con dos hijos. Al poco tiempo, el matrimonio Vasnier acogió a Debussy en su casa, ofreciéndole diferentes conocimientos culturales, ya que Henri Vasnier, marido de Marie, era un erudito en diversos campos de conocimiento como la arqueología, el helenismo, la poesía –de la que sentía una gran simpatía por las más recientes corrientes–, y estaba también comprometido con diversos asuntos sociales. Lesure⁴ asegura que a partir de este momento Debussy frecuentaba el domicilio Vasnier mucho más que el conservatorio, ensayando y componiendo para Marie, soprano ligera con gran facilidad para la coloratura.

Gracias a la correspondencia de ciertas amistades y a las dedicatorias – algunas de ellas tachadas– halladas en los manuscritos de las partituras, se puede deducir que se desató una apasionada relación sentimental entre Debussy y Mme Vasnier. Esta situación podría haber sido determinante en lo que refiere a la opacidad de toda esta gran producción vocal, y es probable que influyera en que, salvo alguna excepción, durante la vida del compositor no se publicaran estas obras. Una de las cartas más destacables es precisamente de Paul Vidal a Henriette Fuchs, directora de La Concordia: «*Donc notre ami Achille a eu le prix malgré lui! Voilà longtemps que dure cette sinistre histoire d'adultère. [...]. J'ai vu autrefois sa mère m'accusant d'être son complice dans cette histoire-là. [...]. Son sens moral n'est pas couvert, ce n'est qu'un jouisseur. Je suis furieux.*»⁵ (VIDAL, 1962: 99–100). En cuanto a las dedicatorias, he aquí un par de ejemplos de gran elocuencia: «*À Mme Vasnier, la seule muse qui m'ait jamais inspiré quelque chose à un sentiment musical (pour ne parler que de celui-là)*»⁶ (LESURE, 2003: 51). Y: «*À Mme Vasnier. Ces chansons qui n'ont*

⁴ LESURE, 2003.

⁵ «Pues nuestro amigo Achille ha obtenido el premio [Roma] a pesar de sí mismo! Ya hace demasiado tiempo que dura esta siniestra historia de adulterio. [...]. He visto ya a su madre acusándome de ser cómplice de esta historia. [...]. No tiene un sentido moral desarrollado, no es más que un vividor. Estoy furioso.» [Traducción del autor].

⁶ «A Mme. Vasnier, la única musa que me podría inspirar alguna cosa parecida a un sentimiento musical (por hablar tan sólo de esto)» [Traducción del autor].

jamais vécu que par elle et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. L'auteur éternellement reconnaissant»⁷ (DEBUSSY, 1883?: 9).

El traslado de Debussy a Roma en 1885 sería visiblemente el motivo del final de esta relación. Margueritte Vasnier, en su artículo de la *Revue Musicale* de 1926, deja plasmada una cierta decepción sobre el comportamiento de Debussy en relación a la familia Vasnier: en la última época pasaba de tanto en tanto a pedir "consejos y también ayuda material [...] ya que necesitaba vivir" (VASNIER, 1926: 21). Añade la autora que habiendo Debussy hecho nuevas amistades, poco a poco "dejó de venir y no lo vimos nunca más." (*Ibid*: 22).

3.2. Corpus de *mélodies*

El estudio del conjunto de piezas de esta época se ve dificultado porque la mayor parte de los manuscritos quedaron diseminados en manos de diferentes particulares, como consecuencia de la actitud descuidada del compositor. Además, algunas de las pocas obras editadas por Debussy fueron reelaboradas por él mismo aproximadamente una década más tarde. A modo de ejemplo, *Mandoline*, aunque ligeramente modificada y publicada en 1890, en su primitiva versión no ha sido nunca editada⁸. Una gran parte del conjunto de esta obra se ha ido publicando, muy lentamente, a lo largo del siglo XX y XXI. De hecho y como se ha indicado anteriormente, en 2012 la editorial Durand ha publicado cuatro piezas inéditas hasta el momento y que François Lesure en 2003 catalogó en su biografía crítica basándose en algunos esbozos, y con títulos cambiados^{9 10}. Si bien el propósito ha sido recuperar la producción inédita de esta época de Debussy, la aparición espontánea y desordenada de estas obras a lo largo de más de cien años ha supuesto

⁷ «A Mme Vasnier. Estas canciones que no habrían vivido si no fuesen para ella y que perderán su gracia encantadora si dejan de pasar por su boca de hada melodiosa. Con eterno reconocimiento, el autor.» [Traducción del autor].

⁸ En cuanto a esta pieza en concreto, existe la edición editada por Briscoe (Debussy, 1993: 74-77) que, si bien está datada como 1882, se trata de la versión de 1890 y no coincide con el manuscrito de la década de los 80 [Debussy, c.1883].

⁹ Se trata obras como *Le Matalot qui tombe à l'eau*, y *Romance (Non, les baisers d'amour)*.

¹⁰ LESURE, 2003.

algunos equívocos o errores respecto a la idea de posibles ciclos diseñados por el compositor, cuestión que se tratará posteriormente.

En cuanto a la datación, diversos estudios presentan diferencias de opinión. Por una parte, el repaso historiográfico ayuda a comprender lo dificultoso de la recuperación de este repertorio. Si bien ciertas dataciones están ya superadas, estos estudios continúan aportando informaciones y puntos de vista válidos e interesantes. Seguidamente se ofrece una relación de las obras conocidas hasta el momento, ordenadas según la catalogación más reciente (L.) de Lesure, y aportando tres dataciones distintas: La biografía crítica de François Lesure (2003), el profundo estudio de Trevitt, John de 1973 «Debussy Inconnu: An Inquiry. 1: The Earlier Vocal Music» aparecido en la revista *The Musical Times*, y la biografía de Debussy publicada en 1941 de Charles Koechlin, compositor, crítico, erudito y testimonio interesantísimo del mundo musical del cambio de siglo francés.

TÍTULO	POETA	DATACIÓN LESURE (2003)	DATACIÓN TREVITT (1973)	DATACIÓN KOECHLIN (1941)	NÚME RO (L.)
[Madrid]	Musset	Fin 1879	?c.1878		1
Nuit d'étoiles	Banville	1880	?c. 1879	1876	2
Rêverie	Banville	1880			3
Caprice	Banville	1880	1880	1880	6
Les baisers	Banville	Principios de 1881			9
Rondel chinois	Desconocido	Principios de 1881	?1882		11
Tragédie	Valade/Heie	Principios de 1881	?1882		12
Jane	Leconte de Lisle	Principios de 1881	1880		13
La Fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle	Principios de 1881	?c.1880		15
Fleur de blés	Girod	Principios de 1881	?c.1880	1878	16
Rondeau	Musset	Verano 1881	1882		17
Souhait	Banville	Octubre-noviembre de 1881	?c.1881		18
Triolet à Philis (Zéphir)	Banville	Noviembre de 1881	1881		19
Les papillons	Gautier	Fin de 1881			21
L'Archet	Cros	Fin de 1881	?c.1879		22
[Les baisers d'amour]	Bouchor	Fin de 1881			23
[Chanson triste]	Bouchor	Fin de 1881			24

[Les Elfes]	Leconte de Lisle	Fin de 1881			25
Fantoches	Verlaine	8-1-1882	1882	1882/83	26
Les roses	Banville	Principios de 1882	1882		28
Sérénade	Banville	Principios de 1882	?1882		29
Pierrot	Banville	Principios de 1882	1882		30
Fête galante	Banville	Principios de 1882	1882		31
Il dort encore	Banville	Principios de 1882			34
Les lilas	Banville	12-4-1882	1882		36
Flots, palmes sables	Renaud	2 de junio de 1882	2 de enero de 1882		38
En sourdine	Verlaine	15-9-1882	1882	1882/83	42
Mandoline	Verlaine	15-11-1882	1882	1882/83	43
Séguidille	Gautier	Fin de 1882	Febrero de 1884		44
Clair de lune	Verlaine	Fin de 1882	1882	1882/83	45
Pantomime	Verlaine	Principios de 1883	1882	1882/83	47
Coquetterie posthume	Gautier	31-3-1883	31 de marzo de 1883		50
Romance [Silence ineffable]	Bourget	Septiembre de 1883	Septiembre de 1883	1880	53
Musique	Bourget	Septiembre de 1883	1883		54
Paysage sentimental	Bourget	Noviembre de 1883	Noviembre de 1883	1880	55
Romance [Voici que le printemps]	Bourget	Enero de 1884	Enero de 1884		56
Apparition	Mallarmé	8-2-1884	8 de febrero de 1884	1884	57
La Romance d'Ariel	Bourget	Febrero de 1884	Febrero de 1884		58
Regret	Bourget	Febrero de 1884	Febrero de 1884		59
La belle au bois dormant	Hyspa	Julio de 1890	?1882		81
Beau soir	Bourget	1890-91	?1882	1878	84
Ballade à la lune	Musset		?c.1878		

Tal y como se puede observar, Debussy se inspiraba con cierta constancia en unos poetas concretos, seguramente asesorado por Henry Vasnier, la mayoría de ellos relacionados con el movimiento parnasiano. Haciendo un seguimiento de estos autores se puede trazar una trayectoria general por parte de Debussy, aunque las dataciones ofrecidas no coincidan todas entre ellas.

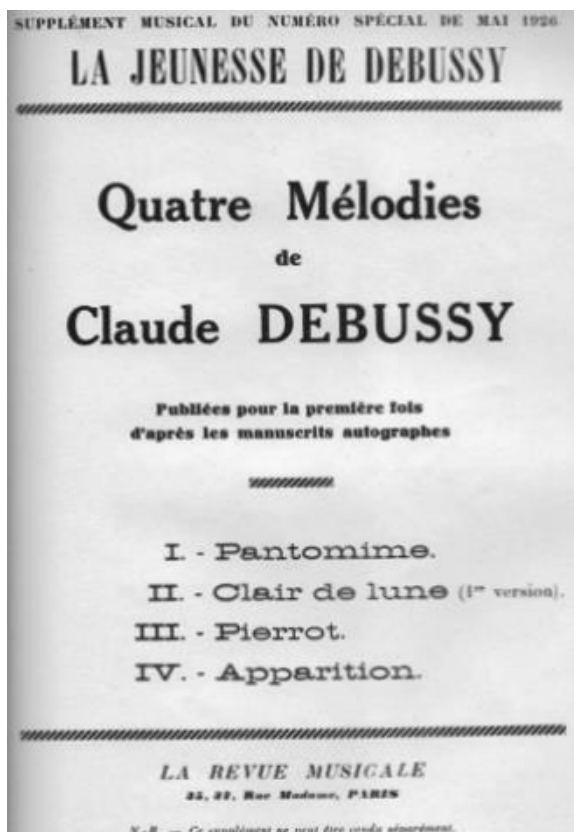
En una primera etapa, que acabaría aproximadamente en la primavera de 1882 hay un gran número de piezas sobre textos de *Les Cariatides* de Théodore de Banville, doce concretamente. La poética desenfadada y «funambulesca» de este autor influyó de manera evidente en el lenguaje del joven Debussy, que pudo desarrollar progresivamente una imagen de modernidad y de *enfant terrible* evocando al siglo XVIII, a la par con el poeta, a través de extravagancias y malabarismos técnicos a los que vocalmente podía responder Marie Vasnier¹¹. También en este periodo hizo incursiones a la poesía de Leconte de Lisle –referente del parnasianismo- y Bouchor. En segundo lugar y como evolución de esta primera etapa es preciso mencionar el otoño-invierno de 1882 hasta inicio de 1883, cuando configura su primer ciclo de piezas, *Fêtes galantes*, con textos de Paul Verlaine.

La última etapa antes de su partida a Villa Medici, iniciada en septiembre de 1883, estaría dominada por un carácter más bien melancólico y crepuscular, y centrada en la poesía de Paul Bourget, concretamente de su libro de poemas *Les Aveux* (1882). Los juegos habituales en las *melódies* de Banville o Verlaine, ceden el paso al lirismo y a la serenidad. Las seis primeras piezas con texto de Bourget compuestas hasta febrero de 1884 se encuentran reunidas en uno de los documentos más importantes de esta época relacionados con el compositor, el autógrafo llamado *Recueil Vasnier*, en el que se encuentran además las cinco piezas de *Fêtes galantes*, que el compositor copió a posteriori, un dúo llamado *Chanson espagnole*, y *Coquetterie posthume*. Una séptima pieza con texto de Bourget, *Beau soir*, queda con el enigma de su fecha de composición pendiente ya que el manuscrito está perdido y las dataciones son meras conjeturas. Cabe mencionar todavía dos piezas más sobre *Les Aveux* de Bourget que se podrían considerar el epílogo de esta etapa. Se trata del díptico formado por *Romance (L'âme évaporée)* y *Les cloches*, ambas escritas ya en su estancia en Roma, según se puede desprender de su correspondencia con H. Vasnier.

¹¹ Para más información ver: SOUFFRIN, 1960: 200-222.

3.3. *La revue musicale* de 1926. El imprevisto inicio de un *fake*.

Durante la década de los veinte, Henry Prunières, director de la revista llamada *La Revue Musicale*, era también el propietario del *Recueil Vasnier*, entre otros manuscritos del compositor. Prunières, en 1926, tuvo la idea de lanzar un número especial de la revista, dedicado a la juventud de Debussy, por lo que encargó diferentes artículos a personas cercanas al compositor de entre las cuales Margueritte Vasnier, Paul Vidal –en este caso fue mucho más comedido que en la carta anteriormente citada–, un brillante artículo de Charles Kœchlin



La Revue Musicale, 1926 (Suplemento)

presentando y analizando sus obras para voz y piano, etc. Para completar este homenaje al compositor se decidió publicar como suplemento de la revista una selección de cuatro *mélodies* inéditas a modo de ejemplo. Las cuatro piezas elegidas fueron: *Pantomime*, *Clair de lune*, *Pierrot* y *Apparition*. El hecho de que esta publicación fuera reeditada por Jobert en 1969 bajo el título *Quatre chansons de jeunesse*, potenció el equívoco de que se trataba de un ciclo de juventud y al mismo tiempo contribuyó a desdibujar la posible búsqueda de unidad de la «suite» *Fêtes galantes*, ya debilitada por la aparición de los dos trípticos *Fêtes galantes I* y *II*, publicados en 1903 y 1904 respectivamente.

Fue la misma editorial Jobert que en 1984 publicó más piezas inéditas, en este caso bajo el título de *Sept poèmes de Banville*. Cabe decir que en el prefacio de esta edición se aclara que la única unidad de estas piezas es la mera procedencia del mismo poeta. Aun así, este conjunto de piezas es presentado a menudo en público como un ciclo diseñado por Debussy, mientras que es evidente que las *mélodies* sobre de textos de Banville fueron

muchas más y esta elección fue realizada por parte del editor.

A pesar de que queda claro que Debussy tendió durante toda su vida a trabajar por series monográficas destinadas a diversos poetas, primero Banville, después Verlaine y Bourget, y más tarde Baudelaire, Villon, Louis, etc, en su producción de juventud tan solo se puede apreciar, por el momento, como clara intención de configurar un ciclo de canciones, su obra sobre las *Fêtes galantes* de Verlaine.

4. CLAUDE A. DEBUSSY: *FÊTES GALANTES* (1882)

4.1. El primer ciclo de Cl. A. Debussy

Pese a la intensa dedicación a la obra de Banville, la colección de las cinco *mélodies* de Verlaine sería la única que se podría argumentar y defender como un ciclo en toda regla, según las intenciones de Debussy. Por una parte, existe una reveladora carta del 7 de diciembre de 1885 a Claudius Popelin¹² que deja clara su empresa:

«*J'ai fait une suite de mélodies sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine, je voudrais la compléter et par malheur j'ai perdu l'exemplaire que j'avais [...]. Je vous demanderais de recopier la dernière pièce de ce volume, puis une qui s'appelle, je crois, Colombine.*»¹³ (LESURE: 2005: 46–47).

Como se puede observar, Debussy tenía totalmente la consciencia de la unidad de su “suite”, que además, gracias a esta carta se sabe que tenía el proyecto de ampliar con el último poema del ciclo, *Colloque sentimental*, y con el poema *Colombine*. A pesar de esta intención, por motivos desconocidos, Debussy tardó hasta 1904 en poner música a *Colloque sentimental*, y no hay constancia de que lo intentara con *Colombine*.

¹² Claudius Popelin, pintor, esmaltador y poeta de inspiración parnasiana, era el padre de Gustave Popelin, amigo de Debussy y confidente de su relación con Marie Vasnier.

¹³ He hecho una suite de melodías sobre las *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, querría completarla y por desgracia he perdido el ejemplar que tenía [...]. Le pediría copiarme la última pieza de este volumen, y una que se llama, creo, Colombine. [Traducción del autor].

4.2. Las primeras *Fêtes galantes*. Unidad temática y estilística

Para el análisis del material musical de estas cinco melodías se ha puesto el punto de mira especialmente en dos aspectos: Las texturas que, siguiendo la tendencia ya iniciada en las melodías sobre Banville, sugieren la escritura de los teclistas del siglo XVIII y, por otra parte, el material motivico desarrollado en las canciones.

No se han encontrado documentos de esta época en los que Debussy hable de sus conocimientos sobre la música del pasado, pero sí demostró en una gran cantidad de escritos posteriores, tanto en su correspondencia como en artículos diversos, su admiración por los compositores franceses del siglo XVIII. Sobre el reestreno de *La Guirlande* de Rameau, evocó “la delicada joya musical que es esta obra”, y en el que Debussy, a la salida de la representación, grito: “Viva Rameau! Abajo Gluck!”¹⁵. En esta misma dirección se encuentra el artículo que escribió en 1903 en la revista *Gil Blas* en el que observa un paralelismo entre Watteau¹⁶ y Rameau por lo que refiere al estado de olvido de sus obras, que Debussy considera planeado por ciertos intereses, y a la posterior recuperación de ellas, afirmando que “*nous avons dans Rameau, le double parfait de Watteau*”¹⁷. En otra ocasión, interrogado por carta sobre la interpretación de *L'isle joyeuse*¹⁸, Debussy respondió con algunos comentarios muy interesantes. En primer lugar, declaró que no era partidario de dejar lecciones escritas puesto que había el riesgo de ser malentendido y no poder responder a ello. No obstante, sus alusiones fueron a *Les Barricades mystérieuses* de Couperin, que considera una “*merveille de tendre émotion*”, y al *Embarquement pour Cythère* de Watteau¹⁹. Acerca de Couperin, en la revista S.I.M. de 1913 Debussy se preguntaba el porqué de la indiferencia ante los compositores franceses del pasado: “*Couperin, le plus poète de nos clavecinistes, dont la tendre mélancolie semble l'adorable écho venu du fond*

¹⁵ LESURE y HERLIN [edd.], 2005.

¹⁶ A quien considera el genio más conmovedor del siglo XVIII.

¹⁷ DEBUSSY, 1903.

¹⁸ *L'isle joyeuse* (L. 109, 1903-04), obra para piano solo, inspirada en las fiestas galantes, de la que Debussy tuvo intención de añadir a la *Suite bergamasque* en el momento de su publicación, pero que finalmente apareció por separado.

¹⁹ Carta de 1914. Ver: LESURE y HERLIN [edd.], 2005 : 1834seq.

mystérieux des paysages où s'attristent les personnages de Watteau [...]»²⁰.²¹

Por otra parte hay constancia también que el editor Durand mandó a Debussy la edición de la obra completa de Rameau dirigida por Camille Saint-Saëns²², pero es necesario insistir que se ignoran sus conocimientos en este campo durante los primeros años de la década de los 80.

En la suite “*Fêtes galantes pour Madame Vasnier*”, se pueden identificar patrones rítmicos y texturas con obras y aires de danza del repertorio francés del antiguo régimen. Como se ha mencionado anteriormente, la primera parte de *Pantomime* responde al patrón de una *gavotte*, como lo hacía también *Pierrot* (Banville). El patrón rítmico del inicio de *En sourdine* sigue el aire de *sarabande* con sus apoyos en el segundo tiempo de su compás ternario. Como se puede observar, sobre el ritmo sincopado que contribuye al aire “voilée” que requiere el compositor en su indicación de carácter, van apareciendo estos apoyos que sugieren la *sarabande*, e incluso el final del primer verso (“*Calmes dans le demijour*”) la parte vocal busca su acento en el segundo tiempo del compás (c.4). En su evolución este patrón desaparece, pero Debussy lo recupera en forma de coda instrumental al final de la pieza. *Mandoline*, después de una nota *sol* aislada, tal una nota perdida de un instrumento de cuerda pinzada, la canción arranca sobre la imitación de un rasgueo de guitarra, y con el curioso detalle de que este rasgueo se desarrolla sobre acordes de dos quintas superpuestas, imitando la afinación en cuerdas abiertas de una mandolina. Es sobre este “jaser”²³ (parloteo) de la mandolina que la parte vocal se desarrolla, sobre un compás de 6/8 en indicación *Allegretto vivace*, o *Allegretto Follement Gai* (según la fuente), con un carácter y patrones rítmicos habituales de una *gigue*. La melodía acaba capicúa con un *sol* aislado en calderón. Las texturas que imitan los instrumentos de cuerda pulsada, en este caso el laúd, por contexto poético, están presentes también en *Clair de lune*²⁴, pero en esta ocasión el poema se desarrolla sobre un compás de 3/8

²⁰ “Couperin, el más poeta de nuestros clavecinistas, del cual la tierna melancolía parece llegar del adorable eco del fondo misterioso de los paisajes donde se entristecen los personajes de Watteau [...]”. [Traducción del autor].

²¹ DEBUSSY, 1913 : 49-51 [Búsqueda: 6-8-2016].

²² LESURE y HERLIN [edd.], 2005 : 718.

²³ “Et la mandoline jase/Parmi les frisson de brise. » *Mandoline* (Verlaine)

²⁴ “En jouant du luth et dansant...”. *Clair de lune* (Verlaine)

con una indicación de *Andantino*, que apela a un libre aire de *menuet*, con ciertas similitudes al pasaje central del *menuet* de la *Petite suite*, e incluso unos paralelismos de texturas con el inicio de *Mandoline*. Por lo que refiere a *Fantoches*, esta melodía es más difícil de relacionar con un movimiento habitual de “suite” pero por su aire vivaz, caprichoso, y el diseño principal de la parte del piano, tiene un gran parecido a numerosas piezas para clavecín de Couperin, como por ejemplo y curiosamente *Le Carrillon de Cithère*:



Fragmento de *Fantoches*



Fragmento de *Le Carrillon de Cithère*

El siguiente procedimiento ha sido el análisis motivico de esta primera serie de *Fêtes galantes* de Debussy. El rasgo más llamativo es que, bajo la diversidad de caracteres de las cinco piezas, hay una especie de *leitmotiv* persistente a lo largo de toda la “suite”, siendo muy visible en algunos casos, menos evidente cuando está en voces internas, escondido tras adornos o pasajes, incompleto, o formando parte de pasajes más extensos. Este motivo es un aparentemente simple movimiento de bordadura de semitono superior. Aparentemente ya que, a lo largo de las diferentes secciones de estas melodías, va cambiando constantemente los matices de su carácter, así como su función dentro del cuerpo sonoro, evitando quedar como un elemento fríamente estructural, de manera que no se trata del elemento que une las cinco melodías sino más bien el que las genera. Emulando la forma de proceder de Jankélévich en su estudio sobre Fauré, en el que encuentra un motivo recurrente en la melodía de *Clair de lune* llamándolo motivo „Arlequin“, este motivo *debussyniano* será llamado “motivo Colombine” por su sensualidad y autonomía.



Motivo "Colombine" y algunas de sus variaciones

En el inicio del piano de *Pantomime*, el motivo “Colombine” se encuentra sugerido ya es el unísono de las dos manos, pero con su resolución evadida, es decir, do#-re, después de una nota escapada, no vuelve a do# sino que “resuelve” a re#. En la entrada de la parte vocal (c. 10), en la que se encuentra sugerido, también se halla dicho motivo como generador de la textura contrapuntística del piano. En la segunda estrofa (c. 30), el motivo se transforma en una escurridiza escala cromática descendente símbolo “a la

antigua” de las lágrimas de Cassandre, derramadas por su sobrino desheredado. Con la irrupción del jovial y malintencionado Arlequin (c. 37), el motivo “Colombine” se adapta a una nueva tonalidad mayor, por lo que pasa a ser de un tono, aunque en voces internas del piano todavía está presente en su versión de semitono. En la cuarta y última estrofa, con un andante como indicación, Colombine es presentada de manera “voilée”, utilizando el motivo evadido de la introducción, pero en sentido contrario. La última sección de esta melodía es un *vocalise* de verdadera dificultad de ejecución, que sugiere las voces que Colombine escucha en su corazón. En este caso, el motivo generador aparece de tono entero, no sugiriendo la tonalidad mayor sino más bien una escala de tonos casi completa. La composición finaliza con el motivo en una forma parecida al inicio, por su nota escapada, pero con su resolución.



Ejemplo de "Colombine" en Pantomime

La primera sección de *En sourdine* se inicia con una textura a siete voces en la parte del piano, siendo generadas varias de ellas por el motivo “Colombine”. En este caso el motivo se mueve al compás, es decir, a un ritmo muy lento, magmático. La relación sonora con *Pantomime* es muy explícita ya que las dos piezas están escritas en Mi Mayor y el motivo se desarrolla principalmente sobre la quinta nota de la tonalidad y su VI grado rebajado, es decir: si - do \flat - si. La parte vocal expone un diseño melódico en el que se sugiere desdibujadamente el motivo, sobre las notas citadas. En la tercera estrofa (c. 19) el motivo, de semitono descendente, genera en la parte vocal un diseño melódico del cual es la primera y la última nota, de compás a compás, convirtiéndose en el final de la frase en la escala cromática ya expuesta en *Pantomime*. Este motivo corresponde expresivamente a una de las partes más

sensuales del texto: “Ferme tes yeux à demi/Croise tes bras sur ton sein”. En la cuarta estrofa, el motivo “Colombine” cambia radicalmente, adoptando un ritmo de corchea, en forma de ostinato en la parte de piano, que conduce la pieza a su parte más crepuscular: la quinta estrofa. Esta última sección retoma el diseño sensual de la tercera, pero en este caso, encarnando al ruiseñor elegíaco, cambia totalmente su valor expresivo. La canción se extingue con una coda en la que se retoma la textura y los ritmos de la introducción.



Ejemplo de "Colombine" en *En sourdine*

Un sol en calderón y el ya citado rasgueo inspirado en las cuerdas abiertas de una mandolina cambian el carácter de la “suite”. En *Mandoline*, el motivo “Colombine” es mucho menos explícito, formando parte de voces internas en la parte de la mandolina (c. 8-9, por ejemplo), o generando resoluciones en la línea del canto (cc.11-13), en las que aparecen los pasajes cromáticos ya presentes en las dos canciones anteriores. Es interesante observar que en este caso, la libertad de trato de este motivo, a lo largo de la canción acaba sugiriendo cada vez de manera más obvia una cadencia fría de connotación popular española (cc. 49-50, cc. 55-56...). Es evidente que en esta época Debussy ya se sintió atraído por lo exótico y sensual de la música española, por decirlo grosso modo: prueba de ello es que la única pieza que Lesure intercala en el periodo de composición de estas *Fêtes* (exceptuando *Fantoches*) es la *Séguidilla*, con texto de Gautier. Para concluir esta pieza Debussy desarrolla una larga coda sin texto en la que añade un tarareo (la, la, la), sugiriendo probablemente lo inconfesable de la situación y en el que el motivo “Colombine” se amplía a tres notas (do-re-mi-re-do) y de manera

ornamentada.

Ejemplo de "Colombine" en Mandoline

Ejemplos de "Colombine" en Clair de lune

El *menuet* de *Clair de lune* se inicia con diez compases 206 en los que el motivo "Colombine" es el motivo principal, expuesto en el tenor de la parte del piano. El motivo adquiere más presencia todavía, ya que los diez compases en su totalidad están desarrollados sobre un

único acorde de dominante, conceptualmente, ya que el acorde de Sol Mayor que aparece no es más que la sustitución tritonal del mismo Do # Mayor. En esta ocasión, el motivo "Colombine" sugiere más que nunca la sensualidad y la elegancia de una fiesta galante al claro de luna. La línea vocal prácticamente no sugiere el motivo "Colombine" hasta la segunda estrofa ("Tout en chantant sur le mode mineur"), si bien de manera muy vaga. Es al final de esta estrofa cuando el motivo genera una fantasía de diseños que recuerdan explícitamente a *Pantomime*, con el motivo modificado por una nota escapada, es decir, por ejemplo: do - reb- mi (h) - do (c. 44 o c. 73). En la elocuente anadiplosis con la que empieza la tercera estrofa, Debussy responde musicalmente con la misma elocuencia en la línea vocal, desarrollando la nota escapada del motivo hasta el la#4, y generando un efecto sonoro que responde al gran efecto visual del texto. La melodía concluye con la repetición del motivo en una parte de contralto del piano, con las mismas notas del inicio de *Pantomime*, y es que es

preciso recordar que, según Lesure, los periodos de composición de *Clair de lune* y *Pantomime* fueron cronológicamente consecutivos.

La primera pieza compuesta de la serie y que cierra el orden establecido por Debussy en el *Recueil Vasnier* es *Fantoches*. Aunque está compuesta casi con un año de anterioridad al resto de las canciones es evidente la presencia del motivo “Colombine”, por lo tanto, guarda una explícita coherencia con el resto de las piezas. En este caso, el carácter caprichoso de la obra da un contenido expresivo bien distinto al motivo, a pesar de haber unas claras correspondencias. Aunque sugerido vagamente en la introducción del piano, la primera aparición clara del motivo es sobre “Gesticulent, noirs sur la lune”, donde el motivo se presenta vigoroso, insistente y desenvuelto en la parte vocal. En la repetición del mismo texto, Debussy recurre a la escala frigia para anunciar al bello pirata español del final del poema, pasaje que recuerda a *Mandoline*. Es con la presentación del “beau pirate” que con la indicación *très retenu* el compositor utiliza casi literalmente el elocuente diseño melódico del inicio de la tercera estrofa de *Clair de lune*, generado por el motivo “Colombine”. Enlazado con este pasaje, aparece la escala cromática descendente de las lágrimas de Cassandre, en este caso para evocar a la figura del “langoureux rossignol [que] clame sa détresse à tue-tête”. La canción finaliza con un vertiginoso vocalizado en el que se parafrasea virtuosamente el motivo “Colombine” y que se enlaza con una larga escala cromática descendente en la parte del piano.



Ejemplos de "Colombine" en *Fantoches*

Después de este análisis, no queda lugar a duda sobre la unidad motívica y estilística de estas piezas. Y si bien, tal y como salió de su propia mano,

Debussy tenía la intención de ampliar esta serie, no hay opción para pensar que estas melodías no configuren un ciclo en toda regla, siendo cierto que el orden de los números sigue más bien a una idea formal clásico-romántica que a una evolución de carácter poético basada en el ideario *verlainiano*.

CODA

La exposición acabó con un pequeño concierto de obras para voz y piano de la juventud de Debussy, interpretado por Susana García, Marina Nervión, Jose Abellán (estudiantes del CSMV) y Carles Budó.

5. FUENTES BIBLIOGRAFICAS

BARONIAN, Jean-Baptiste (2008). *Verlaine*. París: Gallimard.

BERGER, Laurent (2007). *Arlequin, Pantalone et la Commedia dell'arte*. [Documento audiovisual en línea]. La Boutique du Théâtre [prod.]. [Búsqueda 3-8-2016]. Disponible en: <<https://m.youtube.com/watch?v=-HRwvp7nCqo>>.

BERNADET, Arnaud (2007). *Commente Fêtes galantes, Romances sans paroles*. París: Gallimard.

_____ [coord.] (2007). *Verlaine, première manière*. París: Presses universitaires de France.

BLANC, Charles (1854). *Les peintres des fêtes galantes* [en línea]. París: Jules Renouard et Cie. [Búsqueda: 20-3-2022]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65734709/f7.image.r=charles%20blanc%20watteau>>.

BORNECQUE, Jacques-Henry (1969). *Lumières sur les Fêtes Galantes de Paul Verlaine*. París: Librairie Nizet.

BRISCOE, James (1981). "Debussy 'après' Debussy. The Further Resonance of Two Early "Mélodies" *19th-Century Music*. Vol. 5, nº 2, pp. 110-116. University of California. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/746401>>.

COOPER, Martin (1947-1948). "The Nineteenth Century Musical Renaissance in France (1870-1895)" [en línea]. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 74th Sess., pp. 11-23. Taylor & Francis, Ltd. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/766217>>.

DE BANVILLE, Théodore (1897). *Les Cariatides*. París: G. Charpantier, éditeur.

_____ (1917). *Critiques*. [en línea]. París: Eugène Fasquelle, éditeur. [Búsqueda: 20-5-2022]. Disponible en:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55866559/f344.image.r=Le%20National%201869%20Banville%20fêtes%20galantes>>.

_____ (1857). *Odes Funambulesques*. [en línea]. 1ª edición. París: Poulet-Malassis et de Broise, éditeurs. [Búsqueda: 23-4-2023]. Disponible en:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71114m/f6.image>>.

DEBUSSY, Claude (1883?). *Fêtes galantes* [en línea]. Manuscrito autógrafo MS-17716 (1) de la Bibliothèque Nationale de France, perteneciente al llamado *Recueil Vasnier*. [Búsqueda: 10-11-2023]. Disponible en: <<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP95479-PMLP36005-fetesgalantesautographe.pdf>>

_____ (1903). "Le bilan musical en 1903" [en línea]. *Blas Gil*, nº8725. PÉRIVIER, A.; OLLENDORFF, P. [dirr.]. [Búsqueda: 8-8-2022]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7526546r.item>>

_____ (1913). "Concerts Colonne" [en línea]. *Revue Musicale S.I.M.* Xe année, nº1, pp. 49-51 [Búsqueda: 6-8-2022]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109714p/f4.image>>

_____ (1981). *Songs 1880-1904*. [música impresa]. Nueva York: Dover Publications, Inc. Reediciones de *Fêtes galantes (1r Recueil)*, publicado por Fromont en 1903, y de *Fêtes galantes (2ème Recueil)*, editado por Durand & fils en 1904.

_____ (1993). *Songs of Claude Debussy*. [música impresa]. James R. Briscoe [edit.]. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

- _____ (1987). *El señor corchea y otros escritos*. Ángel Medina Álvarez [trad.]. Madrid: Alianza Editorial
- DE GONCOURT, Edmond & Jules (1873). *L'Art du Dix-huitième siècle* [en línea]. París: Raphly, libraire & marchand d'estampes. [Búsqueda: 15-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1178788/f10.image.r=goncourt%20Le%20grand%20poète%20watteau%201860>>.
- DELVAU, Alfred (1850). *Dictionnaire Érotique Moderne*. [en línea]. Basilea: Karl Schimidt. [Búsqueda: 14-5-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50519s/f5.image.r=Delvau%20Dictionnaire%20erotique>>.
- _____ (1866). *Dictionnaire de la langue verte* [en línea]. París: E. Dentu, éditeur. [Búsqueda: 14-5-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64232433.r=Delvau%20Dictionnaire%20erotique>>
- DES GRANGES, Charles-M. (1932). *Les poètes français. 1820-1920*. París: Librairie A. Hatier.
- DIVERSOS AUTORES (1971). *Le Parnasse contemporain (1866)* [en línea]. Ginebra: Slatkine Reprints. [Búsqueda: 19-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199820/f3.image.r=le%20parnasse%20contemporain%201866>>.
- DULONG, G.; CLARAC, P. (1946). *Les poètes français du dix-neuvième siècle et de la période contemporaine*. París: Librairie Delalain.
- GAUTIER, Théophile (1838). *La comédie de la mort* [en línea]. París: Desessart, éditeur. [Búsqueda: 15-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70716q.r=%22la%20comedie%20de%20la%20mort%22>>.
- _____ (1881). *Poésies complètes, tome premier* [en línea]. París: G. Charpentier, éditeur. [Búsqueda: 15-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5543448f1.image.r=la%20comedie%20de%20la%20mort%20gautier%20watteau>>.

- GOUBAULT, Christian (2002). *Claude Debussy. La musique à vif*. Minerve.
- F. L.; VIDAL, Paul (1962). "Debussy de 1883 à 1885 D'après la Correspondance de Paul Vidal à Henriette Fuchs" [en línea]. *Revue de Musicologie*, T. 48, nº. 125, Claude Debussy (1862-1962) Textes et documents inédits, pp. 98-101. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/927166>
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte– CANTAGREL, Gilles [dirr] (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard.
- LE ROUX, François; RAYNALDY, Romain (2004). *Le chant intime*. Fayard.
- LESURE, François; HERLIN, Denis (2005) [edd.]. *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. París: Gallimard.
- LESURE, François (2003). *Claude Debussy. Biographie critique suivi du Catalogue de l'Œuvre*. Librairie Arthème Fayard.
- _____ (1982). "Debussy et le syndrome de Grenade" [en línea]. *Revue de Musicologie*. T. 68, nº 1/2, pp. 101-109. [Búsqueda: 10-3-2016]. Disponible en:
<<http://www.jstor.org/stable/928282>>
- HENRIOT, Émile (1946). *Poètes Français. De Lamartine à Valéry*. Lyon: H. Lardanchet.
- HOUSSAYE, Arsène [red.] (1868). *L'artiste* [en línea]. París: L'Artiste. [Búsqueda: 15-5-2021]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2299517/f12.image>.
- HUNTER, David (2005). *Understanding french verse*. New York: Oxford University Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1974). *Fauré et l'inexprimable*. Librairie Plon.
- KOECHLIN, Charles (1941). *Debussy*. París: Henri Laurens, éditeur.
- _____ (1926): «Quelques anciennes mélodies inédites de Claude Debussy», *Revue Musicale*, VII: 115–140

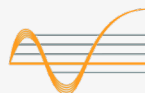
- LAFRENIE, Stephen (2010). *Teaching Commedia dell'arte. Arlecchino*. [Documento audiovisual en línea]. Toronto: Metaphysical Theatre. [Búsqueda: 25-5-2016]. Disponible en: <<https://m.youtube.com/watch?feature=share&v=4FR9QxtLNzE>>.
- MESSINA, Kitti (2008). "Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle: Points communs et divergences" [en línea]. *Revue de Musicologie*, T. 94, No. 1, pp. 59-90. Société Française de Musicologie. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25485885>.
- MOUGENOT, Michel (1992). *Fêtes galantes. Verlaine*. París: Bertrand Lacoste.
- NICHOLS, Roger (2000). *El mundo de Debussy*. Córdoba: Adriana Hidalgo editora S.A.
- _____ (1967). "Debussy's Two Settings of 'Clair de lune'" [en línea]. *Music & Letters*, Vol. 48, nº 3, pp. 229-235. Oxford University. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/732712>>.
- NICOLL, Allardyce (1977). *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral Editores.
- PAKENHAM, Michael (2005). *Correspondance générale de Verlaine I (1857-1885)*. Fayard.
- PLAX, Julie-Anne (2006). "Interpreting Watteau across the Centuries". En SHERIFF, Mary D. [edit.]. *Antoine Watteau. Perspectives on the Artist and the Culture of his Time*, pp. 27-40. University of Delaware Press.
- RAYMOND, Florence [dir.] (2013). *Antoine Watteau (1684-1721). La Leçon de musique*. Bruxelles: BOZAR. Veurne: Éditions Hannibal.
- PRUNIÈRES, Henry [dir.]; BONHEUR, Raymond; EMMANUEL, Maurice;... (1926). *La jeunesse de Claude Debussy. Numéro Spécial de la Revue Musical*. N° VII.
- SCHIAVO, Leda. "Estudio de un espacio imaginario: "Las fiestas galantes" (I)" [en línea]. [Búsqueda: 6-1-2024]. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html>>.

- _____ (1996). "Espacios imaginarios: Las "Fiestas Galantes"". *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional. Buenos Aires-La Plata*. pp. 155-160. Ed: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi científic.
- SOUFFRIN, Eileen (1960). "Debussy lecteur de Banville" [en línea]. *Revue de Musicologie*, T. 46, No. 122, pp. 200-222. Société Française de Musicologie. [Búsqueda: 11-12-2015]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/927376>>.
- TEMPERINI, Renaud (2002). *Watteau*. París: Gallimard.
- TREVITT, John (1973): «Debussy Inconnu: An Inquiry. 1: The Earlier Vocal Music», *The Musical Times*, 114: 881–883+885–886, <http://www.jstor.org/stable/955748>, [Última consulta: 3-11-2018]
- VASNIER, Margueritte (1926): «Debussy à dix-huit ans», *Revue Musicale*, VII: 17–22.
- VERLAINE, Paul; RICARD, Louis-Xavier; FLAMEL, Jehan, etc. (1867). *La Gazette rimée* [en línea]. París: Alphonse Lemerre, éditeur. [Búsqueda: 23-1-2024]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k749198/f1.image.r=la%20gazette%20rimée>>
- VERLAINE, Paul (2000). *Fêtes galantes, La bonne chanson*. Olivier Bivort [edit.]. París: Librairie Générale Française.
- _____ (1869). *Fêtes galantes* [en línea]. París: Alphonse Lemerre, éditeur. 1ª edición. [Búsqueda: 14-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268407/f12.image.r=Verlaine>>.
- _____ (1919). *Fêtes galantes* [en línea]. París: R. Helleu, Libraire-Éditeur. reedición de la 2ª edición de 1886. [Búsqueda: 15-4-2016]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72766r/f1.image.r=Fêtes%20galantes%20Verlaine%201869>>
- _____ (1920). *Fêtes galantes*. París: Albert Messein. Les Manuscrits des Maitres.



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Conservatori
Superior de Música
Joaquín Rodrigo
de València