MÚSICA A LA LLUM
Documentació i patrimoni de les bandes de música

Jorge García (Coord.)
Remigi Morant (Coord.)

MONOGRAFIES & APROXIMACIONS
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

N24

Colección *Monografies & Aproximacions*

DIRECCIÓN EDITORIAL:

Rosa Isusi Fagoaga y Francesc J. Hernàndez Dobon (Universitat de València)

COMITÉ EDITORIAL:

Francesc J. Hernàndez Dobon, Rosa Isusi Fagoaga, Ricard Silvestre i Vañó y Anacleto Ferrer Mas (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:

Imanol Aguirre (Universidad Pública de Navarra, España), Rolf Arnold (Technische Universität Kaiserslautern, Alemania), Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Adela García Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal) y Betania Ramalho (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil).

Colección Monografies & Aproximacions, nº 24.
Título: *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes demúsica.*
Coordinadores: Jorge García García y Remigi Morant Navasquillo.

ISBN: 978-84-09-24450-8 (formato digital on line)
URI: https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col-leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html
ISBN: 978-84-482-6487-1 (formato impreso)

© De esta edición: Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 2020

Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autor y el editor; y que no se haga con fines comerciales.

Impreso digitalmente a la UE

Col.lecció *Monografies & Aproximacions*

DIRECCIÓ EDITORIAL:

Rosa Isusi Fagoaga i Francesc J. Hernàndez Dobon (Universitat de València)

COMITÉ EDITORIAL:

Francesc J. Hernàndez Dobon, Rosa Isusi Fagoaga, Ricard Silvestre i Vañó
i Anacleto Ferrer Mas (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFIC NACIONAL I INTERNACIONAL:

Imanol Aguirre (Universidad de Navarra, España), Rolf Arnold (Technische Universität Kaiserslautern, Alemania), Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Adela García Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal) y Betania Ramalho (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil).

Col.lecció Monografies & Aproximacions, nº 24
Títol: *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*.
Coordinadors: Jorge García García i Remigi Morant Navasquillo.

ISBN: 978-84-24450-8 (format digital on line)
URI: https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col-leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html
ISBN: 978-84-482-6487-1 (format imprés)

© D'aquesta edició: Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de València i Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 2020

Es permet la reproducció, distribución i la comunicació pública, sempre que no siga comercial.

Imprés digitalmente a la UE

Colección *Monografies & Aproximacions*

© Del texto: los autores
© Del text: els autors

© De les il·lustracions: domini públic, excepte els casos en què els propietaris apareixen citats a peu d'imatge. Drets cedits per a aquesta edició.

© De las ilustraciones: dominio público, salvo los casos en que los Propietarios aparecen citados en el pie de la imagen. Derechos cedidos para esta edición.

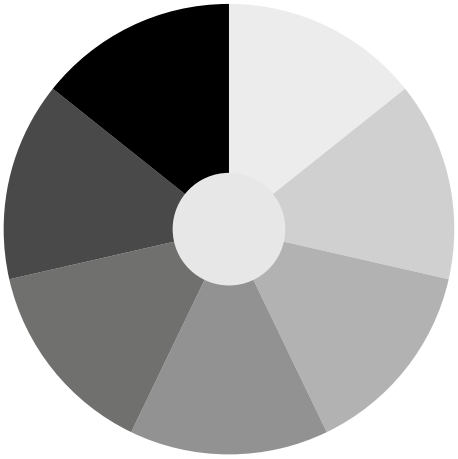
Corrección de los textos en castellano: Pilar Comín Sebastián y Francisco Sánchez Mazo
Correcció dels textos en valencià: Maria Quiles Ruiz i Roser Sánchez Castany
Corrección de los textos en inglés: Gary Smith
Disseny interior i maquetació / Diseño interior y maquetación: Filmac Centre, SL
Disseny de portada (format digital) / Diseño de portada (formato digital): Silvia Costa

Amb el patrocini de

Bankia escolta València

Es permet la reproducció, distribución i la comunicació pública, sempre que no siga comercial.

Imprés digitalment a la UE



MÚSICA A LA LLUM

DOCUMENTACIÓ I PATRIMONI DE LES BANDES DE MÚSICA

Coordinació
Jorge García i Remigi Morant

Pròleg / *Prólogo* 11
Jorge García y Remigi Morant

1. Arxius i història de les societats musicals
Archivos e historia de las sociedades musicales 25

MÚSICA PARA BANDA EN SUECA (1893-1930):
FUENTES DOCUMENTALES DE UN REPERTORIO OLVIDADO
Ramón Ahulló 27

LLOMBAI 1818: DEL ANTIGUO RÉGIMEN A LAS BANDAS CONTEMPORÁNEAS DE MÚSICA
Salvador Astruells Moreno y Ramon Canut Rebull 39

LES OBRES DE RAFAEL ESTEVE NICOLAU I FRANCISCO ESTEVE PASTOR ALS ARXIUS D'OLIVA
Ferran Escrivà Llorca 49

AGRUPACIÓ MUSICAL LA LÍRICA DE SILLA:
150 ANYS D'HISTÒRIA
Jesús Escorihuela, Xavi Gomis, Xelo Gonzàlez,
J. Pasqual Hernàndez Farinós, Frederic Soria 57

LES «LLIBRETES DE REPERTORI» DE LA CORPORACIÓ MUSICAL PRIMITIVA D'ALCOI
Àngel Lluís Ferrando Morales, Jaume Jordi Ferrando Morales,
Pablo Martínez Blanes 63

EL ARCHIVO DE LA BANDA PRIMITIVA DE LLÍRIA:
HISTORIA Y DESARROLLO
Francisco Javier Falomir Pérez 71

EL FENÓMENO BANDÍSTICO EN LA CARRERA DE LA FUENTE DE SAN LUIS DE VALENCIA
Carlos González Marco 83

TRESORS A REDESCOBRIR. EL REPTE DE TORNAR A POSAR AL FARISTOL OBRES OBLIDADES
Nieves Maria Pelejero Ibáñez 105

2. Documentació en institucions públiques i privades
Documentación en instituciones públicas y privadas 115

UN FONS PER A BANDA DE MÚSICA, A PALAMÓS:
UNA BOSSA DE PELL FARCIDA DE PARTITURES
Anna Maria Anglada i Mas 117

LOS ARCHIVOS DE BANDA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA
VASCA: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN
Jon Bagüés Erriondo 127

CULTURAL GOODS AND PERFORMANCE ARCHIVES:
CHALLENGES AND RESULTS
Sabina Benelli 137

REPERTORIO BANDÍSTICO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL
DE ESPAÑA: UN PATRIMONIO DE TODOS Y PARA TODOS
María Teresa Delgado 149

DE ARCHIVOS Y BANDAS DE MÚSICA
Ignacio Latorre Zacarés 163

PARTITURES DE BANDA A BANDA...
A LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA
Rosa Montalt 171

LA BANDA DE LAS ESCUELAS DE ARTESANOS
DE VALENCIA (1893-1897)
María Amparo Tomàs Franco 183

3. Arxius personals i revistes
Archivos personales y revistas 195

LA PRODUCCIÓN PARA BANDA DE JOSÉ GABALDÁ Y BEL
Y CATALOGACIÓN DE SUS MARCHAS FÚNEBRES
Juan Carlos Galiano-Díaz 197

INFLUENCIA DE LA REVISTA *CONDUCTORAMA* Y OTRAS
PUBLICACIONES FRANCESAS EN LAS BANDAS ESPAÑOLAS
Marcial García Ballesteros 221

PAPELES DE MÚSICA DE BANDA EN EL ARCHIVO PERSONAL DE JOSÉ PERPIÑÁN ARTÍGUEZ
Vicente Martínez Molés 239

JOSÉ GOTERRIS SANMIGUEL: CATALOGACIÓ DE L'OBRA MUSICAL
Borja Muñoz Abad 247

4. Fonografia i organologia
Fonografía y organología 255

EVOLUCIÓN TÉCNICA DE LA PLANTILLA DE BANDA
Frank de Vuyst 257

LA CONTRIBUCIÓN DEL SAXOFÓN AL REPERTORIO BANDÍSTICO EN EL SIGLO XIX: APORTACIONES SONORAS Y ORGANOLÓGICAS
Noelia Lorenta Monzón 265

ELS PRIMERS ENREGISTRAMENTS FONOGRÀFICS DE BANDES DE MÚSICA A VALÈNCIA (1898-1901)
Frederic Oriola Velló 279

EL REGISTRO SONORO COMO FUENTE DOCUMENTAL SOBRE BANDAS DE MÚSICA. GRABACIONES HISTÓRICAS DE LA BANDA DE ALABARDEROS
Andrea Santodomingo Jiménez y Antonio Santodomingo Molina 309

LA NORMALIZACIÓN DE LA PLANTILLA DE LAS BANDAS MILITARES DESDE EL PERIODO ISABELINO HASTA LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA
Ramón Sobrino Sánchez 319

5. El popular i el culte en la formació del repertori bandístic
Lo popular y lo culto en la formación del repertorio bandístico 391

DEL ARCHIVO AL ATRIL DE LA BANDA. ANÁLISIS MUSICAL E IMPACTO SOCIAL DE *LA BATALLA DE INKERMAN* (1855) DE CARLOS LLORENS ROBLES
Salvador Astruells Moreno y Frederic Oriola Velló 393

EL BALL DELS LLAURADORS D'ONTINYENT.
DELS MANUSCRITS DE 1905 A L'EDICIÓ ACTUALITZADA
Salvador Berenguer Bodí 423

CANTOS CANARIOS DE TEOBALDO POWER Y SU
INFLUENCIA EN LA CONSOLIDACIÓN DEL ICONO
MUSICAL FOLCLÓRICO EN CANARIAS
Nidia María González Vargas y Pompeyo Pérez Díaz 433

LA NUEVA MÚSICA PROCESIONAL GRANADINA EN EL ACTUAL
REPERTORIO DE LAS BANDAS MUSICALES ANDALUZAS
José Antonio Lacárcel Fernández 443

CUANDO LA BANDA CREA MÚSICA:
LA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE GRANADA
Fátima Martín Ruiz 453

6. Patrimoni bandístic i contexte social
Patrimonio bandístico y contexto social 465

DOCUMENTAR LO INVISIBLE: MEMORIA AFECTIVA
Y DEMOCRATIZACIÓN DE LA PALABRA EN LA
UNIÓ MUSICAL SANTA MARÍA DEL PUIG
Berta del Río y Mónica Martí 467

«RETROBEM LA NOSTRA MÚSICA»: PAÍS, REPERTORIO
Y PAZ SOCIAL EN LA TRANSICIÓN
Daniel Martínez Babiloni 477

LA PROTECCIÓN DE LA TRADICIÓN MUSICAL POPULAR
VALENCIANA COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL INMATERIAL
Francisca Ramón Fernández 503

Els autors / *Los autores* 513

Pròleg

Prólogo

Música a la llum
Estudis sobre el patrimoni cultural de les bandes de música

Jorge García
Institut Valencià de Cultura

Remigi Morant
Universitat de València - FSMCV

La preocupació pel patrimoni cultural generat o custodiat per les bandes de música valencianes no és molt antic. En aquest oblit han pesat les circumstàncies històriques de les bandes, vinculades a associacions privades sense ànim de lucre, en general gestionades per voluntaris, amb una administració mínima, crisis periòdiques —moltes vegades insalvables— de funcionament i poca visibilitat en els àmbits de la cultura més institucionalitzada.

No obstant això, la tenacitat de les mateixes bandes i molts esforços individuals han aconseguit preservar en els moments més difícils bona part d'un patrimoni tan sorprenent com poc conegut. A més, des de fa uns anys, tres factors principals han propiciat més sensibilitat respecte als béns documentals i organològics custodiats a les seus de les societats musicals i el significat social d'aquestes. En primer lloc, la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana (FSMCV) ha professionalitzat les seues activitats, ha assumit noves responsabilitats i ha ofert nous serveis als seus associats; en segon lloc, el Govern autonòmic ha creat eines específiques de gestió de les polítiques autonòmiques en l'àmbit musical, com el desaparegut Institut Valencià de la Música i l'actual Institut Valencià de Cultura (IVC), i en tercer lloc, ha arribat a les societats musicals una generació de gestors amb millor formació.

Aquest canvi va coincidir, aproximadament, en el temps amb els primers senyals d'interés cap a les bandes en l'àmbit acadèmic de la Comunitat Valenciana, la qual cosa es va plasmar en diverses tesis doctorals. És ben cert que la falta d'estudis reglats de musicologia a les nostres universitats ha ofert treballs dis-

persos i heterogenis, més inclinats cap a la història i la descripció que cap a altres temes, però, almenys, el camí està iniciat. A escala estatal es percep un interés semblant, que ha cristal·litzat en projectes col·lectius tan interessants com la Comissió de Bandes de Música creada dins de la Societat Espanyola de Musicologia (SEDEM), entitat que va organitzar el primer congrés a Madrid en 2017 i el segon a Jaén en 2020. Entre els dos congressos esmentats, València va tenir el seu, en 2018, encara que no es va organitzar des de la perspectiva musicològica, sinó des de la documentació musical. El van coorganitzar la Universitat de València, la FSMCV i l'IVC, com a part del programa Música a la llum, gestionat per aquestes dues últimes institucions, sempre amb la col·laboració de Bankia.

Gràcies al patrocini de Bankia, Música a la llum, que es va posar en marxa a la fi de 2016, està elaborant el mapa de recursos musicals de les societats musicals per als estudiosos, investigadors i públic en general. No és un punt d'arribada, sinó de partida; una eina per a facilitar el treball dels investigadors que els mostra l'existència —i, a vegades, la pertinència— de fonts documentals de diversa índole. Com a complement, s'ofereix així mateix informació bibliogràfica, discogràfica i audiovisual. El contingut l'ha elaborat un grup ampli i variable de col·laboradors. S'inspira en projectes d'arxivística musical impulsats per l'Associació Internacional de Biblioteques Musicals (IAML) amb especial participació de la branca espanyola, l'Associació Espanyola de Documentació Musical (AEDOM), a la qual pertany l'Institut Valencià de Cultura. Juntament amb el treball extensiu dut a terme a les societats musicals de tota la Comunitat Valenciana, se n'elabora un altre de catalogació exhaustiva als arxius de dues societats musicals que hi han mostrat disposició: la Nova d'Alcoi i l'Artesana de Catarroja, en aquest últim cas centrada en el fons del mestre José Manuel Izquierdo.

Concebuda com a eina digital, Música a la llum és accessible per mitjà del web http://musicaalallum.es i té projecció en xarxes socials com Facebook, on va donant compte dels avanços periòdics.

Música a la llum també fa un esforç important per secundar i promoure el treball dels arxivers de les bandes, que han pres a poc a poc consciència de la importància del seu treball en el si de les seues respectives societats musicals, així com de la necessitat de ressaltar el patrimoni documental com a patrimoni cultural que forma part de la nostra identitat.

La vinculació creixent entre Música a la llum, la SEDEM, l'Associació Valenciana de Musicologia i l'AEDOM va conduir de manera natural a la convocatòria del congrés internacional de 2018, coincidint amb l'Any Europeu del Patrimoni Cultural. Si bé la perspectiva documental va marcar la convocatòria, no en va excloure altres de complementàries o paral·leles, especialment necessàries

en una primera cita d'aquesta índole. El comité científic, integrat per Elvira Asensi, Salvador Astruells, Sabina Benelli, Cristina Bordas, Ana María Botella, Richard Scott Cohen, Frank de Vuyst, Isabel Ferrer, Vicente Galbis, André Granjo, Rosa Isusi, Frederic Oriola i Ramón Sobrino, va validar un programa intens i coherent.

Bona part de les ponències i comunicacions presentades llavors s'han reelaborat per a aquest llibre, que té un notable pes valencià, evident des del primer capítol. S'hi recullen aportacions sobre algunes de les nostres bandes i protagonistes, bé amb una perspectiva panoràmica (en el cas dels textos d'Ahulló sobre Sueca, Astruells Moreno i Canut Rebull sobre Llombai, Hernàndez Farinós i altres sobre la Lírica de Silla, Falomir sobre la Primitiva de Llíria i González Marco sobre les bandes a la Font de Sant Lluís) o bé centrant-se en alguns compositors, tant els molt coneguts Esteve Nicolau i Esteve Pastor (Escrivà Llorca) com els oblidats que, així, són objecte de recuperació (Eduardo Sanchis Morell, estudiat per Pelejero Ibáñez). Per la seua banda, els germans Ferrando Morales i Martínez Blanes escriuen sobre alguns documents singulars de la seua banda, la Primitiva d'Alcoi, que també serveixen per a conéixer i entendre el passat.

La segona part del llibre, en contrast, pren perspectiva per parlar de fons i col·leccions de música de banda en col·leccions privades i institucions d'Espanya i fins i tot d'Itàlia. Sabina Benelli, a partir de la seua experiència al Teatre de la Scala de Milà, revisa els problemes de conservació i difusió que afecten les partitures guardades a l'arxiu d'organitzacions dedicades a la interpretació de música, tant de bandes com d'orquestres. Després es descriuen les col·leccions de l'àmbit bandístic, que a vegades han passat desapercebudes davant d'altres fons situats a institucions arxivístiques amb dedicació exclusiva a la música d'una comunitat autònoma, com ara Eresbil (Bagüés Erriondo) i a biblioteques patrimonials amb competències més generals, com la de Catalunya (Montalt) i la Biblioteca Nacional d'Espanya (Delgado). Per la seua banda, Latorre Zacarés tracta, en la seua doble condició d'arxiver municipal i de banda, la col·laboració que pot establir-se entre totes dues instàncies, sobretot a municipis mitjans i xicotets. Més endavant, el testimoniatge de documentació sobre bandes que es conserva a institucions privades ens l'ofereixen la contribució d'Anglada i Mas, referida a un fons vuitcentista de la rectoria de Sant Joan de Palamós, i la de Tomàs Franco, que ha reconstruït la trajectòria de la banda de les Escoles d'Artesans de València a l'arxiu d'aquest centre educatiu.

Les parts tercera i quarta se centren en altres fonts documentals per a l'estudi de les bandes de música, com són l'hemerografia (Galiano-Díaz, García Ballesteros) i els arxius personals i familiars, vinculats en general a un creador, com és el cas dels hereus de José Goterris (Muñoz Abad). Els investigadors estan concedint també un interés creixent a la fonografia, com veiem en el treball d'Oriola Velló, sobre els primers enregistraments de bandes a València, i en el

de Santodomingo Jiménez i Santodomingo Molina sobre la mítica Banda d'Alabarders. L'organologia és l'assumpte principal tant per a De Vuyst, que revisa la història de la música de banda a partir de la configuració de les plantilles instrumentals, com per a Lorenta Monzón, que s'ocupa de l'arribada del saxòfon —instrument bandístic per excel·lència— a les bandes espanyoles del segle xix. En aquest apartat, Sobrino Sánchez repassa minuciosament l'evolució de la plantilla de les bandes militars al llarg de bona part de segle xix i revisa tant obres concretes com mètodes, reglaments i edicions comercials de partitures, per concloure amb una anàlisi de la *Fantasía morisca* de Ruperto Chapí.

La cinquena part es mou entre la documentació i la musicologia per a abordar temes en els quals s'entrecreuen el popular i el culte, subratllant aquesta doble personalitat tan assenyalada a vegades en la música de banda. Així succeeix amb la música d'origen acadèmic de Teobaldo Power, que s'ha incorporat al folklore canari (González Vargas i Pérez Díaz), i amb les peces de sarsuela o de ball adoptades i reutilitzades per les comparses de moros i cristians a Ontinyent (Berenguer Bodí). Dos autors ens parlen de temes granadins: Lacárcel Fernández s'interessa per les aportacions de compositors d'aquesta província a la nova música processional i, per la seua part, Martín Ruiz analitza el repertori escrit en el que va de segle per a la Banda Municipal de Granada. Astruells Moreno i Oriola Velló van a la recerca de la desapareguda *Batalla de Inkerman*, de Carlos Llorens, peça descriptiva que va ser cèlebre en el segle xix, i en reconstrueixen la reeixida trajectòria i, fins i tot, el possible so.

Hem deixat per a l'última part diversos treballs en els quals el patrimoni cultural s'aborda des de perspectives legislatives que reflecteixen progressius canvis de sensibilitat (Ramón Fernández) i sociopolítiques, com va succeir amb els orígens de la campanya «Retrobem la nostra música» de la Diputació de València en plena Transició (Martínez Babiloni). Així mateix, s'inclou un estudi que reconstrueix críticament la història de la banda del Puig i s'assenyala el protagonisme col·lectiu i la manca de visibilitat de les dones en aquests àmbits (Del Rio i Martí). Aquest últim article té la particularitat de presentar-se com a acotació a un treball previ en forma de documental audiovisual, la qual cosa obri interessants possibilitats de cara a futures recerques en un camp com el de les bandes, en les quals sempre està tan present el factor humà.

Acabem donant les gràcies als qui han fet possible aquest llibre. A tots els participants en el congrés «Música a la llum», també a aquells que hi han contribuït, tot i que no n'hi haja mostra en aquest volum. Al vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València, Antonio Ariño Villarroya, que, sota el punt de vista de la sociologia, sempre s'ha interessat pel món de les bandes i ens va oferir una brillant obertura del congrés. Al personal del Vicerectorat, que ens va acollir i en va facilitar l'organització. A la banda Unió Musical del Centre Històric de València i al director, Vicente Gabarda, per la seua generosa col·la-

boració amb un concert. A Margarita Landete, directora adjunta de Música i Cultura Popular de l'Institut Valencià de Cultura, i a Pedro Rodríguez, president en 2018 de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, que van formar part del comité organitzador. A l'Institut Universitari de la Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València (IUCIE), per la seua col·laboració tècnica en la preparació i desenvolupament del congrés, i la seua disponibilitat a l'hora de publicar aquest volum. I, és clar, a Bankia, pel suport i el patrocini, especialment al seu assessor Manuel Tomás i a Isabel Rubio, coordinadora de la Direcció General de Comunicació de Bankia a la Comunitat Valenciana.

Música a la llum
Estudios sobre el patrimonio cultural de las bandas de música

Jorge García
Institut Valencià de Cultura

Remigi Morant
Universitat de València - FSMCV

La preocupación por el patrimonio cultural generado o custodiado por las bandas de música valencianas no es muy antiguo. En ese descuido han pesado las circunstancias históricas de las bandas, vinculadas a asociaciones privadas sin ánimo de lucro, por lo general gestionadas por voluntarios, con una administración mínima, crisis periódicas —muchas veces insalvables— de funcionamiento y poca visibilidad en los ámbitos de la cultura más institucionalizada.

No obstante, la tenacidad de las propias bandas y muchos esfuerzos individuales han conseguido preservar en los momentos más difíciles buena parte de un patrimonio tan asombroso como poco conocido. Además, desde hace unos años, tres factores principales han propiciado una mayor sensibilidad respecto a los bienes documentales y organológicos custodiados en las sedes de las sociedades musicales y su significado social. En primer lugar, la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV) ha profesionalizado sus actividades, ha asumido nuevas responsabilidades y ha ofrecido nuevos servicios a sus asociados; en segundo lugar, el gobierno autonómico ha creado herramientas específicas de gestión de las políticas autonómicas en el ámbito musical, como el desaparecido Institut Valencià de la Música y el actual Institut Valencià de Cultura (IVC); y en tercer lugar ha llegado a las sociedades musicales una generación de gestores con mejor formación.

Este cambio vino a coincidir en el tiempo, aproximadamente, con las primeras señales de interés hacia las bandas en el ámbito académico de la Comunidad Valenciana, lo que se plasmó en diversas tesis doctorales. Bien es cierto que la

falta de estudios reglados de musicología en nuestras universidades ha deparado trabajos dispersos y heterogéneos, más inclinados hacia la historia y la descripción que hacia otros temas, pero, al menos, el camino está iniciado. A escala estatal se percibe un interés semejante, que ha cristalizado en proyectos colectivos tan interesantes como la Comisión de Bandas de Música creada dentro de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), entidad que organizó el primer congreso en Madrid en 2017 y el segundo en Jaén en 2020. Entre los dos congresos citados, Valencia tuvo el suyo propio en 2018, aunque no se organizó desde la perspectiva musicológica, sino desde la de la documentación musical. Lo coorganizaron la Universidad de Valencia, la FSMCV y el IVC, como parte del programa *Música a la llum*, gestionado por estas dos últimas instituciones, siempre contando con la colaboración de Bankia.

Gracias al patrocinio de Bankia, *Música a la llum*, que se puso en marcha a finales de 2016, está elaborando el mapa de recursos musicales de las sociedades musicales para estudiosos, investigadores y público en general. No es un punto de llegada, sino de partida; una herramienta para facilitar el trabajo de los investigadores señalándoles la existencia —y, a veces, la pertinencia— de fuentes documentales de diversa índole. Como complemento se ofrece, asimismo, información bibliográfica, discográfica y audiovisual. Su contenido lo ha elaborado un grupo amplio y variable de colaboradores. Se inspira en proyectos de archivística musical impulsados por la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (IAML) con especial participación de su rama española, la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), a la que pertenece el Institut Valencià de Cultura. Junto al trabajo extensivo llevado a cabo en las sociedades musicales de toda la Comunidad Valenciana, se realiza otro de catalogación exhaustiva en los archivos de dos sociedades musicales que se han mostrado dispuestas a ello: la Nova d'Alcoi y L'Artesana de Catarroja, en este último caso centrada en el fondo del maestro José Manuel Izquierdo.

Concebida como herramienta digital, *Música a la llum* es accesible a través de la web http://musicaalallum.es y tiene proyección en redes sociales a través de Facebook, donde va dando cuenta de sus avances periódicos.

Música a la llum también hace un esfuerzo importante por apoyar y promover el trabajo de los archiveros de las bandas, que han tomado poco a poco conciencia de la importancia de su trabajo en el seno de sus respectivas sociedades musicales, así como de la necesidad de resaltar el patrimonio documental como acervo cultural que forma parte de nuestra identidad.

La vinculación creciente entre *Música a la llum*, la SEdeM, la Associació Valenciana de Musicologia y AEDOM condujo de manera natural a la convocatoria del congreso internacional de 2018, coincidiendo con el Año Europeo del Patrimonio Cultural. Si bien la perspectiva documental marcó la convo-

catoria, no excluyó otras complementarias o paralelas, especialmente necesarias en una primera cita de esta índole. El comité científico, integrado por Elvira Asensi, Salvador Astruells, Sabina Benelli, Cristina Bordas, Ana María Botella, Richard Scott Cohen, Frank de Vuyst, Isabel Ferrer, Vicente Galbis, André Granjo, Rosa Isusi, Frederic Oriola y Ramón Sobrino, validó un programa intenso y coherente.

Buena parte de las ponencias y comunicaciones presentadas entonces se han reelaborado para este libro, que tiene un notable peso valenciano, evidente desde el primer capítulo. En él se recogen aportaciones sobre algunas de nuestras bandas y protagonistas, bien con una perspectiva panorámica (caso de los textos de Ahulló sobre Sueca; Astruells Moreno y Canut Rebull sobre Llombai; Hernàndez Farinós y otros sobre la Lírica de Silla; Falomir sobre la Primitiva de Llíria; y González Marco sobre las bandas en la Fuente de San Luis), o bien centrándose en algunos compositores, tanto los muy conocidos Esteve Nicolau y Esteve Pastor (Escrivà Llorca) como los olvidados, que así son objeto de recuperación (Eduardo Sanchis Morell, estudiado por Pelejero Ibáñez). Por su parte, los hermanos Ferrando Morales y Martínez Blanes escriben sobre algunos documentos singulares de su banda, la Primitiva de Alcoi, que también sirven para conocer y entender el pasado.

La segunda parte del libro, en contraste, toma perspectiva para hablar de fondos y colecciones de música de banda en colecciones privadas e instituciones de toda España. Sabina Benelli, a partir de su experiencia en el Teatro de La Scala de Milán, revisa los problemas de conservación y difusión que afectan a las partituras guardadas en el archivo de organizaciones dedicadas a la interpretación de música, tanto bandas como orquestas. Después se describen las colecciones del ámbito bandístico, que a veces han pasado desapercibidas frente a otros fondos, ubicadas en instituciones archivísticas con dedicación exclusiva a la música de una comunidad autónoma, como Eresbil (Bagüés Erriondo), y en bibliotecas patrimoniales con competencias más generales, como la de Cataluña (Montalt) y la Biblioteca Nacional de España (Delgado). Por su parte, Latorre Zacarés trata, en su doble condición de archivero municipal y de banda, la colaboración que puede establecerse entre ambas instancias, sobre todo en municipios medianos y pequeños. Más adelante, el testimonio de documentación sobre bandas conservada en instituciones privadas nos lo ofrecen la contribución de Anglada i Mas, referida a un fondo decimonónico de la rectoría de Sant Joan de Palamós, y la de Tomàs Franco, que ha reconstruido la trayectoria de la banda de las Escuelas de Artesanos de Valencia en el archivo de ese centro educativo.

Las partes tercera y cuarta se centran en otras fuentes documentales para el estudio de las bandas de música, como son la hemerografía (Galiano-Díaz, García Ballesteros) y los archivos personales y familiares, vinculados por lo ge-

neral a un creador, como es el caso de los herederos de José Goterris (Muñoz Abad). Los investigadores están concediendo también un interés creciente a la fonografía, como vemos en el trabajo de Oriola Velló, sobre las primeras grabaciones de bandas en Valencia, y en el de Santodomingo Jiménez y Santodomingo Molina sobre la mítica Banda de Alabarderos. La organología es el asunto principal tanto para De Vuyst, que revisa la historia de la música de banda a partir de la configuración de las plantillas instrumentales, como para Lorenta Monzón, que se ocupa de la llegada del saxofón, instrumento bandístico por excelencia, a las bandas españolas del siglo xix. En este apartado, Sobrino Sánchez repasa minuciosamente la evolución de la plantilla de las bandas militares a lo largo de buena parte del siglo xix y revisa tanto obras concretas como métodos, reglamentos y ediciones comerciales de partituras para concluir con un análisis de la *Fantasía morisca* de Ruperto Chapí.

La quinta parte se mueve entre la documentación y la musicología para abordar temas en los que se entrecruzan lo popular y lo culto, subrayando esa doble personalidad tan señalada a veces en la música de banda. Así sucede con la música de origen académico de Teobaldo Power, que se ha incorporado al folclore canario (González Vargas y Pérez Díaz), y con las piezas de zarzuela o de baile adoptadas y reutilizadas por las comparsas de moros y cristianos en Onteniente (Berenguer Bodí). Dos autores nos hablan de temas granadinos: Lacárcel Fernández se interesa por las aportaciones de compositores de esa provincia a la nueva música procesional y, por su parte, Martín Ruiz analiza el repertorio escrito para la Banda Municipal de Granada en lo que va de siglo. Astruells Moreno y Oriola Velló van a la busca de la desaparecida *La batalla de Inkerman*, de Carlos Llorens, pieza descriptiva que fue célebre en el siglo xix, y reconstruyen su exitosa trayectoria e, incluso, su posible sonido.

Hemos dejado para la última parte varios trabajos en los que el patrimonio cultural se aborda desde perspectivas legislativas que reflejan progresivos cambios de sensibilidad (Ramón Fernández) y sociopolíticas, como sucedió con los orígenes de la campaña «Retrobem la nostra música» de la Diputación de Valencia en plena Transición (Martínez Babiloni). Asimismo, se incluye un estudio que reconstruye críticamente la historia de la banda de El Puig y se señala el protagonismo colectivo y la invisibilización de las mujeres en estos ámbitos (Del Río y Martí). Este último artículo tiene la particularidad de presentarse como acotación a un trabajo previo en forma de documental audiovisual, lo que abre interesantes posibilidades de cara a futuras investigaciones en un campo como el de las bandas, en las que siempre está tan presente el factor humano.

Acabamos dando las gracias a quienes han hecho posible este libro. A todos los participantes en el congreso «Música a la llum», también a aquellos de cuya contribución ya no queda muestra en este volumen. Al vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universidad de Valencia, Antonio Ariño Villarroya, que

bajo el punto de vista de la sociología siempre se ha interesado por el mundo de las bandas y nos ofreció una brillante apertura del congreso. Al personal del Vicerrectorado, que nos acogió y facilitó la organización. A la banda Unió Musical del Centre Històric de València y a su director Vicente Gabarda, por su generosa colaboración con un concierto. A Margarita Landete, directora adjunta de Música y Cultura Popular del Institut Valencià de Cultura, y a Pedro Rodríguez, presidente en 2018 de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, que formaron parte del comité organizador. Al Instituto Universitario de la Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia, por su colaboración técnica en la preparación y desarrollo del congreso, y su disponibilidad a la hora de publicar este volumen. Y, claro está, a Bankia, por su apoyo y patrocinio, especialmente a su asesor Manuel Tomás y a Isabel Rubio, coordinadora de la Dirección general de Comunicación de Bankia en la Comunidad Valenciana.

1

Arxius i història de les societats musicals

Archivos e historia de las sociedades musicales

MÚSICA PARA BANDA EN SUECA (1893-1930): FUENTES DOCUMENTALES DE UN REPERTORIO OLVIDADO

Ramón Ahulló

RESUMEN

En los programas de conciertos de algunas bandas del entorno valenciano activas durante la última década del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, se puede advertir la convivencia de piezas compuestas por el director de la propia agrupación con la transcripción o el arreglo de piezas de éxito de la época. Dicha práctica resulta manifiesta en la localidad de Sueca.

Las creaciones para banda de músicos oriundos de Sueca —o que desarrollaron allí parte de su actividad musical— se localizan o bien en los archivos particulares de los familiares, o bien en los archivos de determinadas sociedades musicales. Dentro de este ámbito, se refieren algunos de los títulos conservados que forman parte del corpus creativo de compositores ignorados; en particular, el de José Serrano Marí (padre del maestro Serrano) y el de Mariano Martí Blay. A partir de los fondos antiguos de la hemeroteca local, se da cuenta también de algunas piezas ilocalizables de estas características que engrosaron el repertorio. Asimismo, un inventario conservado en el Archivo Histórico Municipal de Sueca arroja luz sobre el archivo de la Banda de Sueca en buena parte del primer tercio del siglo XX.

Se pretende, con este trabajo, dar a conocer la existencia de un repertorio olvidado, en especial el creado ex profeso para banda, desconocido hoy pero interpretado en épocas pasadas por las bandas de música de Sueca.

Además de la precariedad de medios y de la escasez de su plantilla, uno de los rasgos característicos de las primeras bandas locales de carácter civil es que se fundaban y se disolvían con relativa asiduidad; y ello, como es lógico, afectaba al repertorio de dichas agrupaciones. Tanto es así que la reconstrucción del entorno sonoro local —en particular, el generado por ese tipo de formaciones— resulta problemática por la dificultad de reunir los documentos y por la diseminación de fuentes, entre otros factores; incluso es frecuente que se hayan

perdido materiales, fruto de circunstancias estrechamente relacionadas con el devenir social de cada contexto geográfico.

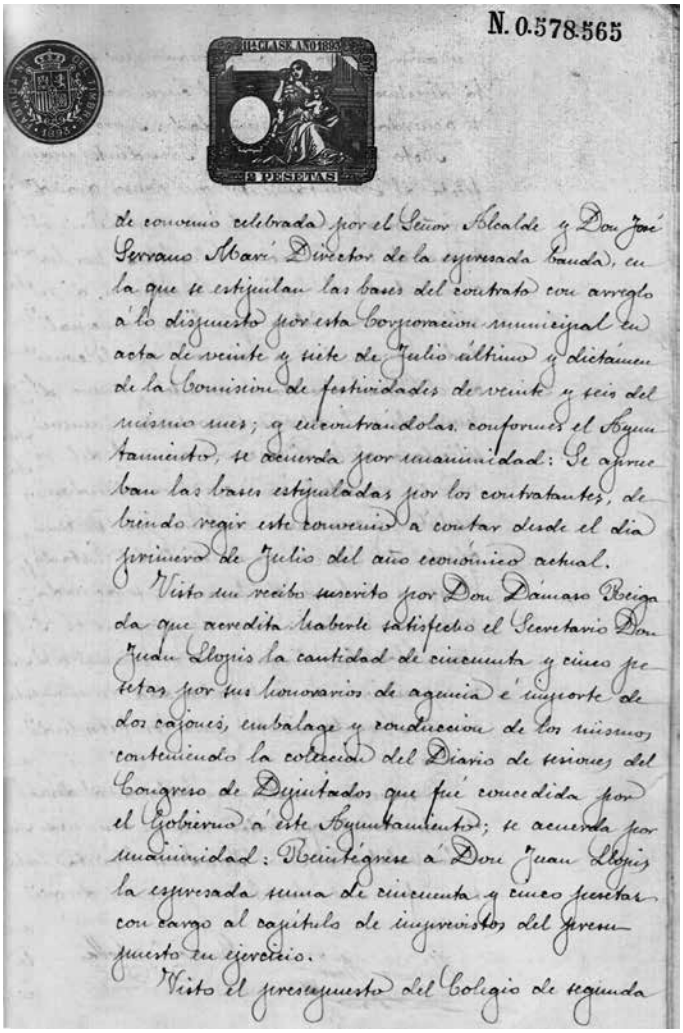
Aun así, la localización de fuentes relacionadas con las agrupaciones bandísticas de la población de Sueca entre 1893 y 1930 (ámbito de nuestro estudio) ha hecho posible acercarse al entorno interpretativo de tales formaciones en aquel momento. Los documentos hallados han permitido, por ejemplo, arrojar luz sobre el tipo de pieza o el perfil de los compositores, además de alumbrar títulos desconocidos. Estos datos se han extraído, principalmente, de fuentes como archivos privados familiares (partituras manuscritas y otra documentación), archivos de sociedades musicales y el Archivo Histórico Municipal de Sueca (AHMS), que aporta actas consistoriales, programas, recibos, entre otros documentos; también se han consultado la prensa histórica y estudios monográficos.

La primera de nuestras fuentes primarias son las partituras conservadas en el archivo privado de José Serrrano Marí (1846-1905), cuya figura resulta crucial en el recorrido histórico-musical de Sueca y, particularmente, en el apartado de la música para banda. Es más, su actividad en este tipo de formación condiciona el momento inicial de este estudio, pues en 1893 se firma un contrato entre el Ayuntamiento y la Banda Música de Sueca, que dirigía el propio Serrano Marí, padre del maestro Serrano (figura 1).

En Serrano Marí se descubre un personaje que participa de manera activa en la práctica totalidad de los ámbitos de la vida musical local del momento. Dicha implicación se refleja tanto en la faceta interpretativa como en la creativa, sin desdeñar su labor didáctica y asociativa. Esto resulta relevante a la hora de valorar su contribución al entorno musical de Sueca, en particular la relacionada con la formación bandística, pues, además de fundar y dirigir una de las bandas de la localidad, es el autor de un buen número de partituras compuestas expresamente para aquella agrupación.

Cerca de 30 títulos componen el corpus creativo de Serrano Marí para banda. Entre sus trabajos para este tipo de formación encontramos valses (*El cielo de Nápoles*, *Perdónalos*, *Filín*); sinfonías (*Amargura y esperanza*, *Sucro*); tangos (*Tango patriótico, Tula en el bosque*); polonesas (*Polonesa para banda militar*, *En el campo*); mazurcas (*Bola de nieve, Víctima de una calumnia*) y, por supuesto, marchas (*Clara, Pasionaria*) y pasodobles (*Al Riff, Diana, Don Quijote de la Mancha, Sancho Panza, Mensajero a ultramar, Moreno Paco, Unión y fomento, Sin fin*, *El mágico*).

Aunque la instrumentación varía de unas obras a otras, buena parte de esas páginas presentan características análogas. Así, una parte de ellas están dedicadas a su entorno relacional más próximo; algunas aparecen numeradas por un supuesto orden de composición y contienen la fecha de creación. Incluso,



N. 0.578.565

HACIA SE AÑO 1893

2 PESETAS

de convenio celebrada por el Señor Alcalde y Don José Serrano Marí Director de la espresada banda, en la que se estipulan las bases del contrato con arreglo á lo dispuesto por esta Corporacion municipal en acta de veinte y siete de Julio último y dictámen de la Comision de festividades de veinte y seis del mismo mes; y encontrándolas conformes el Ayuntamiento, se acuerda por unanimidad: Se aprueban las bases estipuladas por los contratantes, debiendo regir este convenio á contar desde el dia primero de Julio del año económico actual.

Visto un recibo suscrito por Don Dámaso Reigada que acredita haberle satisfecho el Secretario Don Juan Llopis la cantidad de cincuenta y cinco pesetas por sus honorarios de agencia é importe de dos cajones, embalage y conduccion de los mismos conteniendo la coleccion del Diario de sesiones del Congreso de Diputados que fué concedida por el Gobierno á este Ayuntamiento; se acuerda por unanimidad: Reintégrese á Don Juan Llopis la espresada suma de cincuenta y cinco pesetas con cargo al capítulo de imprevistos del presupuesto en ejercicio.

Visto el presupuesto del Colegio de segunda

Figura 1. Página del contrato suscrito entre el Ayuntamiento de Sueca y la Banda Música de Sueca en 1893. *Fuente*: Archivo Histórico Municipal de Sueca.

diversas piezas aparecen con la rúbrica del autor (figura 2). Es más, algunas presentan una portada decorada y coloreada con un motivo alusivo al título de la composición.

Pero la labor compositiva de Serrano Marí no se agotó con ese tipo de piezas. De su puño y letra se conservan, también, piezas de música teatral, concretamente dos zarzuelas en valenciano. La primera, en la que la letra y la música son suyas, lleva por título *El pretenens de Pepeta* [sic]; mientras que de la segunda, intitulada *Contra avarisia una dona*, es autor de la música, pero no de la letra, que pertenece a José Martines [sic].

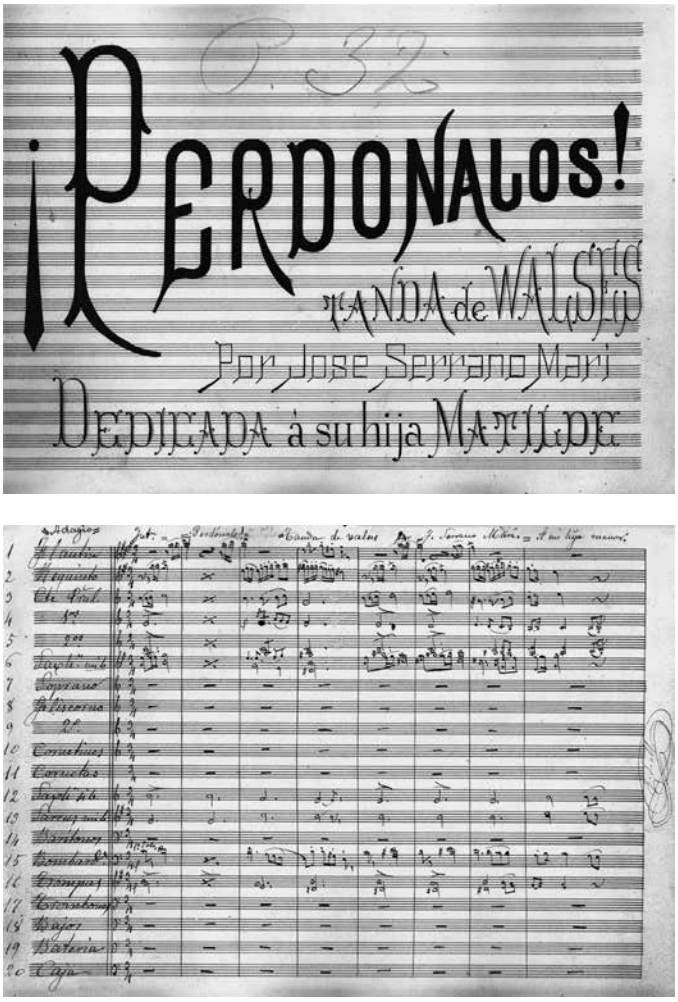


Figura 2. Portada y primera página de la tanda de valses *Perdónalos*. *Fuente*: archivo de la familia Serrano.

Serrano Marí también compuso música de cámara y música para orquesta, pero, como es lógico por su actividad en el entorno eclesiástico, su producción más numerosa, aparte de las partituras para banda, se halla en la música compuesta para acontecimientos religiosos. Se pueden citar, entre otras creaciones, dos misas a tres voces y coro, *Flores a María*, *Despedida a la Virgen*, *Stabat Mater a tres voces, Creidis* [sic] y *Trisagios.*

Pero si el hallazgo de este grupo de obras contribuye al conocimiento del ambiente musical de Sueca durante el último decenio del siglo xix y primeros años del siglo xx, no menos atractivo resulta para la reconstrucción del ambiente local el material conservado en el Archivo Histórico Municipal de Sueca. Dicho

centro alberga documentación relativa a intervenciones del consistorio en el plano formativo (escuela de música) y asociativo (disolución y fundación de agrupaciones). Además, las actas plenarias y las de comisiones dan fe de los actos celebrados y el motivo de su inclusión en el acta correspondiente. En este sentido, el «Acta de inventario y entrega del archivo y todo el instrumental de la Banda de Música de la Sociedad Musical "La Unión" a los señores de la Comisión especial que han de representar en lo sucesivo los interés de la nueva Música titulada Banda Municipal de Sueca», fechado el 20 de julio de 1922, contiene información de sumo interés sobre las agrupaciones de la Sociedad Musical La Unión y la Banda Municipal de Sueca. En el documento hay datos sobre el instrumental que conformaba la agrupación y, en particular, el repertorio interpretado por aquellas agrupaciones. Algunas piezas aparecen en programas de mano y en documentos diversos, como los referidos al Certamen de Bandas, o Concurso Musical, como se denominaba en torno a 1915, lo que contribuye a testimoniar su uso en actos de diversa índole.

Esa acta nace como parte de una serie de actuaciones trazadas por el consistorio, con vistas a la municipalización de la banda que existía en el momento, esto es: la Sociedad Musical La Unión. Así, 20 días antes de dicho registro documental, se había publicado un reglamento que debía ordenar la actividad de la nueva agrupación. Tal documento normativo y organizativo también es de suma trascendencia porque su aplicación llevó, casi dos años después, en 1924, a la redacción de un acta de características similares a la de 1922 —esta vez mecanografiada—, motivada por la dimisión conjunta de la junta directiva de la Banda Municipal de Sueca y su correspondiente propuesta de disolución.

En el ínterin de 1922 a 1924, había presentado la dimisión el director de la formación, Juan Gascó Camarena, que alegó problemas de salud. El trámite por el que se aceptaba su dimisión se resolvía el 31 de julio de 1923. Sin embargo, las atribuciones vinculadas a su cargo, recogidas en el reglamento, y las razones aducidas para proponer la disolución de la banda llevan a suponer que el problema alegado por el solicitante no era el único para desempeñar con normalidad su tarea. En el referido reglamento se señalaba, entre las obligaciones del director, «exigir de los músicos cuando cometan alguna falta de asistencia y aleguen haber sido por causa de enfermedad, la oportuna certificación facultativa». Además, entre sus responsabilidades se hallaba la de «anotar las faltas de asistencia de los músicos a ensayos y demás actos de la Banda Municipal en un registro especial, consignando la cuantía de las multas». Esas tareas no eran nada gratas y se alejaban del plano artístico para entrar en el terreno de la fiscalización de las acciones de los miembros de la agrupación.

La aplicación inflexible del reglamento de la Banda Municipal y las correspondientes sanciones no pudieron evitar los actos de indisciplina, según se relata en el acta de disolución, el 26 de mayo de 1924. Las líneas que encabezaban el

documento no pueden ser más explícitas: «Visto que la dimisión colectiva y total de los Vocales de dicha Junta especial se funda en la desmoralización é indisciplina que reina entre los músicos de la Banda no habiendo sido bastante para evitarlo las repetidas amonestaciones, multas y actos de presencia llevadas á cabo por la Junta especial que no encuentra ya medios para reducir á la normalidad la marcha de la Banda municipal, por lo que la dimisión de la Junta especial es irrevocable y acompaña las cuentas de la misma con todos sus Justificantes».[1]

En cualquier caso, interesa la relación de las piezas conservadas en el archivo en aquellas fechas (1922 y 1924), así como las posibles relaciones y conexiones con el entorno bandístico, en cuanto a incremento y circulación del repertorio y tipos de piezas, y los actores principales del momento.

Se constata que en 1922, el archivo de la banda de la Sociedad Musical La Unión de Sueca, que luego fue la Banda Municipal, contaba con 240 obras (bien partituras, bien guiones) distribuidas en 15 carpetas de desigual proporción. Un primer examen del contenido muestra que se intentaba clasificar el material por autor y, después, por tipo de obra. Las carpetas de la 1 a la 5 contienen música de autores concretos, que se especifican a continuación de la carpeta detallada y antes de la referencia de la pieza, bajo la expresión «obras de…» (figura 3).

Así, la relación se inicia con la carpeta que recoge la parte más conocida de la producción lírica del maestro Serrano. La carpeta número 2 son obras de Wagner en forma de selección. Las carpetas con número 3, 4 y 5 son adaptaciones de las piezas líricas más laureadas en aquella época. Sin embargo, respecto al contenido de estas carpetas, resulta llamativa la presencia de alguna pieza —o autor— que no estaba en el panorama interpretativo del momento. Tal es el caso de la adaptación del drama lírico *El reloj de Lucerna*, del mallorquín Pere Miguel Marquès (Palma, 1843-1918). Algo similar puede decirse de la obra titulada *Tixa (escenas húngaras)* atribuida a P. Morera, que se seguía interpretando (como refiere la prensa local) en los conciertos de la banda en 1931, 1932 y 1933. Y otro tanto podemos decir de la obertura *Maïla*, del francés Roussel, interpretada, como obra obligada, en el Certamen de Bandas —entonces, Concurso Musical— de 1915.

La carpeta 8 alberga buena parte de los poemas sinfónicos interpretados en la época y en décadas anteriores. La carpeta número 9 lleva por título «Pasodobles grandes»; la 11 corresponde a «marchas de procesión»; la 12, a «marchas fúnebres»; la 13, a «pasodobles»; y la 14 contiene una mezcla de marchas regulares y pasodobles. La carpeta número 10 se dedica a ritmos bailables o canciones, co-

[1] Archivo Histórico Municipal de Sueca. (s. f.). Secretaria. c. 173 / Exp. 23. Banda Municipal de Música de Sueca.

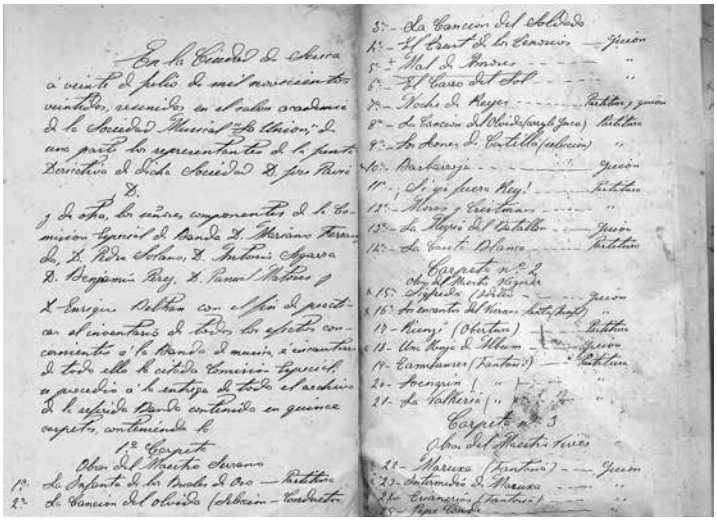


Figura 3. Primeras páginas del acta-inventario de la Sociedad Musical La Unión de julio de 1922. *Fuente*: Archivo Histórico Municipal de Sueca.

mo el tango argentino de Francisco Calés que lleva por título «Gloria», la polca «Bebé», de Santiago Lope, la barcarola «Angelita», el vals «De Madrid al cielo», obra de Mariano San Miguel, y el foxtrot «Indianola», de Henry.

Llegados a este punto, es posible distinguir distintos perfiles de compositores que nutrieron el repertorio de este tipo de agrupaciones, además de los autores líricos o sinfónicos del momento. Así, en el catálogo que estamos refiriendo, hay distintas figuras en el plano compositivo, que, a la vez, ejercen de directores e intérpretes en otras agrupaciones. Por ejemplo, encontramos músicos militares, que dirigen bandas civiles y componen; o miembros de la Banda Municipal de Valencia que también ejercen de director de banda local. Y, por último, músicos formados en el entorno local y en los conservatorios, como el de Madrid y el de Valencia, que allende su trabajo como intérprete —u otra ocupación—, también optan a la estabilidad económica que les proporciona la dirección de bandas municipales locales, a las que se ven obligados a proporcionarles de tanto en tanto alguna novedad compositiva. Todo ello repercute, como es lógico, en el propio repertorio y en su circulación.

Entre los músicos mayores o militares que contribuyeron a engrosar el repertorio de la banda de Sueca, cabe destacar al abulense Ángel Peñalva Téllez y al vasco Mariano San Miguel Ucelay. La recepción de parte de la obra del primero se puede explicar por sus distintos destinos obtenidos en Valencia (en la banda militar del Regimiento Otumba núm. 7 y también en el de Guadalajara núm. 20) y en Alcoy (en la banda militar del Regimiento Vizcaya núm. 51). Ciertamente, un autor prolífico, cuyas piezas en el archivo de Sueca de la época se reducen a dos: *Capricho oriental* y *Gloria pura* (pasodoble).

Otro personaje que se prodiga en el catálogo que estamos analizando es Mariano San Miguel. Instrumentista, editor, compositor y transcriptor de música para banda. Esto último es relevante, pues fue uno de los fundadores de la revista *Harmonía*, a través de la cual se editaron miles de partituras. En el archivo de la banda de Sueca se conservaban, entre otras obras suyas, *Charlot, Balada de carnaval, A la fiesta, El héroe muerto* y *España llora.*

Distinto itinerario profesional muestran los maestros Santiago Lope y Emilio Vega; directores de la Banda Municipal de Valencia, tras experiencias en otras formaciones de este tipo. Citamos del primero, por poner un ejemplo, *Gerona* y *Vito*; y del segundo se recoge su *Rapsodia manchega.*

Estas referencias nos llevan a centrar nuestro discurso en los compositores que trabajaron en el ámbito geográfico valenciano y contribuyeron al repertorio de banda, y cuyas piezas aparecen en nuestro catálogo. Así, los autores valencianos, a menudo también directores, de buena parte de las obras del archivo estudiado, proceden, principalmente, de tres zonas o comarcas concretas: en primer lugar, l'Alcoià y la Vall d'Albaida, lo que se explica justificado por la tradición de música festera (de moros y cristianos) con sus marchas y pasodobles; en segundo lugar, l'Horta de Valencia y la misma capital (de gran actividad bandística en el periodo estudiado); y, en tercer lugar, la Plana de Requena y Utiel.

Así, al hablar de compositores oriundos de Alcoy o que realizaron su carrera profesional o compositiva allí, no podemos olvidarnos de Camilo Pérez Laporta y Camilo Pérez Monllor (padre e hijo), José Seva Cabrera y Federico Espí Botí. Entre los títulos que encontramos en nuestro archivo figuraban: *El capitán* y *Músico y Pintor* (de Pérez Laporta), y *Lo rat penat* y *El K'sar el-Yedid* (de Pérez Monllor). Por lo que respecta a Seva Cabrera, hay que referirse a *L'Alferis*, pasodoble que estrenó en 1899 la Primitiva de Alcoy, dirigida en ese momento por Seva. De igual modo, Espí aparece en el inventario con la pieza intitulada *Saludo a Canalejas*. Y en cuanto a la zona de Albaida, hay que citar a Fernando Tormo Ibáñez, figura de buena reputación en aquella zona, cuyo trabajo creativo está representado en nuestro inventario por la obra *Calomarde.*

Por su parte, en l'Horta, Valencia y el Camp del Túria, desarrollan su actividad bandística y compositiva personajes de la talla de Félix Soler Villalba, destacado músico militar que fue director de la Banda Primitiva de Llíria desde 1924 hasta 1928, además de otras. Su presencia en nuestro inventario remite a *Lo crit del palleter,* que trata motivos valencianos, y la marcha fúnebre *El fin de un artista*. También debemos mencionar a José Lon Gallera (Valencia, 1884-1962), cuyo pasodoble flamenco *Alegrías* aparece en el archivo de La Unión de Sueca. Esta exigua aportación no es representativa de su capacidad creativa, ya que su obra es bastante más extensa.

Otro perfil es el que representa Miguel Gimeno Puchalt (Catarroja, 1889 - Moncada, 1958), perteneciente al Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, que dirigió, entre otras, las bandas de Moncada, Burriana, Benaguacil, Turis, Lorca, Hellín y Reus. Esta intensa actividad se vio acompañada de la faceta compositiva, pues de este músico se conservaban en el archivo estudiado los pasodobles *Brisas otoñales* y *Sueños de artista.*

Sin alejarnos de ese entorno geográfico, hay que hablar de la figura de un músico y compositor que contó con una presencia considerable en el archivo que analizamos y que ha sido olvidado en buena medida, hasta el punto de que no aparece en ningún diccionario a pesar de su considerable producción. Nos referimos a Nicolás García Ibáñez (Casinos, 1878 - Valencia, 1955). Fue director de la Banda de Música de la Casa de la Misericordia y algunos de sus pasodobles los interpretó la Banda Municipal de Valencia en los desfiles del Certamen de Bandas de Valencia. Entre los que figuraban en el archivo de La Unión, podemos reseñar *Las manolas*, *Juanito terremoto*, *Domingo Ortega* y *Latiguillo*; además de *Valencia-Alicante* compuesto al alimón con Eduardo Felip con motivo de un viaje a Alicante de la Banda Municipal de Valencia, de los que ambos eran miembros.

De la comarca de Requena no podemos olvidar las aportaciones de los compositores José Cervera Cervera (Requena 1863 - Valencia 1927), con *El doctor verde*, y Pedro Sosa (Requena 1887 - Valencia 1953), con *Lo cant del valencià*, pieza ampliamente interpretada hasta la actualidad. En particular, Cervera fue uno de los impulsores de una de las dos agrupaciones que Requena llegó a tener a finales del siglo XIX y que rivalizó, artísticamente, con otro de los músicos destacados de dicha localidad: Mariano Pérez Sánchez, director, a la sazón, de la otra formación: Sociedad Artístico Musical Requenense.

No obstante, la mayor aportación al archivo es la de uno de los directores que recaló en la banda La Unión a partir de 1917 hasta su dimisión en julio de 1923. Se trata de Juan Gascó Camarena (Oliva, 1890 - ? 1928), oriundo de la población de Oliva y de familia de músicos, pues su hermano Amadeo también se dedicó profesionalmente a la música. En el archivo de La Unión en 1922 se conservaban una docena de piezas, que figuran con los siguientes títulos: *Añoranza*, *Sevet Dreamo* (foxtrot), *Cantos árabes*, *Alma española*, *La guardia roja*, *Suspiros del alma*, *Viva el rumbo*, *¡Oh! patria*, *Brisas del Júcar*, *Sol de España*, *El Nuevo Día* (dedicado al periódico local del mismo nombre de Carcaixent). Pero su aportación al repertorio de banda no termina aquí, pues la Banda Municipal de Valencia, en la etapa de Luis Ayllón, interpretó dos de sus pasodobles que no aparecen en la relación del archivo: *Carcagente* y *La Ribera*. El primero en varias ocasiones a lo largo de 1916 y *La Ribera*, en 1922. Asimismo, algunas de las piezas referidas fueron interpretadas en el Certamen de Bandas de Valencia; es el caso de *Brisas del Júcar*, ejecutada por la banda de Carcaixent en el certamen de

la plaza de toros en 1913. Además, en el mismo concurso se interpretó *Godoya*, otro de sus pasodobles. En el mismo certamen pero ya en 1919 interpretó con La Unión de Sueca el pasodoble *Suspiros del alma*, que le valió el primer premio en el apartado de pasodobles. Al año siguiente (1920), participó con *Sol de España* y desfiló con *Grato recuerdo*. Y en 1921 desfiló con *La Guardia Roja*.

Aunque no disponemos en el inventario de ninguna de sus obras, también Francisco Barceló Riquelme (Barri del Cabanyal de Valencia, 1885 - Hellín, 1955), que tomó el relevo de Gascó, aportó algunas piezas al repertorio de banda, como varias marchas y los himnos de Bétera y Yátova. Y, como la mayoría de los músicos mencionados, dirigió diversas formaciones (Ateneo Musical del Puerto, Bétera, Moncada, Burjassot, La Juventud de Carlet o Hellín) al tiempo que formaba parte de la Banda Municipal de Valencia.

No podemos concluir esta comunicación sobre el repertorio y la actividad musical de músicos y banda de música sin mencionar a otro personaje oriundo de Sueca: Mariano Martí Blay (1891-1936), que dedicó parte de sus esfuerzos a la faceta compositiva. Así, tras cerca de quince años al frente del Ateneo Musical de Cullera, recaló en la población de Corbera, donde compaginó la dirección de la banda con la tarea de organista de la iglesia parroquial de esa localidad. Es precisamente en su sociedad musical donde se conservan las partituras de parte de su producción, como las marchas regulares *La Virgen de Sales*, que es la patrona de Sueca (figura 4), y *Corbera Villa y Honor*, así como los pasodobles *A Jumilla*, *Alicante*, *Cullera Club de Fútbol, Triunfo de amor* (dedicado a su esposa), *Viva Cullera* y *El general Navarro.* Su corpus creativo se completa con el auto sacramental *Magdala*, un drama sacrolírico titulado *De Belén a Egipto* y una zarzuela que lleva por nombre *Las del mercado de flores*.

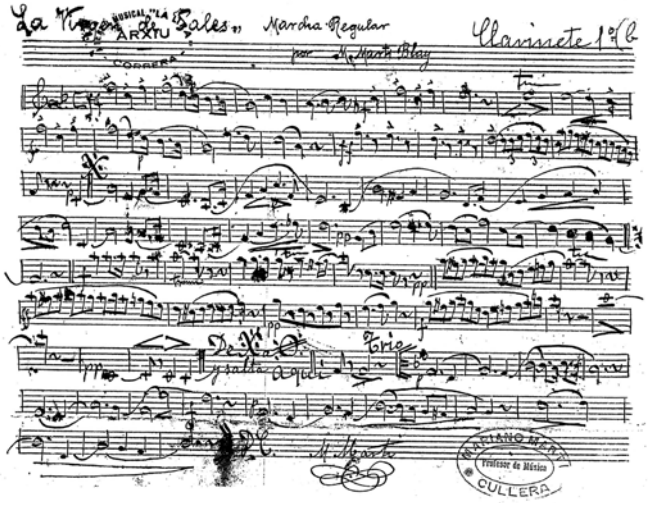


Figura 4. Parte del clarinete 1.º de la marcha *La Virgen de Sales*, de Mariano Martí Blay. *Fuente*: Archivo de la sociedad Ateneu Musical La Lira de Corbera.

La relación de títulos y la lista de archivos en los que se pueden encontrar es reveladora, pues muestran que buena parte del patrimonio bandístico se conserva en el lugar donde estuvieron activos los músicos que escribieron o arreglaron las obras. Este hecho resulta patente al confrontar nuestro archivo con el de otras sociedades como el de La Primitiva de Alcoy, el de la Societat La Pau de Beneixama y el de la Primitiva de Lliria. Tales archivos merecen una atención intensa y demandan una actuación urgente por parte del entorno musicológico e institucional.

Bibliografía

Ahulló, R. (2017). *José Serrano (1873-1941). Del músico popular al compositor desconocido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Archivo Histórico Municipal de Sueca. (1852). Serveis Socials. Instrucció Pública. C. 44: Arts, oficis, música, teatre, espectacle, 1819-1937. Expediente de desulución [sic] y nueva reorganización de las músicas de capilla y banda militar de esta villa.

_____. (s. f.). Cultura. Feria y fiestas (1843-1931). C. 48.

_____. (1893). Cultura. Festes (1867-1934). C. 49 / Exp. CUL-2/8.

_____. (s. f.). Secretaria. C. 173 / Exp. 23. Banda Municipal de Música de Sueca.

_____. (1893, 13 de julio). Secretaria. Plens municipals. C. 138.

_____. (1898, 17 de junio). Secretaria. Plens municipals. C. 141.

Carrasquer, J. A. (2009). *Personatges històrics suecans diccionari biogràfic*. Sueca: Llibreria Sant Pere.

Casares, E. (Ed.). (2006). *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

_____. D. C. (1921, 21 de marzo). El Festival del Pasodoble. *El Sueco*, p. 3.

_____. Gacetillas. (1896, 20 de agosto). *La Opinión de Sueca*, pp. 2-3.

Muñoz Martínez, G. y Ribera Barberá, J. (2012). *150 años de música de banda a Carcaixent*. Carcaixent: Ipl Gráfica.

Rosado Calatayud, L. (2007). *L'associacionisme a Sueca (1841-1930)*. Sueca: Ajuntament de Sueca.

LLOMBAI 1818: DEL ANTIGUO RÉGIMEN A LAS BANDAS CONTEMPORÁNEAS DE MÚSICA

Salvador Astruells Moreno y Ramon Canut Rebull

RESUMEN

A partir de las afirmaciones de Vicente Ruiz Monrabal en *Historia de las Sociedades Musicales en la Comunidad Valenciana: las bandas de música y su federación*, se pensaba que la Sociedad Unión Protectora Musical de Llombai fue creada en 1875. Sin embargo, se trata de una de las bandas más antiguas de la provincia de Valencia, lo que se deduce de un protocolo notarial encontrado por el historiador Vicente Bisbal del Valle en el Archivo del Reino de Valencia. En este documento se constata que en enero de 1818 se creó una banda en la localidad de Llombai (Valencia) gracias a un grupo de vecinos de profesiones diversas.

Con el comienzo de la era contemporánea, se produjeron en toda Europa notables cambios sociales, políticos y culturales. En el campo musical, esas transformaciones tuvieron como consecuencia, entre otras, la proliferación de las bandas de música. Su evolución fue progresiva desde finales del siglo XIX.

En algunas poblaciones se suelen encontrar datos difusos sobre la existencia de una agrupación musical vinculada con el Ayuntamiento y animada por maestros de escuela o gente letrada, así como organistas, músicos militares e, incluso, personalidades del ámbito político. Son más escasos los documentos de fundación de una banda durante el primer tercio del siglo XIX, pero hay algunos casos concretos como el que vamos a exponer. A través de un protocolo notarial localizado por Vicente Bisbal del Valle en el Archivo del Reino de Valencia, analizaremos el origen de una de las bandas más antiguas de la provincia de Valencia. En dicho documento se constata que en el año 1818 se creó una agrupación musical en la localidad de Llombai (Valencia) formada por un grupo de vecinos de profesiones diversas. Ese hallazgo nos sitúa ante una de las agrupaciones musicales más antiguas de toda España.

Si atendemos a las referencias que se conocían sobre la existencia de una banda en Llombai antes de encontrar el protocolo notarial mencionado, la primera noticia que se tenía nos remonta a 1876. Según se sabía, la academia de

música estaba alojada en el antiguo convento de los dominicos y los músicos de Llombai pagaban tres reales de vellón al año por el arrendamiento del lugar de ensayos (Ruiz, 1993, p. 380).

Por otro lado, en el Archivo de la Diputación de Valencia hemos encontrado que en el año 1865 aparece una circular destinada a todos los Ayuntamientos en la que se indica que había que facilitar a la Dirección General el número de escuelas de música de la provincia y sus características (si eran orfeones, bandas de música u orquestas).[1] Llombai fue uno de los pueblos que contestaron a la demanda, pero su alcalde indicó que había músicos independientes que se pagaban por su cuenta la enseñanza, los instrumentos y las partituras.[2]

Llombai a principios del siglo xix

A comienzos del siglo xix Llombai era un pueblo agrícola. En cuanto a su demografía, parece que a finales del siglo xviii vivían allí 836 personas y en 1877 la población se había duplicado hasta llegar a ser 1687 personas (Vidal, 2005, p. 145). No obstante, hemos encontrado un dato contradictorio, ya que el botánico Antonio José Cavanilles indica que en el año 1794 el pueblo contaba con 328 vecinos (Cavanilles, 1797, p. 318). Ahora bien, en aquella época la palabra *vecino* designaba una unidad de población en la que se incluían todos los miembros de la familia (cónyuge, hijos y otros parientes); esa unidad se utilizaba en España para los censos por motivos fiscales. Se acepta que para hacer la conversión de vecinos a habitantes (almas, que era como se denominaban en aquella época) es válido multiplicar por cuatro o por cinco; por tanto, debían de vivir unas 1476 personas.

De todas formas, tanto si se da por bueno un dato como si se acepta el otro, hablamos de un pueblo pequeño en aquel tiempo. Su economía estaba basada en cultivos como viña, olivo, trigo, maíz y algarrobas, entre otros. La zona había sido habitada por moriscos y de ahí su trayectoria agrícola como base de la economía en el siglo xix. Al ser una zona rica de secano, había agricultores con un poder adquisitivo más alto que el de otras comarcas.

La existencia de un convento de dominicos en el pueblo también era signo de bonanza cultural, puesto que la orden religiosa debía de enseñar a leer y escribir; incluso, los monjes tenían conocimientos musicales que podían transmitir a los vecinos. Por eso no es de extrañar que, para amenizar las fiestas locales o las celebraciones religiosas —como procesiones o pasacalles—, los dominicos fomentaran la creación de una asociación musical, pequeña por el número de miembros, pero capaz de dar mayor renombre a esta localidad en comparación con otras de su entorno.

[1] Boletín Oficial de la Provincia de Valencia, núm. 191, de 11-8-1865.
[2] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de València. Sección: E Fomento, subsección: 8 Cultura, serie: 2 Expedientes generales, caja 5, año 1865 (expediente 4). Citado también en Vidal (2015).

Plantilla de la banda creada en Llombai

Si leemos el protocolo notarial, observamos diferentes aspectos destacados. El primero es que la banda estaba formada por doce músicos, pero, por la época en la cual se constituyó, difería de las agrupaciones creadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, puesto que en 1818 todavía no se habían inventado algunos instrumentos, como el saxofón, el saxhorn y la tuba. También en 1818 el alemán Theobald Böhm ideó un sistema de llaves para convertir en cromática la flauta, mecanismo que poco después se adaptó a otros instrumentos, como el clarinete o el oboe, entre otros (Fennell, 1954, p. 15).

Por su parte, fruto de la Revolución Industrial, los instrumentos de viento metal también sufrieron varias modificaciones para hacerlos cromáticos mediante la invención de los pistones y los cilindros, lo que ocurrió alrededor de 1815 (Zarzo, 1994, p. 138). Estos cambios llegaron más tarde a la península ibérica y en 1818 todavía no se habían adoptado en los instrumentos usados en las agrupaciones musicales hispanas.

Si tenemos en cuenta todo ello, es difícil asegurar qué instrumentos integraban aquella primitiva banda de Llombai, pero parece claro que poseería una configuración muy diferente de las bandas actuales. Lo más probable es que se tratara de algo más cercano a la *harmoniemusik*, formada por un par de oboes, clarinetes, fagots y trompas; ese tipo de agrupaciones tuvo su origen a principios del siglo XVIII en las cortes de Europa central. Posteriormente se incorporaron las trompetas y algunos instrumentos de percusión para marcar el paso en los desfiles por la calle. La denominación típica en aquella época en Valencia era la de «música del ayre».

Por poner un ejemplo, el 15 de abril de 1796, Damián Romera, un compositor prácticamente desconocido, dio a conocer en Madrid seis marchas para un conjunto militar formado por dos clarinetes, dos flautines, dos trompas y un fagot (Gil, 2013, pp. 301-302). En los años que corresponden a lainvasión francesa, las bandas napoleónicas de infantería contaban con clarinetes, requinto, flautín, trompas, fagot, trompeta, trombón, serpentón, bombo, platillos, caja y chinescos. En cambio, en España las músicas militares tenían en esa época una plantilla mucho más reducida y estaban integradas únicamente por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, dos fagots y la percusión; posteriormente se vieron ampliadas por una flauta, una o dos trompetas y un serpentón (Fernández, 1999, p. 134).

En el terreno civil, hay dos protocolos notariales de Muro de Alcoy conservados en Cocentaina que hablan de la formación de una banda de música por las mismas fechas; los instrumentos a los que hace referencia el primero de ellos son clarinetes, trompas, platillos, bombo y un octavín, y en el segundo apare-

cen clarinetes, trompa, bombo, bajo —probablemente sería un serpentón o un oficleide—, fagod [sic], platillo, contrabajo, o redoblante, y campanon [sic].[3]

Dicho esto, pensamos que la banda que se creó en Llombai en 1818 debía de tener clarinetes, algún fagot y trompa o trompeta sin pistones, junto con algún que otro instrumento de percusión.

Situación social de los primeros componentes de la banda

En el citado protocolo notarial de Llombai hay una frase significativa: «Y los otorgantes (á quienes Yo el Escrivano doy fe conosco) lo firmaron los que supieron y por los que dixeron no saber lo hizo uno de los testigos que fueron presentes». Es decir, algunos de los futuros músicos no sabían leer ni escribir. Es lógico, ya que la alfabetización se asociaba con la administración civil, el derecho, el comercio y la religión, mientras que la educación formal solo estaba disponible para una pequeña parte de la población, bien en instituciones religiosas, bien mediante tutores privados para la gente acaudalada que podía permitirse pagarlos (González, 2011).

Uno de los grandes problemas que tuvieron que afrontar los sucesivos Gobiernos a lo largo del siglo xix fue el de la educación. Tanto liberales como conservadores tuvieron que lidiar con los problemas de un país en el que la tasa de analfabetismo estaba muy por encima de la media europea (Viñao, 2009). A principio del siglo xix, el porcentaje de analfabetos estaba alrededor del 94 % y hasta 1900 no se consiguió reducirlo al 64 % (Vega, 2015). Esta dificultad para emprender la reforma educativa se debió al clima político y social de la España del momento, que hizo que la lucha del incipiente liberalismo para acabar con los últimos reductos del Antiguo Régimen se prolongara más que en otros países. Incluso cuando el sistema liberal se impuso definitivamente, los Gobiernos más conservadores optaron por conceder un papel más relevante a la Iglesia en cuestiones educativas, mientras que los más progresistas atribuían esta función al Estado (Delgado, 1994, pp. 41-49).

No resultó fácil reducir el analfabetismo, especialmente en zonas rurales y en provincias como la de Valencia. No obstante, no faltaron iniciativas destinadas a ello, como la legislación de las Cortes de Cádiz, que establecía la gratuidad y la obligatoriedad de la enseñanza primaria. El problema era la oposición de gran parte de la población a que sus hijos fueran escolarizados, bien porque consideraban la educación como un privilegio de las clases más acaudaladas, bien porque, simplemente, no podían permitirse renunciar a la mano de obra que ello suponía (Vega, 2015).

[3] Archivo notarial de Cocentaina. Protocolos de Muro de Alcoy. Francisco Soriano, año 1805, p. 40v. Agradecemos a Ernest Llorens la comunicación de estos datos.

En aquella época era frecuente que muchos músicos fueran analfabetos y tocaran algún instrumento de oído o tuvieran solo algunas pequeñas nociones de solfeo. Eso se ve claramente en el músico de Antella José Mateu Lisandra, que, a pesar de ser analfabeto, compuso dos pasodobles, uno de ellos con el título de «El Tarango», que interpretó la banda de su pueblo (Estarlich y Estarlich, 2012, p. 187).

En el caso de Llombai, el protocolo notarial indica que había cuatro labradores y un herrero que no sabían firmar, por tanto eran analfabetos, pero junto a ellos encontramos a cuatro labradores, un maestro carpintero, un oficial de cirujano y un sastre que sí sabían leer y escribir.

Observamos la aparición de una clase burguesa a través del sastre, el carpintero y el oficial de cirujano. También aparece como testigo un maestro cirujano, que sería el equivalente actual a un médico local. En consecuencia, si había burguesía en aquel momento, es que la economía de la localidad era holgada. Hay que pensar que los futuros músicos no tendrían que ser meros jornaleros del campo, pues, en caso contrario, no tendrían tiempo para dedicarlo a la cultura. Los agricultores que menciona en el protocolo debían pertenecer a la clase media, con capacidad para disponer de capital e invertirlo en una actividad musical, más de ocio que generadora de beneficios económicos. Debían de ser pequeños propietarios de tierras con rentas que les permitieran embarcarse en este proyecto, pero no grandes terratenientes, porque recurrieron a un préstamo y, si hubieran contado con fondos, hubieran pagado ellos mismos. Al ser 12 las personas que tenían que pagar los 920 reales de vellón, le correspondía a cada uno un desembolso de 77 reales de vellón. Teniendo en cuenta que pagaron esa cantidad en seis meses, salían a unos 13 reales de vellón al mes por persona.

No podemos saber con exactitud a qué montante equivaldría en la actualidad esa suma; para hacernos una idea, en Cataluña el salario de un jornalero del campo oscilaba entre 5 y 8 reales de vellón diarios a comienzo del siglo XIX y el precio del pan en la misma época era de 1,2 reales de vellón (Garrabou, Pujol y Colomé, 1991, pp. 28, 40 y 46). Por lo tanto, si nos basamos en el salario mínimo interprofesional del año 2018 de un trabajador del campo (24,53 euros/día)[4] es fácil calcular que los 920 reales de vellón equivalen a unos 3622 euros actuales; por tanto no era una cantidad muy elevada la que tenían que pagar los llombaínos.

El prestador del dinero a los músicos

El protocolo notarial no deja claro quién les prestó el dinero a los músicos de Llombai: «Otorgamos y confesamos deber y pagaremos a Dn. Bernardino

[4] *BOE* de 30-12-2017, p. 130800.

Martin vecino de la Ciudad de Valencia ó a los suyos la suma de Nuevecientos veinte Reales vellón moneda corriente que nos ha prestado y facilitado graciosamente, y a nuestra orden á de entregar en la Ciudad de Valencia ymediatamente para la compra de varios Ynstrumentos para organisar una música, deviendose comprar dichos Ynstrumentos en dicha Ciudad de Valencia».

En el documento solo aparece el nombre y el primer apellido, Bernardino Martín, pero no indica si era un prestamista, un comerciante, un burgués o un mecenas acaudalado. Lo que sí dice el texto es que los llombaínos buscaron un lugar donde comprar los instrumentos y dieron con una persona que les prestara el dinero para poder abonarlos al contado.

No tenemos constancia de que a comienzos del siglo xix hubiese ninguna tienda de música en Valencia, puesto que la primera que hemos localizado se abrió en 1840; por tanto, los instrumentos debieron de comprarlos a través de algún intermediario que se dedicara a importar instrumental del extranjero o bien desde Madrid.[5]

Respecto a la identidad del prestador, hemos localizado la noticia de la venta de una casa en la calle San Vicente de Valencia, que había pertenecido a Bernardino Martín Llopis,[6] donde estaba situada la fonda El Universo. Lo más probable es que Martín Llopis tuviera contacto con algún vecino de Llombai por el tipo y situación céntrica del negocio que regentaba.

Enseñanza musical de los primeros miembros de la banda

En un primer momento puede parecer extraño que un grupo de vecinos de Llombai compraran instrumentos para formar una banda, porque en la relación de vecinos no figura ningún músico de profesión. Pero en la población estaba el convento de la Santa Cruz y no resultaría inusitado que los monjes dominicos al frente de la congregación les dieran las primeras lecciones de música, puesto que eran los únicos que podían dominar el arte musical en esta zona. En la guerra de la lndependencia se organizaron guerrillas contra las tropas napoleónicas y fueron los mismos dominicos quienes enseñaron a empuñar las armas a los habitantes de la zona (Vidal, 2005, p. 146).

Influencia para la creación de otras bandas en poblaciones vecinas

Esta primitiva agrupación que se creó en Llombai pudo influir en los pueblos vecinos, puesto que en 1825 se organizó una banda en Alfarp. También en el Archivo Parroquial de Montroi existe un acta documental en la que se dice que

[5] En 1805 se inauguró en Madrid el almacén de música de Mintegui, en la carrera de San Jerónimo, uno de los primeros de los que tenemos referencia (Gosálvez, 1994, p. 379).
[6] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-9-1859.

en 1832 se constituyó una «música del ayre» con cierta influencia religiosa.[7] A partir de ahí, en varios pueblos de los alrededores se comenzaron a fundar algunos conjuntos musicales para dar mayor solemnidad a los actos cívicos y religiosos en las ocasiones festivas.

Indicios de asociacionismo en Llombai en 1818

Otro aspecto que observamos en el protocolo notarial es un principio de asociacionismo, una comunidad o grupo de gente con los mismos intereses y gustos, en este caso, musicales: «Si algunos de nosotros los otorgantes despues de verificada la compra de dichos Ynstrumentos y organizada la musica y pagada la cantidad referida no nos acomodare seguir de comunidad en ella no tengamos drecho a reclamar la cantidad pagada ni el menor instrumento de la misma, todo lo qual cumpliremos Llanamente y sin pleyto alguno con las costas de la cobranza cuya execucion diferimos solo en virtud de la presente y el Juramento de quien fuere parte sin otra prueva de que le relevamos ahunque de drecho se requiera».

Al indicar condiciones para el abandono de los miembros se está introduciendo el embrión de unos estatutos, lo que indica que se buscaba continuidad en la agrupación.

Conclusiones

El documento encontrado en el Archivo del Reino nos sitúa ante una de las bandas de música más antiguas de la provincia de Valencia. Aunque parece un hecho excepcional no es aislado, pues en Ontinyent, en 1817, y en Aielo de Malferit, en 1818, se crearon sendas bandas con las mismas características; ahora bien, en las comarcas de la Ribera, tanto Alta como Baja, es la agrupación más antigua documentada hasta la fecha. Como característica diferente al resto de las agrupaciones musicales, todo apunta que esta no se disolvió en ningún momento, pues en 1876 aparece una mención en los libros parroquiales en la que se indica que la banda tenía alquilada una pequeña estancia para ensayar en el antiguo convento de la Santa Cruz. Con toda probabilidad, los músicos más aventajados enseñaban a los demás y entre todos se hacían cargo de los gastos que pudieran ocasionar la compra de instrumental y partituras.

Una de las cosas que hace única a esta agrupación musical entre todas las de Valencia y su provincia es que se creó en uno de los pueblos más pequeños que había en aquella época. Para acabar, hay que destacar que la primitiva banda perduró hasta 1914, cuando un grupo de músicos y aficionados iniciaron las gestiones para crear una sociedad musical: el Círculo Agrícola Musical.

[7] Archivo parroquial de Montroi. Cuaderno 6.º, documento 37. (Citado en Ruiz, 1993, p. 388).

Bibliografía

Boletín Oficial de la Provincia de Valencia, núm. 191, del 11-8-1865.

Cavanilles, A. J. (1797). *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*. (2 vols.). Madrid: Imprenta Real.

Delgado Criado, B. (Coord.). (1994). *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea*. (Vol. 3). Madrid: Morata.

Estarlich Cancel, R. y Estarlich Martorell, M. (2012). Dues generacions de músics antellans: els Caixes i els Pandos. En López Anglada, R. (Coord.). *Actes de la XV Assemblea d'Història de la Ribera. La música a la Ribera de Xúquer*. Benimodo: Ajuntament de Benimodo.

Fennell, F. (1954). *Time and the Winds*. Wisconsin: Leblanc.

Fernández de Latorre, R. (1999). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Garrabou, R., Pujol, J. y Colomé, J. (1991). Salaris, ús i explotació de la força de treball agrícola (Catalunya 1818-1936). *Recerques: història, economia i cultura*, (24). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Gil Arráez, J. (2013). *Aria con clarinete obligado. El instrumento en el Madrid del siglo xviii*. Madrid: Visión Libros.

González Fonseca, J. (2011). *La alfabetización a través de la historia*. Recuperado de https://cutt.ly/PrxComh

Gosálvez Lara, C. J. (1994). El comercio musical. En *Establecimientos tradicionales madrileños. Cuaderno I: Barrio de las Musas - Plaza Mayor*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria.

Ruiz Monrabal, V. (1993). *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana*. (Tomo II). Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Vega Carrasco, M. (2015). La alfabetización en la España decimonónica. *Descubrir la historia*, (2). Recuperado de https://cutt.ly/frxCpsG

Vidal, L. (2005). Llombai. En *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Valenciana.

Vidal Martínez, F. (2015). L'ensenyament musical a la província de València en 1865 a través dels arxius. (En *Actas del Congreso Internacional «La música a la Mediterrània occidental»*). *Quadrivium*, (6). Recuperado de https://cutt.ly/LrxCpKT

Viñao, A. (2009, marzo). La alfabetización en España: un proceso cambiante en un mundo multiforme. *Efora*. (Vol. 3). Recuperado de https://bit.ly/2Rnrlx0

Zarzo, V. (1994). *La trompa (historia y desarrollo)*. Málaga: Seyer.

Anexo I: Transcripción del protocolo notarial

Obligacion. Bernardo Sena y otros a Dn. Bernardino Martin. Sepase por esta Publica Escritura como Nosotros Octavio Maria Martin, Francisco Sena y Bono, Salvador Noverques y Grau, Josef Fores y Garcia, Josef Bisbal y Noverques, Josef Bisbal y Ortiz, Laureano Martinez, Josef Bisbal y Esteller, Labradores, Vicente Castello de oficio Sastre, Vicente Laoz, Herrero, Felipe Usabal, oficial de cirujano, y Bernardo Sena, Maestro Carpintero, Vecinos de esta villa de Lombay. De nuestro buen grado y cierta ciencia y por thenor de la presente Escritura otorgamos y confesamos deber y pagaremos a Dn. Bernardino Martin vecino de la Ciudad de Valencia ó a los suyos la surna de Nuevecientos veinte Reales vellón moneda corriente que nos ha prestado y facilitado graciosamente, y a nuestra orden á de entregar en la Ciudad de Valencia ymediatamente para la compra de varios Ynstrumentos para organisar una música, deviendose comprar dichos Ynstrumentos en dicha Ciudad de Valencia, cuya cantidad nos obligamos a debolver y pagar al citado Dn. Bernardino ó sus havientes causa en una sola y entera paga en el dia y fiesta de San Juan de Junio viniente de este presente y corriente año mil ochocientos diez y ocho. Cuya obligacion otorgamos con la Ynteligencia de que si algunos de nosotros los otorgantes despues de verificada la compra de dichos Ynstrumentos y organizada la musica y pagada la cantidad referida no nos acomodare seguir de comunidad en ella no tengamos drecho a reclamar la cantidad pagada ni el menor instrumento de la misma, todo lo qual cumpliremos Llanamente y sin pleyto alguno con las costas de la cobrança cuya execucion diferimos solo en virtud de la presente y el Juramento de quien fuere parte sin otra prueva de que le relevamos ahunque de drecho se requiera: y para su cumplimiento obligamos nuestros bienes y rentas havidos y por haver. Y damos poder a los Jueces y Justicias de Su Magestad (que Dios guarde) qualesquiera que sean para que nos apremien a su cumplimiento como por Sentencia difinitiva dada por Juez competente y concentida. Y renunciamos nuestro fuero y domicilio y las demas Leyes, fueros y drechos de nuestro favor con la general del drecho en forma y la que prohibe dicha general renunciacion. En cuyo testimonio asi lo otorgamos ante el presente Escrivano y testigos infrascritos en dicha villa de Lombay a los diez y nueve dias del mes de Enero de mil ochocientos diez y ocho. Y los otorgantes (á quienes Yo el Escrivano doy fe conosco) lo firmaron los que supieron y por los que dixeron no saber lo hizo uno de los testigos que fueron presentes: Vicente Riera, Vicente Pasqual Sanz, Vicente Ortiz y Noverques Labradores y Antonio Fortun Maestro Cirujano vecinos de esta dicha villa, de todo lo qual doy fe. Octavio Maria Martin, Vicente Castello, Josef Bisbal, Felipe Osabal, Josef Bisbal, Bernardo Sena (Rubricados), Laureano Martinez. Ante mi Eugenio Sanz (Rúbrica).

LES OBRES DE RAFAEL ESTEVE NICOLAU I FRANCISCO ESTEVE PASTOR ALS ARXIUS D'OLIVA

Ferran Escrivà Llorca

RESUM

Rafael Esteve Nicolau va ser director de la Banda d'Oliva entre 1923 i 1930. El mestre de Muro havia obtingut la plaça d'organista de l'església de Santa Maria i, a més de dirigir la banda, va crear un ambient musical a la vila d'Oliva com mai abans s'havia vist. El seu fill, Francisco Esteve Pastor, va viure la seua infantesa a Oliva i ja de més major va continuar la tasca del seu pare als cines muts interpretant música al piano. La vinculació de Francisco Esteve amb Oliva es va reprendre en la dècada de 1970 amb un seguit de peces per a banda.

L'arxiu de la Banda d'Oliva, actualment l'Associació Artístico-Musical d'Oliva, conserva alguns autògrafs de Francisco Esteve així com revisions de la música del seu pare. Altres obres d'ambdós autors es preserven a l'arxiu parroquial de Santa Maria i en arxius particulars. En el món bandístic, la música d'ambdós es considera innovadora per al seu temps i la vinculació amb Oliva ha permés investigar alguns esdeveniments i altres vinculacions que es desconeixien fins fa poc.

La posada en valor de la música d'aquests autors ens permet també intentar recuperar altres repertoris actualment desapareguts i recrear la vida musical de la vila fins abans de la Guerra Civil.

Aquesta comunicació forma part d'un xicotet projecte de posada en valor d'algunes peces musicals conservades a Oliva i, sobretot, d'un intent de conéixer millor la vida musical olivana, a més de la banda de música, des de principis del segle xx fins la Guerra Civil.[1] Els dos compositors centrals d'aquest text, junt amb d'altres, van ser protagonistes de l'escena musical en la dècada de 1920 i, en el cas de Francisco Esteve, també a mitjans dels anys setanta.

[1] Vull agrair les informacions compartides per l'amic Pep Fenollar sobre aquest tema. El seu treball de recerca per conéixer la història de la festa de Moros i Cristians en la seua primera època, 1921-1925, està estretament vinculat a aquest xicotet projecte.

Com a moltes poblacions valencianes, a Oliva la banda és centenària. No se sap la data en què es va fundar i les recerques sobre la música local no li han dedicat cap apartat en concret (Climent Barber, 1978). D'altra banda, sí que existeix alguna documentació municipal que fa referència als primers anys del segle xx. Aquest text se centra en el primer terç del mateix segle, quan, a més de la banda, a Oliva la vida musical era molt rica i diversa. L'arxiu de l'església de Santa Maria ens mostra, a partir de la documentació i de les obres conservades, una diversitat de gèneres i moltes curiositats sobre les pràctiques musicals. Les notícies i cròniques de la premsa parlen de diversos cors eclesiàstics així com d'actuacions de música d'orquestres de corda, música de ball i música de cine. Com a molts indrets, els arxius que s'han conservat, tant el de la banda com els parroquials, són parcials, desestructurats i no estan ben conservats.[2] No obstant això, a partir del que s'ha conservat i d'altres fons que s'han localitzat, podem reconstruir una panoràmica més o menys acurada de la vida musical a Oliva al primer terç del segle xx.

El text s'emmarca en un període molt concret —també s'hi esbossen les repercussions que va tenir anys després— i en dos autors que tenen un interès particular: Rafael Esteve Nicolau (1871-1942) i el seu fill, Francesc Esteve Pastor (1915-1989). Per a la història de la Banda d'Oliva —encara que és més correcte dir que per a la història musical d'Oliva— són dos personatges molt importants; ambdós considerats compositors de gran qualitat i innovadors en les seues creacions.[3] Rafael Esteve provenia d'una família amb arrels musicals. Va començar de menut a estudiar flautí i va estudiar piano amb l'alcoià José Jordà Valor. Aquest va proposar a la família que prosseguira els estudis musicals a Barcelona, però, segurament per problemes econòmics, el projecte no es va dur a terme. Va ser director de la Música Vella de Muro, una de les dues bandes del poble en aquell moment, i el seu reconeixement en l'entorn va anar augmentant, com demostra el fet que fora requerit per revitalitzar bandes properes com la de Gaianes o Beniarrés. De caràcter inquiet i emprenedor, va promoure diverses agrupacions corals i de sarsuela a Muro (Pascual Gisbert, 2001).

En 1923, Rafael Esteve i la seua família es van traslladar a Oliva, ja que havia estat contractat com a director de la banda. No va tardar a dinamitzar la vida musical a la localitat i a estendre la seua activitat més enllà de la banda. Va ser nomenat organista de l'església de Santa Maria d'Oliva (Pi i Aparici, 2008, p. 133). Hi va conrear música religiosa (es conserva un trisagi a l'arxiu parroquial), va dirigir un grup de cantors —cal entendre una mena de cor parroquial— i va organitzar una orquestra simfònica. Les notícies són una mica confuses, per-

[2] A tall d'exemple, moltes de les obres musicals conservades a l'arxiu parroquial de Santa Maria (l'església principal) van pertànyer a l'arxiu parroquial de Sant Roc. Amb tota probabilitat, aquestes obres es portaren a Santa Maria després de la Guerra Civil, quan els arxius van ser repartits en cases particulars. Sobre l'arxiu de Santa Maria, cf. Martí i Ascó (2017).

[3] He d'agrair les informacions inicials que em va proporcionar el mestre José Rafael Pascual-Vilaplana sobre Rafael Esteve que em van permetre començar a resseguir la figura d'aquest autor.

què algunes parlen que l'orquestra ja existia abans de l'arribada d'Esteve i altres indiquen que en va ser l'instigador. En qualsevol cas, les agrupacions musicals a Oliva eren diverses. Cal sumar-hi la faceta potser més interessant i que aporta a les seues obres un caràcter més innovador: el domini del piano i de la música «lleugera» que interpretava i conreava; foxtrots, valsos, marxes i diversa música de ball (Borràs, 1963).

Alguns autors (Canut Rebull, 2015, pp. 64-68) han mostrat que en la vida musical dels pobles i ciutats menudes d'aquesta època eren molt importants els casinos. Com a dada curiosa, a principis de segle xx, Oliva tenia més habitants que Gandia. A Oliva hi havia diversos llocs on s'interpretava música al piano o amb orquestra de ball. Els més famosos eren el Casino Regio i el Musical. Els cinemes també eren importants i hi eren els de Gascó, el Lírico i el cine Olímpia, que encara es conserva. En aquest darrer, Rafael Esteve va dirigir una orquestra de ball. Aquesta diversitat de gèneres que Rafael Esteve conreava no era rara en molts directors de banda d'aquella època i conferia un bagatge musical molt ampli, que representava la no-separació de la professió entre músic de banda, organista, pianista de casino o arranjador d'orquestra. Aquesta faceta de tocar el piano al casino i al cine mut era encomanada sovint al seu fill, Francisco Esteve Pastor, gràcies al qual s'han conservat algunes de les peces de son pare amb arranjaments seus.

Són diverses les obres de Rafael Esteve que tenen vinculació amb Oliva. La més coneguda és el vals boston *Olimpia,* dedicat al teatre cine del mateix nom, una peça amb protagonisme del trombó solista. També hi trobem *Mirando al mar*, que, segons el catàleg de Pascual Vilaplana és un foxtrot de 1925 (Pascual Vilaplana, 2001). Sens dubte, l'obra sobre la qual hem estat indagant durant més temps és el pasdoble *Aguas potables*. Ja el nom resulta curiós i no se'n conserva cap còpia ni sabem quan es va escriure.

Pascual Bolinches Oroval va venir a Oliva procedent de Carcaixent per tal d'aconseguir la concessió de l'Ajuntament per a instal·lar un sistema d'aigua potable en 1927. El 17 de juny de 1928 es va procedir a la inauguració del subministrament i es van celebrar a Oliva un seguit d'esdeveniments que hi han aportat molta informació.

Aquest document gràfic (figura 1) ens permet saber que Rafael Esteve Nicolau degué escriure aquest pasdoble per a una fita important per a Oliva. Els músics de blanc són els de la banda de música de Carcaixent, dirigida aleshores per Juan Gascó Camarena, fill d'Oliva (Escrivà-Llorca, 2019).[4] En aquests moments és la família Bolinches, propietària del subministrament de l'aigua i

[4] Es pot consultar el catàleg de les obres de Juan Gascó conservades a Oliva en DR-2019-1 (Juan Gascó Camarena). Recuperat de http://bit.ly/2EebpaJ (consulta: 28-2-2019).

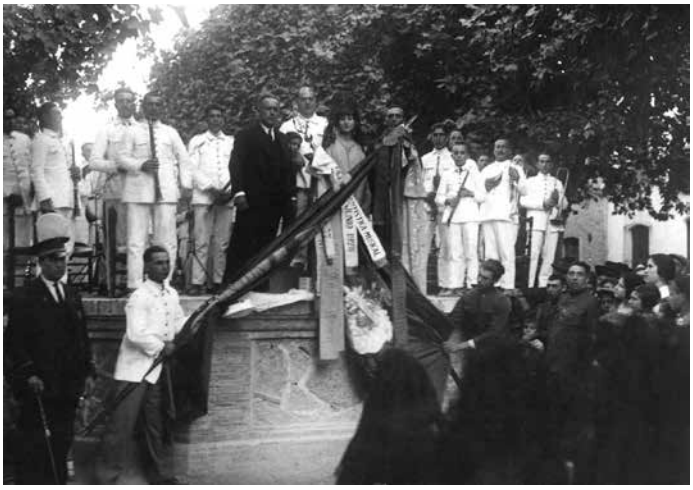


Figura 1. Inauguració de les aigües potables. Oliva, 1928. A la part dreta es pot veure Rafael Esteve.

hereva dels fundadors, la principal interessada i promotora de reconstruir aquells esdeveniments.[5] La informació que es coneix sobre Juan Gascó Camarena és molt poca. És sabut que va ser director a les bandes de Sueca i Carcaixent, que tenia amistat amb el mestre Serrano, del qual va arreglar alguna peça per a banda, com la «canción árabe» *Fátima*. A l'arxiu de la Banda d'Oliva es conserven algunes obres de Gascó, com *Viva el rumbo*, *Cantos árabes* (figura 2), *Brisas del Júcar*, *Velando por ti* o *Varelito* (editada i amb diverses còpies). Com sol passar, no és possible saber com han arribat aquestes obres a l'arxiu de la banda, però alguna, com *Cantos árabes,* porta el segell de la Sociedad Musical La Unión de Sueca.

Després d'aquest breu apunt, cal tornar a la família Esteve. El mestre Francisco Esteve va nàixer a Muro el 22 d'abril de 1915 i amb huit anys es va traslladar a Oliva amb la família. Els primers apunts musicals van ser acompanyat del seu pare amb el flautí, però, segons les necessitats de la banda, també tocava el saxo o la percussió. Va estudiar piano i orgue i, com s'ha indicat abans, substituïa el seu pare en casinos i cines així com al teatre de la veïna població de Bellreguard. És possible que algunes obres de joventut, com *Emma*, el foxtrot *Ferdinand* o la marxa *Triunfador,* siguen d'aquesta època. Va estudiar harmonia amb Pedro Sosa i piano amb Pérez Corredor, alumne de Granados. Després de la Guerra Civil va treballar com a músic a diverses orquestres de ball i en va ser un referent amb Los Chicos de España amb diverses gires internacionals. A partir de 1975 es va instal·lar a València, al cabaret Los Molinos. La fama de pianista de Francisco Esteve era reconeguda i va ser acompanyant de figures conegudes com Juanito Valderrama, Dolores Abril i Antonio Molina. Va morir en 1989.

[5] A Carcaixent es conserva el pasdoble *Aguas Potables,* de José Goterris Sanmiguel, dedicat a Vicente Amorós, que també formava part de la família Bolinches.

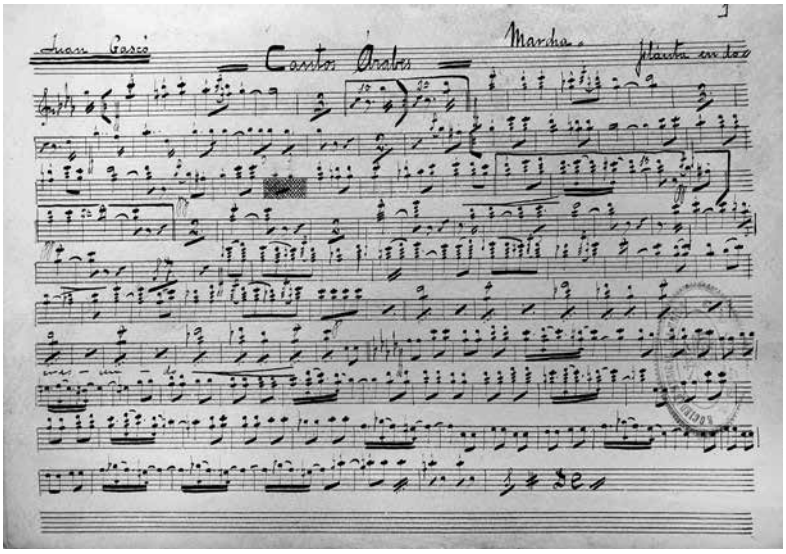


Figura 2. *Cantos árabes,* de Juan Gascó. Arxiu de la banda d'Oliva (carpeta A-14).

Per què és important el mestre Esteve Pastor?

Francisco Esteve Pastor és considerat un dels renovadors del llenguatge compositiu de la música de moros i cristians i és referent ineludible de la major part de compositors actuals. A més, l'obra de Francisco Esteve és significativa perquè va arranjar i recuperar algunes obres del seu pare, que, d'altra banda, romandrien perdudes. I, finalment, per al cas concret d'Oliva, a més de conservar peces de son pare, Esteve va tenir una vinculació molt intensa durant la segona meitat de la dècada dels setanta. La tercera de les etapes de la festa de Moros i Cristians a Oliva va començar en 1975-1976 i Francisco Esteve va esdevenir el compositor més vinculat a les festes del poble. S'hi aporta una descripció breu d'aquestes peces.

- 1973, *Eduardo Borrás* (figura 3). Aquest pasdoble va obtenir el segon premi al Festival de Música Festera d'Alcoi. Eduardo Borrás va reconstruir la Banda d'Oliva després de la Guerra Civil i la va presidir durant molts anys. Actualment, és el pasdoble de referència i l'himne, no oficial, de la Banda d'Oliva.

- 1976, *Desfila la banda* (figura 4). Pasdoble marxa amb lletra de Salvador Soler que a l'arxiu de la Banda de Muro apareix com a *Himno de Oliva*. De moment, no s'ha pogut trobar cap document que ratifique si era himne d'Oliva, si va ser un encàrrec o quines en van ser les motivacions de la composició.

- 1976, *Mudéjares* (figura 5). Marxa mora dedicada a la filà Mudéjares d'Oliva, de la qual formava part Eduardo Borràs.

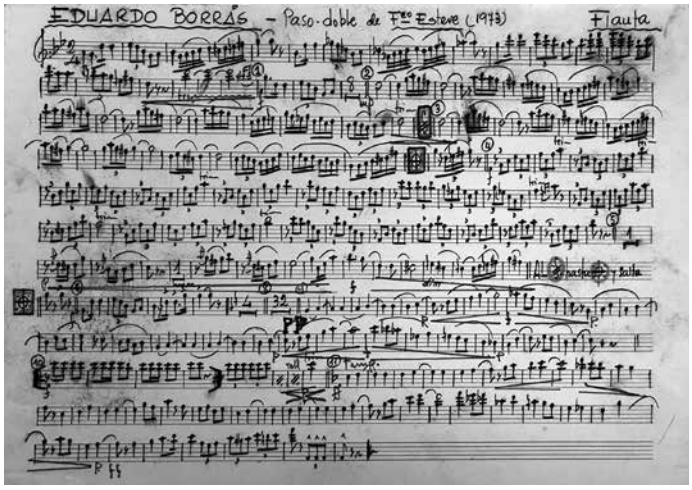


Figura 3. Autògraf de la part de flauta del pasdoble *Eduardo Borrás*. Arxiu de la Banda d'Oliva (carpeta E-3).

- 1977, *Els bandidos de la Safor*. En aquesta darrera etapa de la festa de Moros i Cristians es va crear una filà de bandolers, que actualment no existeix.

- *Mari Carmen Sanchis*. Dedicat a una festera de la filà de bandolers d'Oliva. No hi ha cap altra informació sobre aquesta peça.

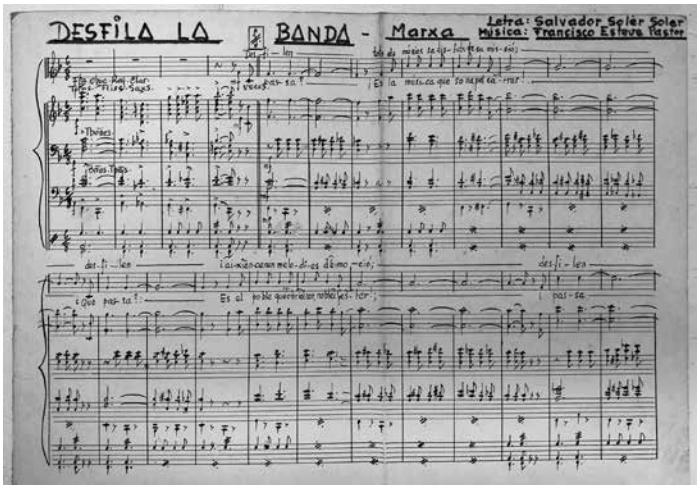


Figura 4. Autògraf del guió de la marxa *Desfila la banda*. Arxiu de la Banda d'Oliva (carpeta E-4).

Desafortunadament, les fonts musicals conservades a l'arxiu de la Banda d'Oliva no són abundants en materials antics. No s'hi conserva cap obra de Rafael Esteve tret de la còpia del vals bòston *Olímpia* (figura 6), arranjada per Francisco

Esteve, i les obres esmentades de Juan Gascó. Sí que s'hi conserven algunes obres de Francisco Esteve originals i s'ha pogut esbrinar que a casa d'uns membres de la filà Mudéjares hi ha un manuscrit de la marxa mora homònima.

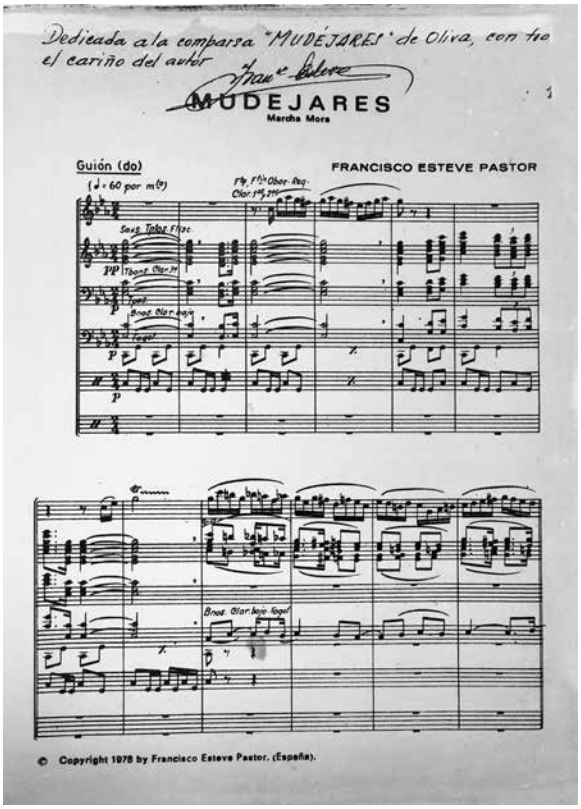


Figura 5. Guió de la marxa mora *Múdejares* amb la dedicatòria per part de l'autor. Arxiu de la Banda d'Oliva (carpeta E-10).

Per concloure, aquest xicotet projecte per reconstruir la vida musical a Oliva en el primer terç del segle xx ha facilitat la indagació sobre alguns d'aquests autors i la cerca als arxius del poble. Per desgràcia, la informació que actualment es té és parcial i les obres conservades són escasses. No obstant això, la recerca hemerogràfica i fotogràfica ja ha aportat alguns fruits que prompte es podran mostrar amb més claredat. Pel que fa a la figura de Rafael Esteve, és evident que, en la seua època de director, la banda d'Oliva i la música al poble van viure una de les etapes de més activitat i dinamisme. Així mateix, les obres de Francisco Esteve, un dels principals exponents de la música de moros i cristians, signifiquen, per una banda, la conservació de part de la producció del seu pare i, de l'altra, un fons significatiu per a la música festera a Oliva que ens encoratja a seguir investigant.

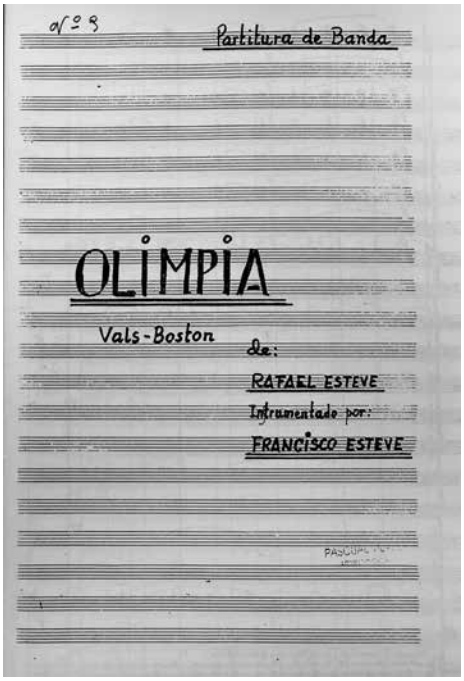


Figura 6. Partitura d'*Olímpia* (fotocòpia). Arxiu de la Banda d'Oliva (carpeta C-21).

Bibliografia

Borràs, E. (1963, junio). La tradición musical de Oliva. *Revista Sant'Ana*, (10).

Canut Rebull, R. (2015). *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona meitat del segle xix (1856-1894).* (Tesi doctoral). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Cardona Miralles, S. (s. f.). Día grande en Oliva. *Revista Sant'Ana*, (34-35).

Climent Barber, J. (1978). Idiosincrasia musical. En *Iniciación a la historia de Oliva.* (pp. 381-390). Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.

Escrivà-Llorca, F. (2019). dr-2019-1 (Juan Gascó Camarena). Recuperat de http://bit.ly/2EebpaJ (consulta: 28-2-2019).

Martí i Ascó, M. (2017). *La memoria sota la pols. Un tast dels tresors conservats a l'arxiu parroquial de Santa Maria d'Oliva*. (Edició dels textos: Vicent Canet). Gandia: Tívoli.

Pascual Gisbert, J. J. (2001). *La Música de Banda a Muro. 1801-2001*. Muro: Ajuntament de Muro i Unió Musical de Muro.

Pascual Vilaplana, J. R. (2001). Catàleg de Composicions dels Autors Murers. En *II Centenari de Música de Banda a Muro, 1801-2001.* Muro: Unió Musical de Muro.

Pi i Aparici, J. F. (2008). José Maria Vidal Pastor i el món organístic a Oliva entre 1537-2005. *Cabdells*, (5), 105-165.

AGRUPACIÓ MUSICAL LA LÍRICA DE SILLA: 150 ANYS D'HISTÒRIA

Jesús Escorihuela, Xavi Gomis, Xelo Gonzàlez,
J. Pasqual Hernàndez Farinós, Frederic Soria

RESUM

L'existència de bandes de música a Silla es remunta a 1867, com mostra la documentació ací exposada, encara que la denominació de la banda actual data de 1955. El nostre article posa en valor aquestes dades, fruit d'una recerca que dona a conéixer el seu desenvolupament històric des de finals del segle XIX fins l'actualitat.

L'Agrupació Musical La Lírica de Silla va adquirir la denominació actual en 1955, per iniciativa d'Arsenio Giner, aleshores secretari de l'entitat, però a la localitat hi ha documentada la presència d'activitat bandística des de molt abans. Tradicionalment, es deia que aquesta activitat s'havia iniciat en 1880, quan el músic local Federico Burguet va fundar una primera banda; de fet, en 1980 es van celebrar els actes commemoratius del centenari. A més, la banda va començar a ser citada en premsa com a «banda centenària». Per altra part, en el llibre *La música en Valencia,* de Ruiz de Lihory, es parla de José Balanzá, músic militar que va fundar bandes a Picassent, Alcàsser i Silla, abans de morir en 1880 (Ruiz de Lihory, 1903, pp. 174-175), cosa que altera el relat tradicional sobre aquests orígens.

En 2005 es van organitzar els actes commemoratius del 125é aniversari de la societat i la directiva d'aleshores, encapçalada per Salvador Alberola, va prendre la iniciativa de fer un llibre sobre la història de les bandes de música a Silla, que servirà de colofó. Així ho va encarregar a un equip de recerca integrat per músics i gent directament vinculada amb l'Agrupació, amb formació acadèmica com a historiadors o estudis universitaris de lletres, que va estar format per Jesús Escorihuela, Xavier Gomis, Xelo Gonzàlez, J. Pasqual Hernàndez i Frederic Soria.

La recerca de la primera etapa, realitzada per Frederic Soria, va descobrir a l'Arxiu de la Diputació Provincial de València, en les còpies de pressupostos dels ajuntaments, el de l'exercici econòmic 1868-1869 de l'Ajuntament de Silla; en el

capítol IV, destinat a la instrucció pública, hi havia un afegit manuscrit a l'article 5 on deia: «Por el salario de un maestro para la instrucción de la música municipal, registro número 18… 300.000 escudos»[1] (Soria et al., 2006, p. 18). Així se citava la paga a un mestre, que ja existia des de l'exercici econòmic anterior (potser l'enigmàtic Balanzá), així com que es pagara en escuts, moneda que seria substituïda per la pesseta en octubre de 1868. Els resultats d'aquesta recerca canviaven les dades bàsiques per a establir l'origen d'una banda de música a la localitat i el retardaven almenys a 1867. A més, per mitjà de la consulta de documentació en el Fons Municipal de l'Arxiu de la Diputació de València, així com les citacions en els diaris *El Mercantil* i *Las Provincias* dels actes festius d'agost, es van traure a la llum una sèrie de directors, la majoria desconeguts, que es van fer càrrec d'aquesta banda municipal des de 1867 fins a 1916: Pasqual Faubel, Miguel Navarro, Segundo Antich, Bautista Fluixà, José Izquierdo, José Furió, Juan Alard i J. M. Esteve (Soria et al., 2006, p. 74). Per altra part, quedaven sense contrastar documentalment les figures dels abans esmentats Federico Burguet i José Balanzá, com a creadors de la banda.

Dins d'aquesta primera etapa va destacar el període de direcció de Juan Alard, comprés entre 1898 i 1915, quan la Banda Municipal de Silla es va estabilitzar. Com a resultat, la banda va participar en la Fira de Juliol de 1901 amb *El llac de les fades*, d'Auber, com a obra de lliure elecció, de la qual es conserven el programa i la bandera que s'hi va portar (Soria et al., 2006, pp. 54-55). Anys després, en 1909, hi va participar de nou, però era una edició competitiva en la qual va obtenir el segon accèssit de la segona secció, que equivalia a un tercer lloc entre les tres bandes que hi van participar. En l'àmbit social, cal assenyalar que en 1906 es va crear el Casino Instructivo Musical, inicialment alié a la banda, amb uns estatuts que es van presentar al Registre d'Associacions del Govern Civil de València.[2] Aquesta entitat organitzava vetllades musicals els diumenges de vesprada, en les quals participaven veus, piano i instruments de corda; tenia la seu social a la plaça del poble i el manteniment era molt costós. Les grans despeses van motivar que aquesta entitat acabara fusionant-se amb la Banda Municipal per poder sobreviure, de manera que s'hi generava una ajuda mútua a escala artística i social que va enriquir la vida artística de la població. Cal assenyalar que en gener de 1910 es va presentar al Registre d'Associacions del Govern Civil de València la sol·licitud de la banda per a constituir-se en associació amb el nom de Banda de Música de Silla.[3] La gaseta local *La Alborada* ha oferit documentació abundant entorn de les activitats d'aquestes entitats fins a 1915, moment en què la situació va canviar: es va dissoldre aquesta associació i se'n va crear una de nova (Soria et al., 2006, pp. 46-74).

[1] Arxiu de la Diputació Provincial de València. Secció H: Comptabilitat Municipal, sèrie 1, pressupostos, llig. 25, exp. 210.
[2] Delegació del Govern a la Comunitat Valenciana. Registre d'Associacions del Govern Civil de València, llibre 1, foli 194r, núm. d'ordre 2072.
[3] Delegació del Govern a la Comunitat Valenciana. Registre d'Associacions del Govern Civil de València, llibre 1, foli 236r, núm. d'ordre 2454.

En 1916, la Banda Municipal va passar a anomenar-se Sociedad Protectora de la Música, inscrita en el Registre de Societats amb un reglament el 26 de novembre d'aquell any,[4] mentre que la banda va rebre el nom d'Ateneo Musical i va quedar integrada dins de la societat esmentada. El funcionament d'aquesta s'ha pogut esbrinar gràcies a una sèrie de documents administratius que, davant de la carència de documentació artística, permeten concloure una realitat musical molt modesta, però una de social molt convulsa. Aquests documents són un llibre d'actes que comprén el període entre 1921 i 1940;[5] el reglament de funcionament intern de 1929,[6] que modificava i actualitzava el fundacional de 1916; un protocol notarial de 1927,[7] i el conveni amb l'Ajuntament de 1924 (Soria et al., 2006, p. 84), que fou renovat en 1933 (Soria et al., 2006, pp. 106-108). Les tensions internes produïdes dins de la societat van acabar dividint la banda en dues en 1929: Juventud Musical, també coneguda com El Calcetí, dirigida per Dámaso García, i Ateneo Musical, coneguda com L'Aranya, dirigida per Enrique García Gozalvo. Aquesta última va tenir més activitat artística; en destaca la participació en el Certamen de la Fira de Xàtiva de 1931, on va obtenir un segon accèssit, que equivalia a un tercer lloc d'entre 11 bandes participants. Tanmateix, la Juventud Musical va dur a terme una activitat més enfocada cap al planter i la formació de nous músics, amb una plantilla molt més reduïda i unes pretensions artístiques molt més modestes, encara que la rivalitat entre totes dues bandes fou molt aferrissada durant aquells anys previs a la Guerra Civil, que va comportar que totes dues en paralitzaren les activitats (Soria et al., 2006, pp. 79-110).

La banda es va reorganitzar en 1939, una vegada acabada la Guerra Civil, al mateix temps que la Sociedad Protectora de la Música es va dissoldre en 1940, com queda reflectit en la darrera entrada del llibre d'actes. El músic local Fernando Penella Vicens fou l'artífex d'aquest ressorgiment, encara que fins a 1942 no es van poder oferir concerts per manca d'una estructura artística mínima que ho permetera. Aquesta fou una època molt difícil, en què es van sofrir decisions arbitràries per part de les autoritats municipals, com la requisa d'instruments que va fer l'alcalde entre 1948 i 1952, com a castic per alguna acció que avui desconeixem, amb José Borrero i, de nou, Dámaso García com a directors (Soria et al., 2006, pp. 115-119).

En aquell context, cap a 1955, fou quan se li va donar el nom de La Lírica, dirigida aleshores per Vicente Redondo. Tanmateix, fou l'arribada del jove director Vicente Sanchís en 1958 el que va donar a la banda un ressorgiment, tant en l'àmbit artístic com en el planter de músics, i fins i tot van participar en

[4] Delegació del Govern a la Comunitat Valenciana. Registre d'Associacions del Govern Civil de València, llibre 3, foli 68v, núm. d'ordre 4882.
[5] Arxiu administratiu de l'Agrupació Musical La Lírica de Silla.
[6] Arxiu Municipal de Silla. Reglament de la Sociedad Protectora de la Música de Silla, gener, 1929.
[7] Arxiu de Protocols Notarials de València. Protocols de Tomàs Català, any 1927, núm. 515.

un certamen de pasdobles a Alcàsser en 1960. Quan va marxar, el va succeir Daniel Martínez Marín (1961-1962) i, a continuació, passaren per la direcció Roberto Sáez (1963-1964), Antonio Claverol (1965-1970) i Filiberto Rodrigo (1970-1973). Durant aquesta dècada dels seixanta la banda va encetar un procés de gradual decadència, que no pogué compensar l'arribada d'un Antonio Claverol, que hi havia donat una brillant trajectòria a l'Artesana de Catarroja, però ja havia passat la seua millor època (Soria et al., 2006, pp. 119-135).

Aquesta etapa de decadència va acabar en març de 1973 amb l'arribada del jove director F. Robert Forés, qui progressivament li va donar a la banda un nou impuls, que va desembocar en l'obtenció de premis en diversos certàmens durant la segona meitat dels anys setanta (Certamen de la Diputació de València, Fira de Juliol de València, Certamen de Cullera) i un nivell artístic que no havia tingut fins aleshores. A més, va destacar l'aparició d'un ric planter de nous músics, molts dels quals van arribar a ser-ne professionals. Per altra part, l'Agrupació va guanyar un premi de loteria en juliol de 1976 i amb els diners es va adquirir un local on es va emprendre una obra de reforma que va donar lloc a la seu social i la sala d'audicions actuals, encara que va haver de superar una crisi econòmica greu a principis de la dècada dels huitanta a causa de la qual va estar a punt de fer fallida (Soria et al., 2006, pp. 139-173).

Després de la marxa de F. Robert Forés, l'any 1982, la banda ha tingut una sèrie de directors (J. M. Peñarrocha, J. L. Peris, J. J. Poveda, V. Soler, J. Solá, A. Valero i l'actual J. Giner), que, amb alts i baixos, han mantingut l'estatus social i artístic que l'Agrupació havia adquirit en els anys setanta dins del context bandístic valencià. Actualment, l'Agrupació està formada per una orquestra jove, una *big band*, la coral polifònica sènior i infantil, així com una banda juvenil i una escola recuperada recentment (Soria et al., 2006, pp. 177-237).

En conclusió, ens trobem davant d'una formació bandística artísticament molt modesta, però d'implantació social sòlida a la localitat, fins a la segona meitat dels anys setanta, quan coneix una època d'auge que perviu actualment. Per això, hi ha escassa documentació antiga de caire artístic, mentre que sí que n'hi ha d'institucional i anecdòtic. A l'arxiu hi ha partitures antigues d'escassa altura artística (pasdobles, marxes i algunes fantasies de sarsuela), fruit d'aquesta modèstia artística. No obstant això, a partir de finals dels anys setanta (fora de l'àmbit d'aquest treball) a l'arxiu s'hi aprecia un augment d'informació i documentació de caire artístic, així com de partitures d'obres de més nivell.

La publicació en 2006 del llibre *Les bandes de música de Silla* per l'Agrupació Musical La Lírica, així com la inauguració en desembre de 2017 de l'exposició permanent «150 Anys de Música» al local social de l'Agrupació certifiquen el compromís de conservar i reivindicar el valor del modest patrimoni històric, documental i artístic d'aquesta Agrupació.

Bibliografia

Arxiu administratiu de l'Agrupació Musical La Lírica de Silla.
Arxiu de la Diputació Provincial de València.
Arxiu de Protocols Notarials de València.
Arxiu Municipal de Silla.
Delegació del Govern a la Comunitat Valenciana. Registre d'Associacions del Govern Civil de València.
Ruiz de Lihory, J. (1903). *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico.* Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech.
Soria i Rosaleny, F., González Martí, X., Escorihuela Castells, J., Gomis i Llorens, F. X. y Hernández Farinós, P. (2006). *Les bandes de música de Silla*. Silla: Agrupació Musical La Lírica de Silla.

LES «LLIBRETES DE REPERTORI» DE LA CORPORACIÓ MUSICAL PRIMITIVA D'ALCOI

Àngel Lluís Ferrando Morales, Jaume Jordi Ferrando Morales, Pablo Martínez Blanes

RESUM

Aquest text descriu una part de la tasca de recuperació —encara en curs— del conjunt de les anomenades «llibretes de repertori» de l'arxiu de la Corporació Musical Primitiva d'Alcoi, uns quaderns apaïsats de paper pautat que presenten un repertori numerat sense títol ni autor on es recull bona part de la programació interpretada al llarg de l'any. Aquesta indicació de l'any és l'única referència sota la qual s'organitzen i es conserven a l'arxiu de l'esmentada societat musical.

La Corporació Musical Primitiva d'Alcoi conserva al seu arxiu (AMP) una interessant col·lecció de llibretes de repertori de banda i orquestra datades entre 1866 i 1921.[1] A més, hi trobem entorn de 100 llibrets de teatre (ca 1860-1930) i una quantitat notable de repertoris personals (ca 1936-1980). Del total d'aquest material, encara no catalogat a l'arxiu de la Música Vella d'Alcoi, en aquesta primera fase ens hem centrat en les llibretes de repertori del segle XIX (1866-1900). Conscients de la importància d'aquests documents de paper pautat, considerem necessari que s'estudien per posar en valor tot el que representen per a la documentació dels arxius de les bandes en general i d'aquest en particular. L'objectiu d'aquest paper és presentar l'estat actual del corpus i donar a conéixer la nostra intervenció pel que fa a la documentació d'aquest.

Presentació i descripció del fons

Podem descriure aquestes llibretes de paper pautat, en primera instància i atenent-ne al contingut, com una sèrie de col·leccions de material divers agrupat per anys. Fonamentalment, es tracta de música manuscrita per diferents copis-

[1] La llibreta de repertori constituïa la base de l'estudi i el treball de la banda d'aquell any; s'interpretava tant en concerts com en balls, corregudes de bous, funcions d'acrobàcies, serenates, festes patronals, etc. Com que es tracta d'un element dinàmic en mostrar-nos també els canvis dins de la programació de l'any o dels immediatament posteriors, li atorga la capacitat descriptiva del repertori del moment.

tes —de vegades el mateix compositor— i també amb afegits impresos adherits al paper. Les llibretes, constituïdes per plecs de paper pautat horitzontal cosits artesanalment o amb una enquadernació rudimentària, formen part del repertori anomenat de «banda militar».[2] Gairebé totes les peces copiades es presenten numerades en cada llibreta, sense més informació rellevant, llevat d'algun títol dispers o anotació particular.

Era necessari ordenar un material que havia estat motiu d'interés puntual en el cas d'interpretar música de la qual només apareixia inventariada la partitura a l'arxiu, sense cap informació sobre les parts. En aquest sentit, hi havia pocs testimonis d'estudiosos anteriors[3] i l'experiència recent del redescobriment d'un repertori per al ball en dues actuacions.[4] Amb aquestes eines, a hores d'ara s'està ordenant, registrant i catalogant tot aquest corpus en arxivadors, de manera que es deixa en la base de dades de l'arxiu del material identificat. Es tracta, en qualsevol cas, d'un treball en curs.[5]

La nostra recerca: objectius i metodologia de treball

En una primera instància, la nostra recerca pretén identificar les peces conservades, incloure-les en el nostre catàleg i documentar-les tant com siga possible (plantilles, dates, usos, etc.). En tot aquest procés, s'han consultat fonts hemerogràfiques de premsa local, de les quals es conserven sèries incompletes i parcialment accessibles en línia. D'entre unes i d'altres, s'han aconseguit vora 200 programes o notícies sobre obres interpretades en el període considerat. Aquesta informació, tot i ser rellevant, resulta molt inconsistent en el temps i presenta moltes errades. A més, cal afegir-hi la mateixa informació que proporcionen les llibretes —també irregular en el temps— i la mancança de fons per poder comparar. No obstant aquests condicionants, el resultat de la recerca pel que fa a peces identificades es mostra en la gràfica següent (figura 1).

[2] Excepte la de 1871, que pot identificar-se com a material d'orquestra.

[3] Articles en publicacions locals. Cal destacar la tasca que va fer Ernesto Valor Calatayud (1927-2014), arxiver de la Corporació Musical Primitiva al llarg de vàries dècades. D'ell són molts dels articles als quals fem referència. També dins del registre antic de la banda (dividit en tres seccions), que ell mateix va elaborar en 1949 (banda, orquestra i capella), anotà les parts que estaven en els repertoris quan només tenia la partitura inventariada. Amb el pas dels anys, altres arxivers i directors, amb més o menys fortuna, han afegit algunes poques dades més pel que fa al nostre estudi.

[4] La preparació d'alguns concerts, com ara un de ballables amb el títol *Música per a l'oci de la burgesia alcoiana* (Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics, 2011) o, dins de la I Setmana Modernista d'Alcoi (2017), ens van posar en contacte amb un repertori que no s'interpretava des de feia molt de temps. Va ser una bona oportunitat per començar a llevar-li la pols a alguns d'aquests repertoris i retrobar algunes de les partitures que ara presentem.

[5] Tot s'ha incorporat a la base de dades, també les llibretes del segle xx (1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907*a*, 1907*b*, 1907*c*, 1908, 1911, 1912, 1917, 1918 i 1921), tot i que d'aquestes només tenim les descripcions de dos jocs —la llibreta de ballables de 1907*b*, que ja estava identificada anys abans, i la llibreta de 1921, identificada ara al complet. Es pot consultar en línia i no cal més que accedir a https://cutt.ly/Jrcwmst i posar en el camp del títol «Llibretes»; hi apareixerà la llista sencera i, en seleccionar-ne una referència, s'obri la fitxa corresponent. En tots els casos hi ha una llibreta escanejada sota la pestanya «Documentos», que també pot servir per a col·laborar amb nosaltres en la seua identificació.

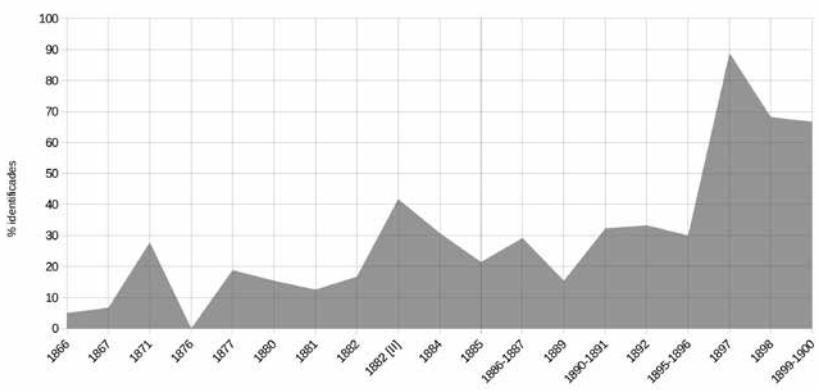


Figura 1. Percentatge de peces identificades.

A més dels fets mencionats, queda palesa una notable irregularitat pel que fa al coneixement de les peces interpretades, fonamentalment pel gran buit en els primers anys, entre 1866 i 1882, on hem obtingut els resultats més pobres. En conjunt, tot i l'asimetria en la distribució, podem afirmar que hui dia coneixem un terç de les peces que hi ha en les llibretes del segle xix. Si parlem de xifres absolutes, són 330 peces, de les quals n'hem identificat 104 que corresponen a 47 autors. Aportem ara les peces identificades per autor dins del conjunt de cada llibreta, on cada número indica el nombre de composicions. En el cas de les coautories, la xifra que hem escrit és 0,5 (taula 1).[6]

Les fonts de consulta emprades per a comparar partitures i poder identificar-les amb rigor han estat d'allò més variades. Podem destacar, a més del lògic punt d'inici en el mateix arxiu de l'entitat, les bases de dades següents: Biblioteca Nacional d'Espanya (http://www.bne.es), Biblioteca Valenciana (http://bv.gva.es), Biblioteca de Catalunya (www.bcn.cat), archive.org (que inclou IMSLP), Bayerische Staats Bibliothek (https://www.bsb-muenchen.de), Europeana (https://www.europeana.eu/portal/ca), British Library (http://explore.bl.uk), Biblioteca Nacional de França (http://www.bnf.fr), HathiTrust Digital Library (www.hathitrust.org) i Library of Congress (www.loc.gov). També hem comparat algunes composicions amb arxius de bandes amigues, com ara la Societat Musical la Pau de Beneixama o altres bandes militars.[7]

Pel que fa als autors, en tenim 47 localitzats que van crear 104 obres. Atenent la distància, hem establert quatre procedències: autors locals, valencians, espa-

[6] A l'hora de comptabilitzar les peces, la llibreta de repertori de 1871 ha presentat una dificultat afegida perquè són quatre col·leccions o tandes de valsos (que en total sumen 14 peces). La xifra, doncs, es refereix al nombre de tandes.

[7] Volem agrair públicament la col·laboració i generositat d'Álex Pérez Vidal, de la Societat Musical la Pau de Beneixama, i de Juan Carlos Desco, de la Unidad de Música del Tercio de Levante de la Armada en Cartagena.

nyols i internacionals. Aportem el diagrama de la figura 2 per procedència dels compositors.

	1866	1867	1871	1876	1877	1880	1881	1882	1882 [II]	1884	1885	1886-1887	1889	1890-1891	1892	1895-1896	1897	1898	1899-1900		Totals
Peces	20	15	18	11	16	13	16	18	12	13	14	24	13	31	15	20	18	22	21		330
Peces Identificades	1	1	5	0	3	2	2	3	5	4	3	7	2	10	5	6	16	15	14		104
Antolí, [Francisco]		1	1					1	1												4
Blasco, Fco Javier									1												1
Bolzoni, Giovanni														1							1
Brull, Apolinar																		1			1
Calvist, Enrique																	1				1
Campano, Enrique					1																1
Cantó, Juan									1					2	1						4
Cereceda, Guillermo																		1			1
Chapí, Ruperto																			1		1
Chueca, Federico														2			1,5		1		4,5
Encrois, Albert												1									1
Espí, José																			1		1
Espino, Casimiro										1											1
Fahrbach, Philippe									1	1											2
Fernández Caballero															1	1		1	1		4
Ganne, Louis															1		1	1	2		5
Ganz, Wilhelm												1									1
Gaztambide, Joaquín	1																				1
Giménez, Gerónimo																	2		1		3
Jordá, José								2				1		2	1	1					7
Juan Merin, Enrique																	1				1
Lavitrano, J.																	1				1
Labitzky, Joseph			4																		4
López Juarranz, Eduardo						1					1										2
López Torregrosa, Tomás																		1,5			1,5
Marín, Higinio					1																1
Meyerbeer, Giacomo														1							1
Milpager, Alvaro												1									1
Monge, Félix											1										1
Nieto, Manuel													1								1
Pagano, Giovanni B.												1									1
Pascual, Emilio														1							1
Pascual, Rafael													1								1
Pérez Laporta, Camilo						1	2									1	2	3	1		10
Pérez Monllor, Camilo																			1		1
Roig, Ramón										1					1		3	3	3		11
Ruiz, Fermín																	1				1
Sellés, Fernando																			1		1
Seva, José												1		1		1		1	1		5
Rosas, Juventino																1					1
Rossini, Giacomo					1																1
Taboada, Rafael											1										1
Temprano, Elisa																		1			1
Valverde, Joaquín																	0,5	0,5			1
Wagner, Ferdinand																1					1
Waldteufel, Emile									1	1		1					1	1			5
Zavala, Cleto																	1				1

Taula 1. Peces identificades per autors dins de cada llibreta.

Com es desprén d'aquest diagrama, els compositors valencians representen un percentatge semblant a la resta d'espanyols i la representació estrangera va una mica per darrere. Cal advertir que algunes peces d'autors alcoians a hores d'ara no estan enlloc, per tant, la possibilitat de comparar-les no s'ha considerat. Aquest és el cas d'Antolí, de qui s'ha acceptat la minsa informació que hi ha en els mateixos repertoris. Per contra, altres sí que van publicar les seues obres, com ara Mn. Emilio Pascual, representat per un únic pasdoble dedicat a Navarrés, lloc on va exercir la seua tasca pastoral abans d'obtenir la plaça d'or-

ganista a Santa Maria d'Alcoi en 1890, i del qual es va acomiadar amb un pasdoble homònim publicat posteriorment en reducció per a piano.[8]

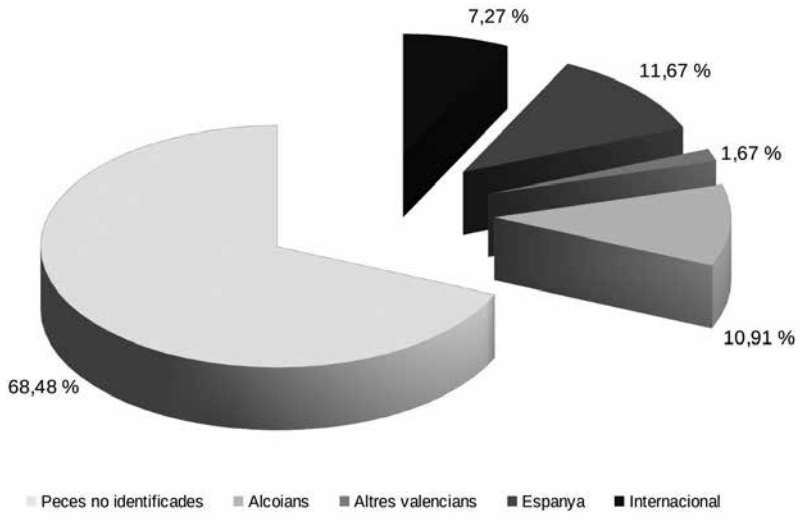


Figura 2. Procedència dels compositors identificats.

Si veiem els autors segons la seua primera adscripció professional, també podem distingir entre aquells que venen de l'àmbit militar, com ara Roig, Milpager, Calvist o Juarranz —tots de notable trajectòria per a la història de les bandes de música, ja que van estar al capdavant de les més reconegudes del moment, com ara la d'Ingenieros o la d'Alabarderos— i aquells creadors dedicats a la docència (Cantó, Blasco) o al teatre (Giménez, Gaztambide o Chueca). La distribució es presenta en la figura 3.

En general, tots els autors identificats són contemporanis i viuen quan la Música Vella d'Alcoi programa les seues obres.[9] D'altra banda, queda bastant clar que els músics estaven a l'aguait de tot allò nou, ja que hi incorporen peces al poc temps d'haver-se editat, com les del francés Louis Ganne i, per descomptat, els darrers èxits de música escènica.

Encara que la instrumentació no és l'objecte directe del nostre treball, pot ser interessant mostrar-ne un tast per veure com es configurava la plantilla de la banda de la música (exceptuant la de 1871, perquè es tracta de materials d'orques-

[8] Menció a banda mereixen els casos de José Jordà Valor (1839-1918) i José Seva Cabrera (1865-1922), de qui conservem manuscrits en les mateixes llibretes de repertori.
[9] Les transcripcions poden ser motiu d'una recerca posterior; queden fora del nostre estudi perquè seria inabordable en el moment actual. Tot i això, som conscients que hi ha transcripcions força interessants, com ara el minuet de Giovanni Bolzoni.

tra). No obstant això, i atenent que no hem comprovat la tonalitat en la qual està cada part, sinó que només hem anotat el que posava en la llibreta, abans hem de fer algunes puntualitzacions perquè la figura 3 siga més comprensible.

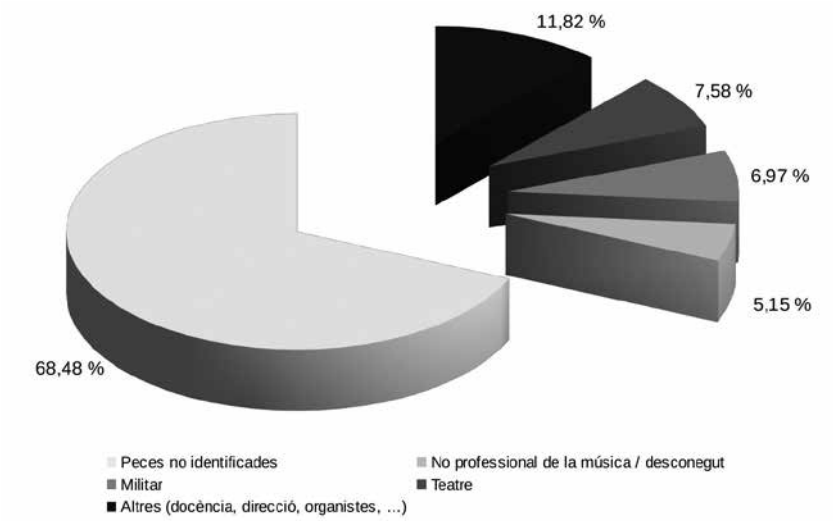
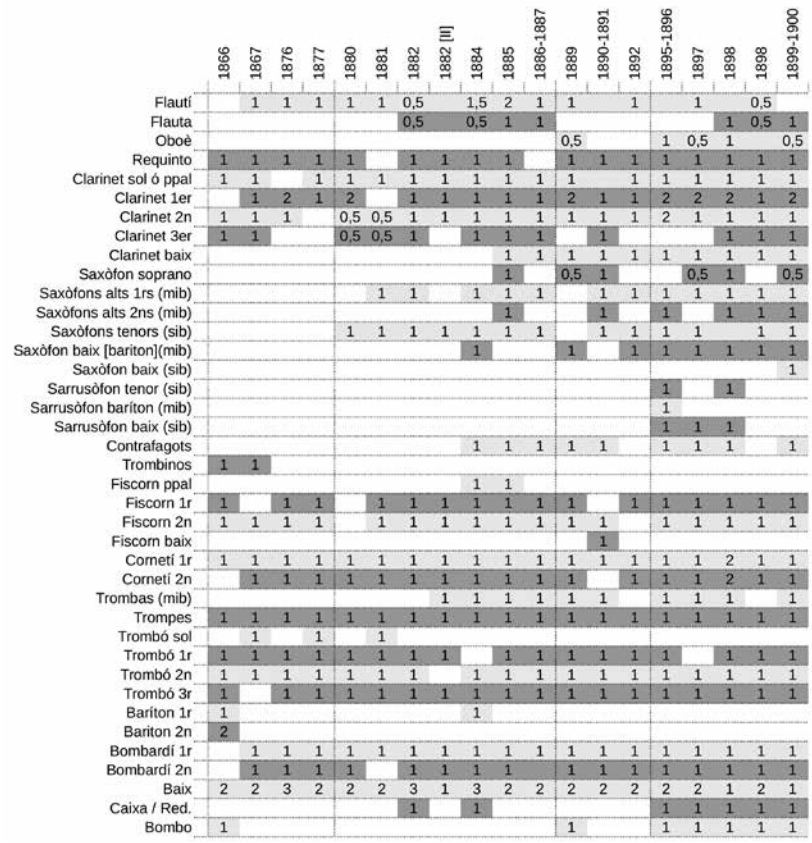


Figura 3. Adscripció professional dels compositors.

Un dels casos és el del «saxhofon oboe» (1889), que hem relacionat amb l'oboé i el saxo soprano alhora, basant-nos en la presència d'una llibreta posterior d'oboé més saxo soprano (1897). D'aquesta manera s'explicaria també la presència de la llibreta d'oboé (si bemoll) de 1895-1896. En el cas dels saxos, hem assimilat al saxòfon barítón aquelles llibretes de saxòfons que venen retolades com «grave (mib)» o «bajo (mib)». La llibreta de fiscorn segon (en do) de 1889 no s'ha distingit de la resta, com tampoc s'han distingit les flautes en mi bemoll o el flautí en re bemoll de les altres, que no tenien cap indicació transpositora.

En 1882 hi ha tres llibretes de baix (en do, si bemoll i mi bemoll, respectivament), però a partir d'aquell any solen haver-ne dues (en do i si bemoll). No s'hi ha tingut en compte aquesta característica dels instruments transpositors i s'ha indicat en les taules com «3» o «2» per deixar constància del nombre de llibretes (taula 2).[10]

[10] D'aquesta manera, s'ha confeccionat aquesta taula, que reflecteix l'evolució de la plantilla instrumental de la banda militar de la Música Primitiva en els anys que hem estudiat, amb totes les limitacions enunciades, a les quals cal afegir la més òbvia i important: no en conservem totes les parts ni tenim cap seguretat de quantes n'hi poden faltar. Així doncs, cal esmentar que tenim dues fonts documentals: les llibretes de repertori numerades de l'any 1898 (AMP 1/G-3/5013) i la plantilla que la banda va presentar per al certamen de València de 1893. Vegeu https://cutt.ly/WrQ9uGQ



	1866	1867	1876	1877	1880	1881	1882	1882 [II]	1884	1885	1886-1887	1889	1890-1891	1892	1895-1896	1897	1898	1898	1899-1900
Flautí		1	1	1	1	1	0,5		1,5	2	1	1		1		1		0,5	
Flauta							0,5		0,5	1	1						1	0,5	1
Oboè												0,5			1	0,5	1		0,5
Requinto	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1
Clarinet sol ó ppal	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
Clarinet 1er		1	2	1	2		1	1	1	1	1	2	1	1	2	2	2	1	2
Clarinet 2n	1	1	1		0,5	0,5	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1
Clarinet 3er	1	1			0,5	0,5	1		1	1	1		1				1	1	1
Clarinet baix										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Saxòfon soprano										1		0,5	1			0,5	1		0,5
Saxòfons alts 1rs (mib)						1	1		1	1	1		1	1	1	1	1	1	1
Saxòfons alts 2ns (mib)										1			1		1		1	1	1
Saxòfons tenors (sib)					1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1	1
Saxòfon baix [bariton](mib)									1			1		1	1	1	1	1	1
Saxòfon baix (sib)																			1
Sarrusòfon tenor (sib)															1		1		
Sarrusòfon barítón (mib)															1				
Sarrusòfon baix (sib)															1	1	1		
Contrafagots									1	1	1	1	1		1	1	1		1
Trombinos	1	1																	
Fiscorn ppal									1	1									
Fiscorn 1r	1		1	1		1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
Fiscorn 2n	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1
Fiscorn baix													1						
Cornetí 1r	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1
Cornetí 2n		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	2	1	1
Trombas (mib)								1	1	1	1	1	1		1	1	1		1
Trompes	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Trombó sol		1		1		1													
Trombó 1r	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1		1	1	1
Trombó 2n	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Trombó 3r	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Barítón 1r	1								1										
Bariton 2n	2																		
Bombardí 1r		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Bombardí 2n		1	1	1	1		1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1
Baix	2	2	3	2	2	2	3	1	3	2	2	2	2	2	2	2	1	2	1
Caixa / Red.							1		1						1	1	1	1	1
Bombo	1											1			1	1	1	1	1

Taula 2. Instrumentació per anys conservats. (Els noms dels instruments apareixen amb la forma actual normativa per a la llengua d'aquest article).

Per a comptabilitzar el nombre d'instruments que hi ha en la plantilla quan apareix oboé i saxo soprano —com en 1897—, hem optat per escriure un 0,5 a cada instrument en les figures, per significar que la llibreta estava compartida, sense més distincions. El mateix hem fet en el cas de les llibretes de flauta i flautí, sovint junts en el mateix paper. Pel que fa a l'ús del plural en la retolació de les llibretes, s'ha quantificat com un únic instrument i li hem assignat un «1», sense entrar a estudiar si hi ha més d'una veu en alguna peça de la llibreta.

Per les característiques i peculiaritats del corpus, tampoc no s'ha tingut en compte l'ordenació actual i estandarditzada dels instruments, la qual cosa en faria encara més difícil la comprensió. Deixem constància, però, d'algunes decisions metodològiques, com ara l'adscripció «clarinete solo o principal», tant al terme «clarinete solo» (1866 i 1867) com al posterior «clarinete principal» (1877), o el cas semblant dels trombons, que uns anys es presenten amb «solo» i altres amb «principal».

Un cas ben curiós és el dels «fliscornos» o «fliscornios», que reben la qualificació de «concertino», «principal» i «segon» en 1884, mentre que en 1885 estan catalogats com «principal», «primer» i «segundo», la qual cosa ens ha dut a associar el «concertino» de 1884 amb el «principal» de 1885.

A tall de conclusió

Com que es tracta d'un treball en curs, més que de les conclusions, podem parlar de les motivacions que ens han dut a posar en marxa la tasca de recuperació. Aquesta necessitat de saber quines coses tenim al nostre arxiu no deixa de tenir interés per a altres arxius semblants. De caràcter més general és la cada vegada més necessària intervenció en els arxius de les societats musicals per a inventariar-ne (com a punt d'inici, almenys) o catalogar-ne els fons. Aquesta intervenció hauria d'anar conjunta a la digitalització per poder posar a l'abast de tots els estudiosos almenys els íncipits de les composicions, la qual cosa ajudaria molt a la comparació entre arxius per abordar treballs com aquest.

És a dir, què hi ha en les llibretes? Obres importants perdudes? Grans descobriments per al futur de la musicologia? No, no són coses grans individualment; són petites, però que poden dir molt si les veiem en conjunt. Per tant, si hi ha alguna cosa important en aquest projecte és el conjunt: 55 anys de música que s'escoltava en molts actes de caràcter informal, però que també en complementava d'altres més grans. Conéixer el fons aclarirà influències de la música per a les festes, entre altres, però per damunt de tot ens ajudarà a comprendre com vivia, sentia i es divertia el nostre poble.

Una reflexió: les llibretes de l'arxiu de la Corporació Musical Primitiva d'Alcoi presenten una panoràmica de 60 anys d'activitat regular i quotidiana de la música, en festes populars, serenates, vetllades, balls i actes festívols en general. Pensem que pot ser important tenir un testimoni com aquest perquè, immediatament, en els anys 20 van començar a popularitzar-se altres formes d'acostar-se a la música, com ara gramòfons, ràdio, etc. Les peces de moda es van incorporar ràpidament al repertori (és el cas de les sarsueles, però també de marxes i pasdobles), la qual cosa ens pot indicar que els músics estaven molt atents a tot allò nou, susceptible d'agradar a la gent, més encara a una localitat com Alcoi, que tenia més entitats musicals.

EL ARCHIVO DE LA BANDA PRIMITIVA DE LLÍRIA: HISTORIA Y DESARROLLO

Francisco Javier Falomir Pérez

RESUMEN

Un archivo puede ser fiel testimonio del origen y la evolución de una sociedad musical, como observaremos en el caso de la Banda Primitiva de Llíria. Aunque su historia se puede dividir en dos bloques (desde los orígenes hasta 1980 y desde 1980 hasta la actualidad), en este trabajo analizamos su desarrollo siguiendo los cambios que ha ido experimentando.[1]

Orígenes del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria

En cuanto a los orígenes de la Banda Primitiva de Llíria, disponemos de dos fuentes fiables. La primera es un documento de 1822, perteneciente a la desaparecida Cofradía del Carmen y encontrado por el reverendo Miguel Alonso Tomás, sacerdote de la ciudad de Llíria, en el que se menciona una agrupación denominada «La Música del Bombo».

La segunda fuente se basa en la tradición oral y está recogida en el libro *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria*, el más detallado sobre esta sociedad, cuyo autor es su actual cronista, Roberto Martín Montañés, que sostiene que el origen de la Banda Primitiva es el fraile franciscano Antonio Albarracín Enguídanos, en 1819.

Aunque hoy por hoy no puedo concretar una fecha para el nacimiento de esta agrupación musical, el estudio sociopolítico de la ciudad de Llíria[2] de finales del XVIII y principios del XIX indica que el inicio como entidad independiente pudo darse entre las fechas citadas o, incluso, antes.

[1] Para elaborar este trabajo se ha entrevistado a Roberto Martín Montañés, Miguel López Fombuena, Vicente Lafuente Navarro, José Vicente Bayarri Aliaga y Miguel-Pelegrí Verdeguer Agustí.

[2] Llíria fue nombrada ciudad a principios del siglo XIX, durante el reinado de Fernando VII.

Evolución musical y social durante el siglo xix

Tres factores actúan sobre la evolución musical y social. En primer lugar, el hecho que dio origen a su formación: la posibilidad de esta agrupación de obtener ingresos y subsistir de forma independiente. En segundo lugar, la escisión que se produjo en la década de 1840, de la que surgió una nueva agrupación instrumental y que dio lugar a la tan admirada competitividad de las bandas de Llíria. Las dos agrupaciones se conocieron popularmente a partir de entonces como «Música Vella» y «Música Nova» ('Música Vieja' y 'Música Nueva', respectivamente). En tercer lugar, la participación en el Certamen de Bandas de Música Ciudad de Valencia, en su edición de 1888, punto crucial del desarrollo de la agrupación, tanto en el plano interno musical como de afiliación social.

A partir de finales del xix y durante el xx, la banda siguió su evolución ligada a aspectos fundamentales. El primero es la asistencia al certamen de bandas de Valencia; el segundo, la subsistencia económica gracias a las actuaciones de la banda, las producciones teatrales y el cine; y el tercero, el desarrollo de un modelo educativo musical.

El antiguo archivo. Historia, dependencias y ubicación

Según Roberto Martín (1994, p. 19), el local donde se ubicaba el primer archivo de la Banda Primitiva, o Música Vieja, es una dependencia situada en la planta baja del antiguo convento de San Francisco (figura 1), propiedad en aquel momento del Ayuntamiento. En esa dependencia se encontraría el primer archivo, del que no he podido encontrar referencias concretas, pero, todo apunta, dadas las circunstancias sociales y económicas del momento, y los actos en los que la agrupación desarrollaba su actividad, a que el archivo estaba en el mismo recinto de ensayo y era algún mueble adecuado para albergar las partituras y demás documentación. En cuanto al repertorio, debían de ser piezas manuscritas de carácter procesional, litúrgico y, probablemente, también alguna de carácter militar o profano, con un total de obras muy escaso.

El siguiente hecho importante sucede en 1858, año en el que se redacta el primer reglamento de la agrupación, cuando se constituye como sociedad musical, denominada —según Roberto Marín— Filarmónica Primitiva. El reglamento no arroja ninguna luz sobre el archivo en esa época, pero si da noticia de que la sociedad acoge tres agrupaciones: una militar, o banda, otra de orquesta y otra de coro, con lo que el conjunto de obras del archivo debió de ser relativamente abundante para atender a las tres agrupaciones. En cuanto al local, nada ha cambiado.

Otra fecha relevante será la de 1887, año en que Inocencio Calvo, integrante de la banda, pasó a ser su director (Martín, 1994, p. 23). Este dato es importante

por la adquisición de instrumentos y el incremento de obras musicales que procuró el citado director para el archivo. Coincide con la fecha de la primera ley de asociaciones de España.

Figura 1. Dibujo del convento de San Francisco de Llíria, trazado por Francisca Martínez Peñarrocha a partir de unas fotos antiguas procedentes del archivo de la Archicofradía de la Corte de María de Llíria.

Llegamos a 1888, punto culminante de la etapa anterior e inicio de un nuevo rumbo que cambió la estructura de la sociedad musical para siempre. Como ya se ha dicho, es el año de participación de la Música Vella en el Certamen de Bandas de Música de la ciudad de Valencia, donde obtuvo el primer premio, dotado con 1200 pesetas. En dicho certamen se interpretó como obra obligada la obertura de la ópera *Juana de Arco* (1845) de Giuseppe Verdi y, como obra libre, la obertura *Poeta y Aldeano* (1846), de Franz von Suppé. Nada puedo aportar sobre estas obras, pues están desaparecidas del archivo. Y sobre la adquisición de dichas obras nada aparece en las fuentes consultadas; es decir, cabe preguntarse si se compraron, se alquilaron o se transcribieron de la partitura original de orquesta. Lo que sí se sabe es que formaron parte del archivo.

Si 1888 representó un primer paso en la evolución del archivo en cuanto a la adquisición de obras, de 1902 data la primera noticia que he encontrado sobre las funciones de archivero, reflejadas en la remodelación de los estatutos del citado año. En ellos solo se describe su misión básica, la de repartir y recoger las obras programadas por el director, por lo que tenía carta blanca para la organización interna del archivo.

Otra fecha importante es 1920, cuando se abandonaron los locales del antiguo convento de San Francisco y la sede de la sociedad se trasladó a los nuevos, adquiridos en la calle Vicente Albert (hoy calle Metge Miquel Pérez), donde sigue estando. En la figura 2 podemos ver un testimonio gráfico del nuevo local. Se observa la puerta principal tras la cual se hallaba el casino; cruzando este, se accedía al teatro; y por una escalera situada en el lateral derecho se llegaba a la planta superior, donde se encontraban las dependencias de la junta directiva, la administración y el archivo, que no debía de contar con una dependencia específica.

Figura 2. Entrada del teatro con directivos, actores y, en el centro de la foto, el barítono Marcos Redondo. Fotografía realizada alrededor de 1940 por Foto Calvo (Valencia). *Fuente*: archivo de la Banda Primitiva.

En aquel momento, 1940, se sitúa el nombre del primer archivero, José Montagut. Según testimonio de Roberto Martín, era músico trombonista de la banda y, aunque no se sabe cuándo comenzó a desempeñar dicha función, debió de ser alrededor de la fecha señalada.

En cuanto a las partituras, volviendo al periodo de 1888 a 1920, no se conserva nada o no está localizado. A partir de las fuentes consultadas, elaboramos la siguiente lista de obras que debieron de estar en el archivo a raíz de la participación en el concurso de Valencia.

- 1894
  - Obra obligada: *La cena de los apóstoles* (1843), de Richard Wagner.
  - Obra libre: *Dinorah*, de Giacomo Meyerbeer (estrenada en 1859).

- 1895
  - Obra obligada: *Oberon* (1826), de Carl Maria von Weber.
  - Obra libre: *Tristán e Isolda* (1857), de Richard Wagner.

- 1896
  - Obra obligada: *Nocturno*, de Salvador Giner.
  - Obra libre: *Caballería Rusticana*, de P. Mascagni (estrenada en 1890).

- 1911
  - Obra obligada: *Roma* (1868), de Georges Bizet.
  - Obra libre: *Les Erynnes* (1873), de Jules Massenet.

- 1917
  - Desfile: *Jacona, Victoria o Muerte.*
  - Obra libre: *Maila,* de A. Roussell.
  - Obra obligada: *Roma* (1812), de Jules Massenet.

- 1919. XVII Concurso regional de bandas civiles de las tres regiones.
  - Obra libre: *Carnaval Romano,* de Hector Berlioz.
  - Obra obligada: *Los girondinos,* de H. Litloff (transcripción de G. Meister).

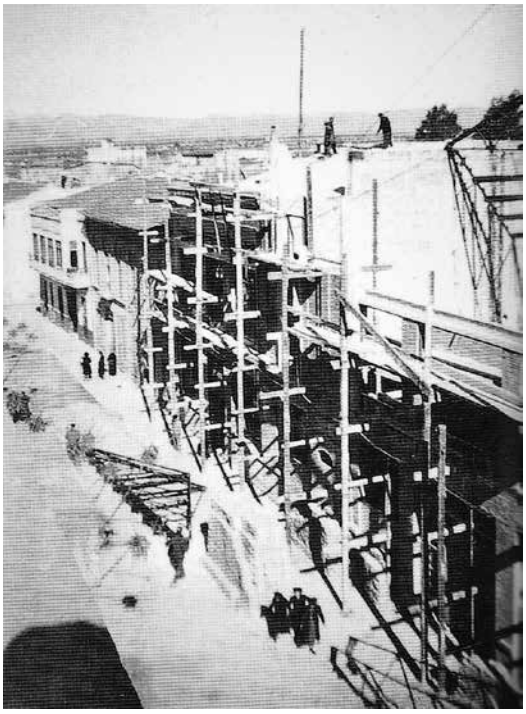


Figura 3. Construcción de la fachada del nuevo teatro en 1950. Fotografía realizada por Foto Calvo (Valencia). *Fuente*: archivo de la Banda Primitiva.

En 1950 se derribaron los locales adquiridos en 1920, se compraron los terrenos colindantes y se construyó un nuevo teatro (figura 3), un nuevo local social y, por fin, se proyectó una dependencia específica para al archivo. Esa dependencia se emplazó en la planta superior del casino. Si observamos el inmueble de frente, el teatro estaba a la derecha y el local social, o casino, a la izquierda.

Figura 4. Fachada del local social y teatro ya construido y funcionando a pleno rendimiento en 1951. Fotografía realizada por Foto Calvo (Valencia). *Fuente*: archivo de la Banda Primitiva.

En el nuevo local se produjeron dos cambios importantísimos, desde mi punto de vista, ambos relacionados con el archivo. Uno fue la creación de una dependencia específica, y el otro, la decisión de situar el archivo en el centro del edificio, lo más aislado posible de los agentes atmosféricos. En la parte izquierda de la figura 4, se ven tres ventanas, encima del entoldado, donde debía de estar la sala de ensayos; contigua a ella quedaba el archivo.

Siguiendo la cronología de los archiveros, en 1951 José Montagut fue reemplazado por Roberto Martín, que fue el primer archivero de los nuevos locales. Todos los archiveros habían sido músicos y este fue la excepción, pues, aunque Martín inició la instrucción musical, no llegó a formar parte de la banda. Perteneció a una sección no menos importante de la Sociedad en aquella época: el cuadro artístico. Esa sección, a la que no me he referido por no conservarse documentación en el archivo, era una pieza fundamental en la Banda Primitiva desde mediados del xix y tuvo su edad dorada en el segundo tercio del xx, con la representación de importantes zarzuelas y obras teatrales.

En aquel momento se conservaban unas 50 obras, quizá 60, que se agrupaban en sinfónicas, marchas y pasodobles. Eran mayormente manuscritos, según testimonio de Roberto Martín.

Figura 5. Estante frontal y carpetas del archivo, ambos impulsados por Vicente Lafuente en la década de 1980.
Foto: F.J. Falomir.

La trayectoria de Martín fue relativamente corta, apenas tres o cuatro años, y le sucedió Samuel Martínez Mateo, sobre el que no he podido encontrar datos. Debió de ejercer la función de archivero hasta 1961, momento en que tomó el relevo Miguel López Fombuena, intérprete de tuba en la banda y miembro del cuadro artístico, que desempeñó su labor hasta el año 1970. Con la siguiente década aparece un nuevo archivero, Vicente Ibáñez Chust, de quien solamente he encontrado su nombre en el acta del 15 de febrero de 1970, en la que se presenta la nueva directiva, sin que se conserve más información sobre él.

En 1980 las dependencias de la academia y la administración iban quedando obsoletas por la afluencia de alumnado, principalmente, lo que hizo que se afrontaran nuevas obras. Como consecuencia, el archivo, aunque quedó en la misma ubicación, amplió considerablemente su espacio.

En esa nueva etapa tomó las riendas del archivo Vicente Lafuente Navarro, el más longevo en la tarea (1980-2009) y el que más cambios ha impulsado en el archivo. Según su propio testimonio, cuando se hizo cargo del archivo, este no tenía más que un armario, una mesa de trabajo y las ya citadas cincuenta o sesenta obras recogidas en aquellas sufridas carpetas de cartón, de color azul, que aún hoy podemos encontrar, además de un cuaderno, donde se relaciona-

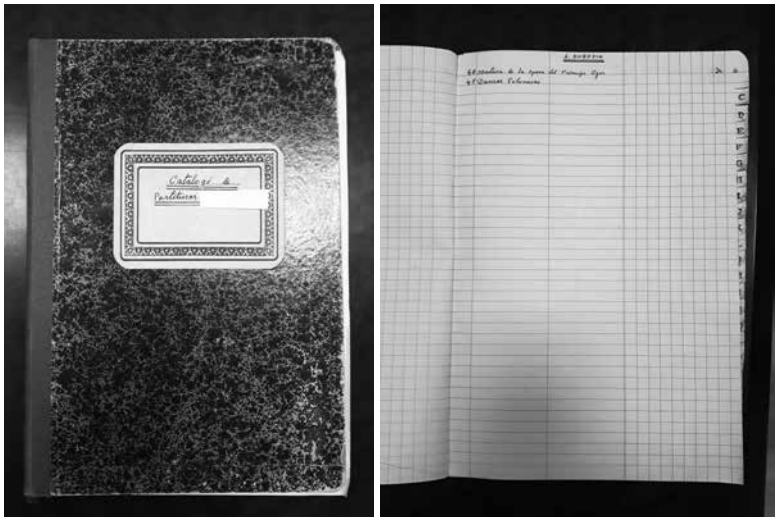


Figura 6. Antiguo cuaderno donde se recogía la relación de obras del archivo. *Foto*: F.J. Falomir.

ban. Con su labor se producen novedades significativas: las carpetas azules son reemplazadas por otras diseñadas por él, de más capacidad, mejor resistencia y cuya adquisición se produce por encargo (figura 5). Se compra una máquina fotocopiadora, que por rudimentaria pasó pronto a mejor vida y fue reemplazada por otra más operativa, lo que hizo que creciera el número de obras archivadas, aunque también de originales, al incrementarse la dotación económica. Hasta ese momento, cuando se necesitaba una obra, se pedía a alguna de las otras sociedades musicales, se copiaba a mano y se devolvía. Con la fotocopiadora eso se solucionaba con más rapidez y eficiencia, lo que aumentaba notablemente el número de obras. Con todo ese volumen, pronto fue necesario más y mejor mobiliario, así como el instrumental necesario, para manejar las fotocopias.

Coincidiendo con la Exposición Universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona, se desarrolló el proyecto Música 92, un plan de actuación extraordinario en materia de música para el periodo 1992-1994, dirigido por la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Con ayuda de ese proyecto, el archivo sufrió una profunda remodelación, se acondicionó más y mejor el habitáculo y se adquirió nuevo mobiliario. Por primera vez en su historia, se le dedican cambios específicos, como la construcción de una estantería de madera, que llega a cubrir las paredes del recinto.

La catalogación también cambió; de aquel cuaderno heredado por Vicente Lafuente que vemos en la figura 6, se pasó a un sistema de fichas elaborado por el músico José Vicente Bayarri Aliaga, quien, colaborando durante unos años con Lafuente, transcribió a esas fichas todas las obras del archivo. En ellas se especifica el título de la obra, el nombre del autor y la carpeta que la contiene (figura 7).

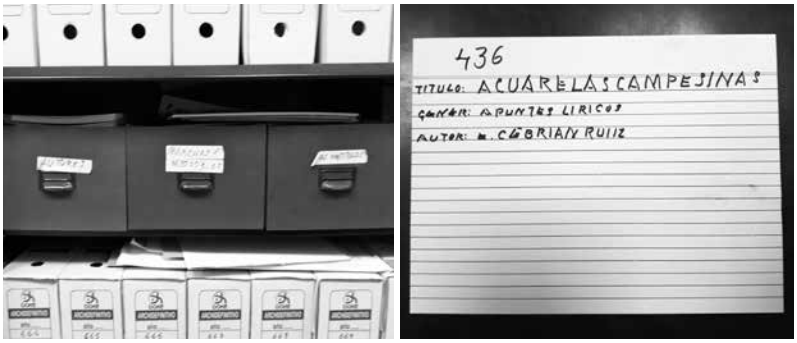


Figura 7. Ficha y cajas donde se recoge la nueva catalogación de las obras del archivo.
Foto: F. J. Falomir.

Respecto a la cantidad de obras, el archivo conoció un gran incremento, pues desde aquellas primeras 50 o 60 obras se pasó a 2671 en 2009 (cuando Lafuente abandonó el cargo). Ese cambio se produjo por dos factores fundamentales: el creciente interés de los últimos años por el fomento del archivo, por una parte, y, por otra, que en ese momento no solo se archiva repertorio para banda, sino, también, repertorio de las demás agrupaciones de la sociedad, la orquesta (fundada en 1988), la coral polifónica (fundada en 1920 aunque de trayectoria irregular), los grupos de cámara y el grupo de metales (de ocasional creación).

El nuevo archivo. Nuevo siglo, nuevos retos

Al empezar el siglo xx, corrían nuevos aires para el local social. En el año 2006 se adquirió un inmueble contiguo y en 2008 se firmó un convenio con la Consejería de Cultura para la mejora de las dependencias de la escuela de música y, por extensión, del archivo. Dichas obras se inauguraron en la primavera de 2011.

Ese nuevo cambio coincidió con el final de la época de Vicente Lafuente, quien abandonó su función en 2009. Fue relevado por Vicente Cotanda Peñarrocha, que, con la creación de una base de datos y la digitalización de partituras, introdujo las nuevas tecnologías en el funcionamiento del archivo. Su dedicación fue muy corta. Le cedió el testigo al actual archivero, Miguel-Pelegrí Verdeguer Agustí, quien, además de continuar la iniciativa de su predecesor, ha aportado una nueva herramienta: los programas de edición de partituras, lo que permite la posibilidad de recuperar antiguas partituras manuscritas, para su interpretación en época actual sin dañar los originales.

A partir de este nuevo proyecto todavía en elaboración en la actualidad, el archivo no se limitará a guardar las partituras, sino que quedará estructurado de la siguiente manera:

- Partituras de uso
  - Obras para banda,[3] orquesta, música de cámara, grupo de metales y coro.
  - Partituras de consulta (a las que podrá acceder cualquier socio o investigador).
  - Obras manuscritas: legado de los directores que han pasado por la Sociedad.
  - Obras impresas: partituras impresas reservadas por su antigüedad.

- Biblioteca
  - Aún no existe fondos, pero se contempla su adquisición en el proyecto.

- Fonoteca y videoteca
  - Grabaciones en audio o video, de actuaciones de las agrupaciones de la Sociedad, algunas hechas por sellos discográficos.

- Sala de trofeos
  - Dependencia contigua al archivo de partituras, que no solo alberga los premios conseguidos por las agrupaciones de la Sociedad, sino instrumentos, fotografías, reseñas de periódicos antiguos, etc.

Conclusiones

A lo largo de 200 años, si observamos desde la actualidad, son muchos los avatares y circunstancias por los que pasa un núcleo social, en concreto el de la Sociedad Musical La Primitiva de Llíria. Consecuencia de ello es la memoria colectiva, su historia, que, aprendiendo del pasado, sirve de guía para afrontar nuevos retos; en relación con esa memoria colectiva hay un aspecto crucial: el archivo, que, en el caso que nos ocupa, se ha perdido en gran medida; así, gran parte de las partituras, escritos, músicos, directores, archiveros y demás personas que se vincularon a la historia de nuestras sociedades son un vago recuerdo.

Nos gustaría que este artículo ayudara a despertar la conciencia arqueológica de propios y extraños, no solo sobre la Primitiva de Llíria, sino, por extensión, de todas las sociedades musicales, a fin de encontrar los máximos testimonios, para, así, definir mejor nuestra identidad cultural-musical y proyectarla hacia un futuro tan brillante como su pasado.

[3] Aunque existe una banda juvenil, preámbulo al ingreso en la banda, no tiene un archivo específico, ya que se trata de la misma formación instrumental.

Bibliografía

Alonso, M. (1991). *Historia de la música en Llíria*. Liria: Ajuntament de Llíria.

Martín, R. (1994). *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria.* Liria: Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria.

Uriel, D. (1946). Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, (4), fascs. 20-21, 95-109.

EL FENÓMENO BANDÍSTICO EN LA CARRERA DE LA FUENTE DE SAN LUIS DE VALENCIA

Carlos González Marco

RESUMEN

La carrera de la Fuente de San Luis es testigo de una de las tradiciones bandísticas más largas y heterogéneas de Valencia, que se remonta al siglo XIX y pervive hasta nuestros días. Este trabajo indaga en esa historia, así como la de sus músicos y maestros, con la pretensión de revalorizar su importancia y rescatarla del olvido.

El barrio

Este barrio del sur de Valencia, también conocido como la Fonteta, tiene su origen en un pequeño poblamiento rural situado en la huerta de Ruzafa, nacido en torno a la ermita erigida en el siglo XVII en honor de San Luis Beltrán. Allí había una fuente cuyas aguas, según la leyenda, tenían propiedades curativas que el propio monje habría apreciado en 1579. Hasta la Fonteta llegaba un camino que partía del núcleo urbano de Ruzafa, conocido como la carrera de la Fuente de San Luis. Con la independencia del arrabal de Ruzafa, primero durante el Trienio Liberal (1820-1823) y, después, desde el reinado de Isabel II hasta 1877, la Fuente de San Luis pasó a formar parte del nuevo término municipal y, a finales del siglo XIX, contaba con una población destacada que se empleaba, principalmente, en la agricultura si bien ya habían surgido algunos focos industriales relacionados con el tratamiento de la madera.

En 1902, la Fonteta se elevó a la categoría de parroquia, con un alcalde de barrio que ejercería su mando en toda la carrera de la Fuente de San Luis. Hasta mediados del siglo XX, el barrio se mantuvo como núcleo aislado de Valencia, por lo que contó con actividad cultural y política propias, aunque para los habitantes era difícil acceder a la cultura, pues solo contaban con una escuela nacional pequeña.

Desde la construcción del cuartel de ingenieros zapadores General Almirante, en la carrera paralela llamada de la Fuente de En Corts (actualmente, calle de

Zapadores), la construcción de viviendas se desbordó desde Ruzafa hasta la huerta sur. Durante la posguerra, los campos situados entre Ruzafa y la Fonteta vieron un nuevo proceso de urbanización, que culminó con la total integración del barrio en la trama urbana de Valencia en la década de 1970.

Bandas de música históricas

La referencia más antigua a la existencia de una banda en la Fonteta la encontramos en la primera edición del Certamen Internacional de Bandas de Música de la Ciudad de Valencia. Ese concurso se celebró el 29 de julio de 1886 en el desaparecido pabellón del Ayuntamiento del paseo de la Alameda. Las bandas participantes fueron la Primitiva de Carlet (1.er premio), la Primitiva Utielana (1.er premio), la Municipal de Alberique (2.º premio), la Municipal de Algemesí (1.er premio), los Zapadores Bomberos de Sagunto (4.º premio), la Nueva de Carlet, el Pentagrama de Alcira, la Música de Artesanos de Onda y la Música de Puzol, estas últimas no premiadas (Ruiz, 2011, pp. 19-22). Además, actuaron fuera de concurso las bandas del Centro Artístico Musical de Torrente, la Beneficencia, la Fuente de San Luis, los Veteranos de la Libertad y la Brigada de Bomberos de Valencia. En las notas de prensa de la época no figuraba ni el director ni el número de plazas de la banda de la Fonteta, por lo que se desconocen esos datos (*Las Provincias*, 30-7-1886).

Sociedad Artística Musical de la Fuente de San Luis

En los años posteriores, distintos artículos de periódico reflejarán la actividad de la banda. Algunos actos benéficos en los que tocó la banda fueron los actos de comunión de enfermos e impedidos de los años 1898 y 1902, celebrados por las parroquias de Santa Catalina y la Santa Cruz (*Las Provincias*, 19-4-1898) y las parroquias de los Poblados Marítimos (*Las Provincias*, 31-3-1902), respectivamente; también el multitudinario festival de 1906 celebrado por el fallecimiento del director Santiago Lope, que se celebró el 4 de noviembre en la plaza de toros de Valencia (*El Pueblo*, 4-11-1906); y el festival de 1909 a beneficio de los soldados heridos en la guerra de Melilla, organizado el 22 de agosto por la Cruz Roja en las instalaciones de la Exposición Regional Valenciana (*Actualidades*, 1-9-1909) (figura 1).

Otros actos tuvieron una marcada orientación política, aunque, por su diversidad ideológica, entendemos que fueron fruto de relaciones contractuales y no del interés real de la banda. Entre ellos encontramos la manifestación en honor de las víctimas de la Acción del Pla del Pou (escaramuza de la primera guerra carlista), celebrada en 1906 en Burjassot (*El Pueblo*, 1-4-1906), y la velada en honor del profesor Cayetano Antonio Ripoll (última persona ejecutada por herejía en España), que tuvo lugar ese mismo año en el Casino Federal de Ruzafa (*El Pueblo*, 6-11-1906).

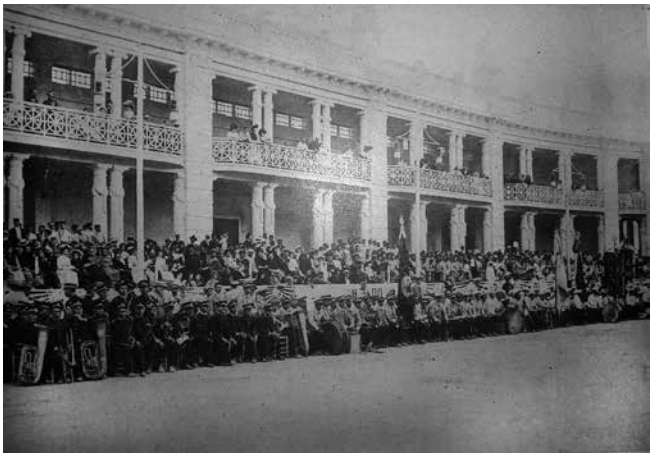


Figura 1. Bandas de música y orfeones en la Gran Pista de la Exposición Regional durante el festival de 1909 de la Cruz Roja. *Fuente*: *Valencia. Literatura: Arte: Actualidades*, 29-8-1909.

Figura 2. Probablemente, Asencio Castilló Peñarrocha (edición). La foto original retrata la Banda Municipal de Valencia en el claustro de La Nau, 18-5-1905. *Fuente*: archivo de la Societat Coral El Micalet.

Sin embargo, los actos más frecuentes de la banda estuvieron relacionados con las fiestas populares de la Fonteta y sus barrios y poblaciones adyacentes (Ruzafa, Monteolivete, Pinedo, Torrente…), así como con las Fallas de Valencia. En todos ellos, destaca la ejecución de pasacalles y veladas festivas, con un repertorio original y una interpretación aclamada por los críticos musicales en los medios de comunicación.

Hasta el año 1909, el único director conocido de la banda fue Asencio Castilló Peñarrocha (figura 2). Nacido en Liria en 1868,[1] fue trompetista en la Banda de la Brigada de Bomberos de Valencia hasta la creación de la Banda Municipal

[1] Registro Civil de Valencia. Sec. 3.ª, tomo 213-214, fol. 28.

en 1903 (Álvarez y Ferrer, 2007, pp. 85-91) y ganó la oposición a tromba en si bemol de primera categoría en dicha agrupación. Castilló también había ejercido como director en la banda de música de La Punta en años anteriores, y era militante del partido Fusión Republicana (fundado por Blasco Ibáñez), al que dedicó un pasodoble de igual nombre (*El Pueblo*, 20-3-1903).

Figura 3. Aunque no se conserva ningún retrato de Garay y apenas se dispone de información de este maestro, probablemente fue músico en alguna corporación. En la imagen se representa un músico uniformado al estilo de las bandas de infantería de finales del siglo xix, con ros y casaca. *Fuente*: cortesía de Gloria González.

Tras el repentino fallecimiento de Castilló el 5 de marzo de 1909, el alcalde de Valencia suspendió un acto previsto de la banda municipal para que sus músicos pudieran asistir a su despedida en la plaza de Ruzafa (*El Pueblo*, 6-3-1909). Así, la banda participó en la Exposición Regional sin su anterior director, que fue sustituido por otro apellidado Garay (figura 3). No hay muchas referencias de Garay (se descarta que fuera José Garay Retana, subdirector de la Banda Municipal de Madrid, que falleció en 1910), pero se conoce su participación en el homenaje a Felipe Valls (maestro de las escuelas de la Fonteta y Benimámet), que tuvo lugar el 30 de enero de 1910 y en el que la Banda de la Fuente de San Luis ejecutó un pasodoble compuesto por este director, bajo el título del finado (*La Correspondencia de Valencia*, 31-1-1910).

Un año después, se hizo cargo de la banda el director Rafael Gallart Agustí (figura 4). Nacido en Quatretonda alrededor de 1874,[2] era músico mayor del Ejército (*Las Provincias*, 8-5-1912) e inspector de la Cruz Roja valenciana (*Las Provincias*, 13-5-1912). En 1905 había ganado por oposición la plaza de tuba tercera en la Banda Municipal de Valencia, puesto que dejó pocos meses después (*Las Provincias*, 16-5-1905). Dirigió las bandas de La Vega (Ruiz, 2011, p. 93) y de la Cruz Roja valenciana, y compuso piezas como el pasodoble

[2] Padrón municipal de Alcira, 1880, accesible en www.familysearch.org

A Poliñá y *Liga Marítima*, además de escribir en 1912 el *Himno Oficial de la Cruz Roja* (*La Correspondencia de Valencia*, 19-4-1906).

Figura 4. Rafael Gallart Agustí. *Fuente*: cortesía de Juan Cases Furió.

El 10 de octubre de 1915, se celebró la bendición de la bandera de la banda, acto que tuvo lugar en Ruzafa y que contó con el padrinazgo del diputado Emeterio Muga y su esposa Concepción Maestre (*La Correspondencia de Valencia*, 8-10-1915). Fruto de esa relación, Muga intervino en la concesión de una subvención estatal de 300 pesetas a la banda, gracias a la cual conocemos su nombre: Sociedad Artística Musical de la Fuente de San Luis (*La Correspondencia de España*, 20-10-1915).

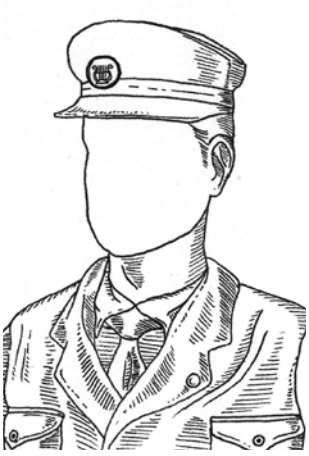


Figura 5. A pesar de ser un músico destacado en su época, no se han localizado retratos de José María Esteve Lorente. En la imagen se representa un músico con traje y gorra de plato, uniforme habitual en las primeras décadas del siglo xx. *Fuente*: cortesía de Gloria González.

Figura 6. Antonio Torres Olmos. *Fuente*: *Diario de Valencia*, 8-1-1915.

A finales de la década de 1910 y principios de la de 1920, se sucedieron nuevos directores en la banda. El primero de ellos fue José María Esteve Lorente (figura 5), quien durante su trayectoria profesional dirigió también las bandas del Casino de la Plaza de su Alboraya natal (hasta 1906), la Unión Musical de Almácera, la Banda de Música de Silla, la Banda Municipal de Picasent, la Sociedad Agrícola Musical de Montserrat y la Banda Municipal de Cárcer. Su prolífica carrera se completó con la docencia en diversas sociedades y con su faceta como compositor, de la que conocemos obras como *La alborada* (Soria i Rosaleny *et al.*, 2006, p. 73) y el *Himno del Sindicato Agrícola de Foyos* (*Las Provincias*, 14-4-1917). Durante su dirección, la banda de la Fonteta llegó a las 30 plazas (*La Voz Musical*, núm. 5, 31-12-1919), época en la que también participó activamente en el intento de federación de las bandas de Valencia, como remarcó en intervenciones públicas (*La Voz Musical*, núm. 5, 31-12-1919).

Tras el paso de Esteve, llegó a la jefatura de la banda Antonio Torres Olmos (figura 6), valenciano nacido en 1882,[3] que ejercía como profesor de música y compositor, al tiempo que trabajaba como cartero en la administración de Correos. Torres había dirigido anteriormente la Sociedad Instructiva Musical de Benimaclet (*Diario de Valencia*, 8-1-1915) y había ganado por oposición la plaza de director en la Banda de la Brigada de Bomberos en 1914, cargo que ejerció hasta 1918 (Álvarez y Ferrer, 2007, pp. 85-91). Algunas de sus composiciones fueron la fantasía *La gruta fantástica* y el pasodoble *Vista Alegre* (*Diario de Valencia*, 8-1-1915). Tras apenas un par de años como director, Torres falleció el 2 de diciembre de 1922 y la banda queda huérfana de nuevo (*Diario de Valencia*, 3-12-1992).

[3] Registro Civil de Valencia. Sec. 3.ª, tomo 521-3, fol. 143.

El último director conocido es Ramón Ramírez Caldés (figura 7), quien probablemente ejerció desde la muerte de Torres hasta 1925, año en que ocupó la plaza en la banda del Centro Musical Explorador de Picasent (*Las Provincias*, 6-8-1929).

Figura 7. Ramón Ramírez Caldés. *Fuente*: *Las Provincias*, 6-8-1929.

Ramírez nació en Villanueva de Castellón en 1894 (Hernández, 2009) y destacó en la interpretación del clarinete y el saxofón. Fue clarinete de primera en la Banda Municipal de Valencia desde 1922 (primero de forma interina y desde 1925 por oposición) (*Diario de Valencia*, 18-3-1925) y a lo largo de su vida dirigió las bandas de la Unión Musical de Educación y Descanso de Alberique, la Lira Saguntina, la de Alborache y la de Algemesí, con las que participó en diversos certámenes. También dirigió la banda de la Cruz Roja valenciana hasta su fallecimiento en 1971 y compuso piezas como *¡¡Along Biverhons!!*, *Viva la paz* y *Muletilla* (todas ellas conservadas en el archivo de la Sociedad Artístico Musical de Picasent).

Figura 8. Músicos de la antigua banda de la Fonteta durante una procesión en la década de 1920. Más tarde conformaron la primera promoción de la Sociedad Primitiva Musical. *Fuente*: cortesía de Juan Cases Furió.

La última noticia hallada de la Banda de Música de la Fuente de San Luis data de 1924 (*Diario de Valencia*, 1-8-1924). Es posible que la convulsa situación vivida a raíz del levantamiento del general Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, y la instauración de un régimen dictatorial de corte militar, dificultara la labor de los medios de comunicación o bien pusiera el foco en otros sucesos diferentes a la trayectoria cultural valenciana. El posterior surgimiento de la Sociedad Primitiva Musical en 1927, así como ciertos indicios surgidos de la memoria popular, sugieren que la antigua banda se disolvió y sus músicos formaron una nueva, o bien se produjo un proceso de refundación que culminó con la creación de esa entidad musical diferenciada.

Banda de Música de la Cruz Roja en la Fuente de San Luis

Se conserva muy poca información sobre esta agrupación, aunque sabemos que tenía por sede social la iglesia parroquial de la Fuente de San Luis (*Diario de Valencia*, 6-5-1912) y que compartió actuación con la banda de la Fonteta durante las fiestas populares de Benifaraig de 1912 (*La Correspondencia de Valencia*, 3-8-1912). No podemos descartar que el propio Rafael Gallart, por encontrarse dirigiendo la banda de la Fonteta y su posición dentro de la Cruz Roja, ofreciera su batuta en esa sociedad.

Sociedad Primitiva Musical de la Fuente de San Luis

Las Fallas del año 1927 trajeron consigo el nacimiento de esta nueva banda de música (figura 8), que se estrenó con la comisión de la falla calle Baja - Mesón de Morella (*La Correspondencia de Valencia*, 5-3-1927). Su fundación tuvo lugar el 15 de marzo, cuando un grupo de vecinos de la Fonteta envió al gobernador civil de la provincia la solicitud de registro de esta sociedad. Tras aprobarse

Figura 9. Eleno Alabau Dasí, presidente fundador de la Primitiva. *Fuente*: cortesía de Ana Viña Sanchís.

el trámite el 22 de marzo, se constituyó su primera junta directiva el 20 de abril y se nombró presidente a Eleno Alabau Dasí (figura 9).[4]

La banda tomó por sede el actual número 49 de la calle Grabador Jordán (anteriormente, número 249 de la carrera de la Fuente de San Luis), una casa rural cuya planta superior fue cedida por sus propietarios para que la Primitiva ensayara e impartiera clases a los educandos. La planta baja fue arrendada a negocios diversos (como la consulta médica de Miguel Romeu). El edificio, pronto conocido como Casino Musical o Casinet, adoptó el rol de casa de cultura en la Fonteta.

Figura 10.
Juan Bañón Golf.
Fuente: cortesía de Mariana Conejero Bañón.

El primer director conocido de la Primitiva fue Juan Bañón Golf (figura 10), nacido en Caudete en 1892,[5] con una amplia formación artística que provenía de su educación militar. Bañón, que había concluido su educación musical en la Academia de Intendencia de Ávila en las especialidades de trompeta, armonía e instrumentación y dirección, pertenecería al Cuerpo de Músicas del Ejército como músico de primera hasta la Guerra Civil y formó parte de bandas como las de los Regimientos de Infantería números 20 y 13, además de ejercer la dirección en multitud de bandas de música: el Círculo Agrícola Musical de Llombay, la Banda de Música del Círculo Católico de Aldaya, la Sociedad Ateneo Musical y Cultural de Albalat de la Ribera, la Banda Municipal de Pradoluengo (Burgos) y la Sociedad Juventud Musical de Faura, entre otras.[6] En el terreno de la composición se le conoce un extenso repertorio, del que cabe destacar el *Canto a Pradoluengo* (custodiado por la Agrupación Musical

[4] Registro de Asociaciones de Valencia. Reglamento y constitución de la Sociedad Primitiva Musical de Fuente de San Luis, 20-4-1927.
[5] Acta de bautismo de la iglesia de Santa Catalina de Caudete, fol. 211, archivo familiar de Mariana Conejero Bañón.
[6] Datos obtenidos en el archivo familiar de Mariana Conejero Bañón.

Carrera Fuente de San Luis) y el pasodoble *El piquete*, también conocido como *El pescador* (archivo del Centro Instructivo Musical de Benimaclet).

La Primitiva actuaba en fiestas populares, partidos de fútbol y actos de diversa índole de la sociedad valenciana. En 1929 contaba con 35 músicos inscritos (Galiana, 1929, p. 90) y el 24 de junio de ese año se hizo entrega a Bañón de un artístico pergamino como agradecimiento a su labor, en el que Eleno Alabau figuraba como alcalde pedáneo, ya que el maestro de la escuela nacional Ramón Ros Ruiz, anteriormente contador (cargo equivalente a tesorero) en la junta directiva, le había sucedido en el cargo. Un año después, el 6 de abril de 1930, la banda efectuó la bendición de su nueva bandera, que había sido bordada por la esposa de Ros, Consuelo Sierra Sales (*Las Provincias*, 5-4-1930). Se hizo para tal ocasión una fotografía que quedó para la historia, con la Sociedad Primitiva Musical al completo y, a su frente, su director Juan Bañón (figura 11).

Figura 11. La Sociedad Primitiva Musical de la Fuente de San Luis fotografiada frente al casino musical en el acto de bendición de su bandera (1930). *Fuente*: cortesía de Vicente Puchades Alonso.

El punto de inflexión lo marcó la participación de la banda en el Certamen Musical Fallero del año 1932, celebrado por el Ayuntamiento de Valencia en colaboración con la Asociación de la Prensa Valenciana. El 17 de marzo se dieron cita 10 bandas en la plaza de toros de la ciudad, a la que habían llegado interpretando pasodobles, y una vez allí ejecutaron la pieza obligada *La fiesta rusa* (J. Frigola). Tras ejecutar la obra libre *La marchenera*, la Primitiva consiguió el tercer accésit, premiado con 300 pesetas (*La Correspondencia de Valencia*, 18-3-1932). Dicho concurso supuso la primera participación conocida de una banda de la Fonteta en una competición musical e inició una tradición que continuaría hasta nuestros días.

Durante la Guerra Civil española la actividad de la Primitiva se paralizó por completo, ya que muchos de sus músicos fueron llamados a filas por uno u otro bando. Al finalizar la contienda, algunos de los supervivientes fueron en-

carcelados o se vieron obligados a vivir en la clandestinidad. Aunque algunas fuentes revelan que la actividad se retomó a los pocos años de finalizar la contienda (Cabedo, 1970), hasta el año 1944 la banda no volvió a la normalidad, lo que ocurrió gracias a que el empresario Juan Bautista Mocholí decidió presidirla, adaptando los estatutos a la nueva normativa estatal, con lo que logró la autorización para su reconstitución un año después.[7]

Figura 12. Miguel Falomir Sabater. *Fuente*: cortesía de Miguel Falomir Sorio.

En ese contexto, el director Miguel María Falomir Sabater (figura 12) ocupó la plaza vacante en la Primitiva. Nacido en Liria en 1904, había sido trompista aficionado en la Banda Primitiva de su localidad hasta conocer al profesor Rafael Pipaón, con quien preparó su acceso a la Banda Municipal de Valencia. Su creciente fama como intérprete lo llevó a ejercer en la Orquesta Municipal, ocupar la plaza de profesor en el Conservatorio de Valencia y llegar a ser solista en la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Entre las bandas que contaron con su dirección se encuentran las Bandas Primitivas de Benisanó y Liria. Aunque se le conoce principalmente por su *Método completo teórico práctico para trompa*, también compuso un extenso repertorio para banda, así como dúos, solos y obras sacras (entrevista a Miguel Falomir Sorio, 2016).

Falomir llevó la banda a su máximo esplendor, presentándola primero a los certámenes musicales de Liria de 1947 y 1948, en los que obtuvo el primer premio y el accésit de su sección, respectivamente,[8] y en 1950 al Concurso Regional de Bandas de Valencia, en el que, tras actuar en la plaza de toros los días 10 y 21 de julio con las obras *La bruja* (de R. Chapí, como obra obligada) y *Las golondrinas* (de J. M. Usandizaga), no resultó premiada por su interpretación, pero sí reci-

[7] Archivo del Reino de Valencia. Registro de Sociedades de la Delegación del Gobierno, libro 5.º: 1936-1954.
[8] Archivo Municipal de Liria. Expediente anual de fiestas de 1947 y 1948, signs. 349/2 y 349/3.

bió el premio a la mejor dirección del concurso, lo que le valió un importante reconocimiento tanto de su director como a los 40 músicos presentes (Ruiz, 2011, p. 206). En agradecimiento a su labor, el 5 de octubre de 1952 la banda hizo entrega a su director de un pergamino con la firma de todos sus componentes, en el que figuraban, además, dos pasodobles que Falomir les había dedicado: *Chuanón* (al entonces vicepresidente Juan Salcedo Alabau, el Tío Chuano) y *Eulomi*.[9]

Figura 13. Vicente Redondo Serrano. *Fuente*: cortesía de la Sociedad Juventud Musical de Faura.

El siguiente director fue Vicente Redondo Serrano (figura 13). Valenciano nacido en 1902, destacó en la interpretación del clarinete y fue músico por oposición en la Banda Municipal de Valencia, desde 1919, y de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Tuvo una prolífica carrera como director y ejerció con tan solo 14 años en la Banda del Centro Parroquial de Ruzafa y, posteriormente, en bandas como La Paz de Manises, la Banda Municipal de Godella, la Unión Musical El Xúquer de Sumacárcel, la Banda de Algemesí, la Sociedad Juventud Musical de Faura y La Lírica de Silla (entrevista a Vicente Redondo Fons, 2015). Entre su extenso trabajo compositivo encontramos piezas como el *Canto a Sumacárcel*, *La niña torera*, *Vicente Vivó* y *Visca Silla*.[10]

Redondo permaneció poco tiempo en la Primitiva, donde ejerció como director y profesor (instruyó en solfeo a sus educandos con el *Método* de Hilarión Eslava) hasta 1955 (entrevista a Guillermo Molina Moragues, 2016). Durante esa etapa se produjo una progresiva desafección de los músicos hacia los ensayos, que se agudizó con el siguiente director, Juan Evangelista Martínez García (figura 14).

[9] Fuente: archivo de Juan José Llimerá Dus.
[10] Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Repertorio en línea: https://cutt.ly/vryLTHr

Figura 14.
Juan Evangelista Martínez García.
Fuente: *El Pueblo*, 27-7-1930.

Nacido en 1899 en Montserrat,[11] fue en la banda de esa localidad donde Martínez se inició en el estudio del trombón. Accedió a la Banda Municipal de Valencia a temprana edad, primero como trompeta baja interino y, luego, como trombonista de primera categoría (*Las Provincias*, 16-1-1934). Dirigió bandas como el Centro de Unión Patriótica de Alacuás, la Banda de Educación y Descanso de Tavernes de la Valldigna, el Centro Instructivo Musical de Benimaclet, la banda del Círculo Católico de Torrent y la Unión Musical de Montserrat, entre otras. Se le conoce una composición, *El aprendiz*, que fue interpretada por la Primitiva de Alacuás en el Concurso Regional de Valencia de 1929 (Ruiz, 2011, p. 214).

Durante su etapa en la Fonteta, se produjo el primer intento de coordinar las actividades de las bandas de Valencia, cuando en 1956 se reunieron en la Sociedad Coral El Micalet las bandas de la Cruz Roja, la Parroquial de Torrefiel, la Unión Musical de Valencia, el Ateneo Musical del Puerto, la Primitiva de la Fonteta y la Banda de La Vega, a petición de esta última. Como resultado, se firmó un acuerdo para los actos de la Semana Santa de la ciudad (figura 15), pero aquella reunión fue mucho más trascendental, ya que fue el germen de la actual Coordinadora de Sociedades Musicales Federadas de la Ciudad de Valencia (Monerris, 2008, pp. 183-184).

Sin embargo, la continua ausencia de los músicos a los ensayos y el mal carácter de Martínez, agravado por una enfermedad que padecía, acabaron en su dimisión, tras la cual la banda cayó en una crisis interna. Intentando mantener la actividad, el músico de la banda Luis Cases Alamar (figura 16) tomó la dirección del grupo, con la experiencia de haber ejercido como director interino en ocasiones anteriores (entrevista a Vicente Arce Alapont y Vicente Arce Roig, 2014).

[11] Registro Civil de Valencia. Sec. 3.ª, tomo 00001 D3N, p. 269.

Las Bandas de Valencia (Capital) comunicarán a las de los pue-
[illegible]
estas Bandas de la Capital con el sello de la Agrupación y la firma
de su Delegado.

Por la Vega
Alfredo Delarte

Figura 15. Detalle del acuerdo de 1956, conservado en el archivo del Ateneo Musical del Puerto de Valencia. *Fuente*: cortesía de Julián Monerris Castelló.

Figura 16. Luis Cases Alamar. *Fuente*: cortesía de Juan Cases Furió.

Cases, nacido en Valencia en 1911,[12] había aprendido saxofón y solfeo de forma autodidacta y su primera vinculación musical fue con la anterior Banda de la Fuente de San Luis. Por haber realizado el servicio militar en una banda, al estallar la Guerra Civil fue movilizado como músico en la Agrupación del 2.º Regimiento de la República, conocida como Banda Uribes. Tras volver a Valencia, permaneció en la clandestinidad durante un tiempo hasta retomar su profesión anterior en Muebles Mocholí. Formó parte de las bandas cómico-taurinas Chocolate y sus muchachos y Los Calderones, así como de la Coral Polifónica Valentina, y participó en conciertos de la Unión Musical de Valencia y la Agrupación Musical Santa Cecilia de Sedaví (entrevista a Juan Cases Furió, 2016).

[12] Registro Civil de Valencia. Sec. 3.ª, tomo 00059 AF, p. 584.

A pesar del esfuerzo de la junta directiva, presidida por Juan Salcedo Alabau,[13] no se pudo evitar la descomposición del grupo. Muchos de los músicos no pudieron continuar por motivos laborales y el desinterés se extendió al resto de los socios. Aunque todavía se formaron pequeñas particiones a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la actividad como banda de música se paralizó definitivamente (entrevista a Juan Pascual Mocholí, 2016). El nuevo presidente, Luis Aliaga, intentó mantener el estatus de casa de cultura del edificio, ante la posibilidad de que los propietarios decidieran rescindir la cesión de las instalaciones, por lo que reformularon los estatutos de la sociedad en 1965, adaptándolos a un decreto sobre asociaciones publicado el año anterior.[14]

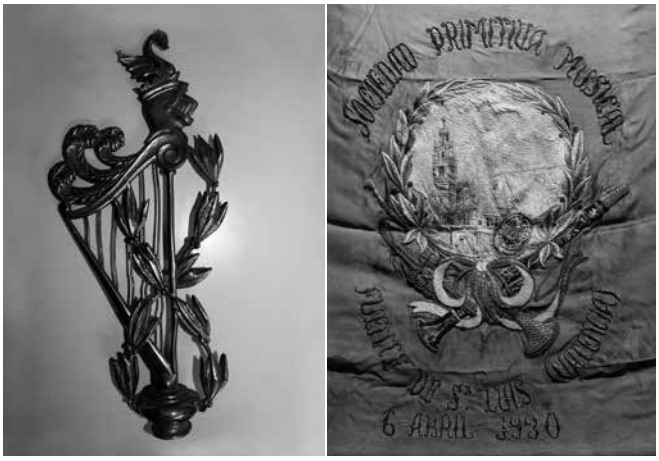


Figura 17. Detalle de la bandera y la moharra de la Sociedad Primitiva Musical. *Fuente*: archivo de la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis.

Una vez disuelta la banda, cada músico recogió lo que consideró suyo del Casino Musical, lo que provocó que desapareciera gran parte del material de la banda. Sin embargo, algunos de sus miembros (como el director Luis Cases, el directivo Elías Real, el conserje de la sede Andrés Cerro y el músico Antonio Soler) conservaron parte del material, que después fue donado a la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis. Concretamente, la actual banda custodia el gran pergamino regalado a Juan Bañón Golf en 1929, la bandera, mástil y moharra de la Sociedad Primitiva Musical que datan de 1930 (figura 17), algunos instrumentos musicales (como una tuba Rott de 3/4, fabricada a principios del siglo xx y cedida por Andrés Cerro), partituras donadas por la familia de Luis Cases (algunas cedidas al archivo de la Coordinadora de Sociedades Musicales Federadas de la Ciudad de Valencia) y algunas copias fotográficas recopiladas por el autor de este estudio.

[13] Sociedad Primitiva Musical. Carné del socio Antonio Soler Pons, 27-3-1958, cortesía de la familia.
[14] Registro de Asociaciones de Valencia. Estatutos de la Asociación Primitiva Musical de Fuente de San Luis adaptados a la Ley de 24 de diciembre de 1964, 24-12-1965.

Banda de Cornetas y Tambores de San Luis Beltrán

Tras la desaparición de la Sociedad Primitiva Musical, la Fonteta no tuvo una agrupación artística propia hasta la década de 1970. Por esos años, dos músicos vecinos del barrio, que antes habían sido miembros de otro grupo, comenzaron a reunir a aficionados y formaron un grupo de intérpretes de la corneta y el tambor. En mayo de 1975 se organizaron oficialmente bajo el nombre de Banda de Cornetas y Tambores de San Luis Beltrán (figura 18), al estar amparados por la asociación religiosa de igual nombre.

Figura 18. La antigua banda frente a la Parroquia de San Luis Beltrán, años setenta. *Fuente*: archivo de la Banda de Cornetas y Tambores San Luis Beltrán.

Su primer presidente fue José García, quien encargó la formación y la dirección de la banda al profesor Miguel Oliver. Tomaron como sede la iglesia parroquial de San Luis Beltrán y hacían tres ensayos semanales al aire libre, en el polígono industrial del barrio. La banda se presentó con gran éxito a diferentes certámenes de cornetas y el nivel alcanzado por sus músicos les permitió interpretar incluso arreglos de populares obras sinfónicas, entre las que *El sitio de Zaragoza* ocupaba un lugar especial. Sin embargo, diversos motivos forzaron la detención de su actividad cerca del año 1978.

En mayo de 1985 algunos antiguos músicos de esa banda tomaron la decisión de reorganizarla y a ella se adhirieron intérpretes de otras bandas de Ruzafa que habían desaparecido. En esa ocasión, y bajo la presidencia de Francisco Delgado Rojas, se eligió al maestro Roberto Martín Juárez como jefe de banda (figura 19), quien llevó el grupo a diversos concursos provinciales. La banda mantuvo una relación estrecha con la Hermandad del Santo Sepulcro del Cabañal y salieron en procesión con ella desde su reconstitución hasta 1991, año en que la cre-

ciente desafección de sus músicos puso fin a la asociación musical (entrevista a Ricardo Vázquez Calvo, 2016).

Figura 19. Francisco Delgado, derecha, y Roberto Martín a su izquierda. *Fuente*: archivo de la Banda de Cornetas y Tambores San Luis Beltrán.

Banda de Cornetas de la falla Grabador Jordán - Escultor Pastor

Esta agrupación fallera surge tras la paralización de la actividad de la banda de cornetas anterior, en 1978. En el seno de la comisión de la falla Grabador Jordán - Escultor Pastor se planteó fundar una banda de música tradicional ante el vacío artístico existente en el barrio, aunque al final se decidió constituir una banda de cornetas y tambores, que era económicamente más sostenible. En 1979 se iniciaron los ensayos de esa banda, cuyos músicos eran socios o tenían una estrecha relación con la falla. Participaron en su primera Semana Santa Marinera el año siguiente y acompañaron hasta 1985 a la Hermandad del Santo Cáliz valenciana. Esta nueva agrupación quedó eclipsada por el resurgimiento de la banda de San Luis Beltrán y desapareció poco después (entrevista a Vicente Arce Roig, 2016).

Bandas de música actuales

Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis

En septiembre de 1986, más de 20 años después de la desaparición de la Sociedad Primitiva Musical, la ausencia de oferta cultural en la carrera de la Fuente de San Luis propició que el vecino José Forriol Picó contactara con otras personas con la intención de formar una asociación musical. Forriol, quien ya había promovido otras actividades en el barrio con anterioridad, y José Molina García visitaron el antiguo Casino Musical de la Fonteta con la intención de obtener apoyos para su iniciativa. Algunos antiguos músicos de la Primitiva, como Antonio Soler, se ofrecieron como intérpretes, mientras que otros participaron de forma indirecta.

Figura 20. Una de las primeras fotografías de los músicos de la Agrupación Musical, rodeados de familiares y vecinos en la desaparecida calle Otos. *Fuente*: cortesía de la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis.

La primera plantilla de la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis (figura 20) contó, principalmente, con músicos provenientes de otras bandas (entrevista a José Molina García, 2017). Tras inscribirse el 27 de enero de 1987, la primera junta rectora de la agrupación quedó constituida como junta directiva, con Forriol como presidente.[15] Le ofrecieron la plaza de director y maestro de la Escuela de Educandos a Rafael Cárcel Pinach, por recomendación del músico militar Jesús Montó.

Cárcel, nacido en Buñol en 1944, era un destacado músico militar y contaba con una larga experiencia como director y compositor. Desde su llegada al número 15 de la calle Mas y Boher, vivienda cedida por Forriol para la actividad de la banda, se encargó de dar lecciones de solfeo e instrumento a todos los educandos, labor que compartió con los músicos más veteranos de la banda.

[15] Fuente: archivo de la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis.

Figura 21. La banda de la Agrupación durante el desfile de María Auxiliadora del barrio en 2014.

Tras el repentino fallecimiento de Forriol en noviembre de 1987, se organizó un concierto memorial que contó con la participación de la Agrupación Musical Santa Cecilia de Sedaví. En colaboración con Francisco Brito Báez, Cárcel le dedicó la obra *Pepín Forriol* al primer presidente de la banda. Con José Molina García como presidente, la banda adquirió parte de la vivienda de Forriol y comenzó el proceso de consolidación de los nuevos educandos como músicos de pleno derecho.

En 1996, Guillermo Molina Moragues tomó el testigo de la presidencia y así empezó una etapa en la que se contó con un nuevo director, Vicente Barases Jabaloyas, y se conformó la Escuela de Música como institución reglada, de cuyo seno surgió una banda juvenil. A Molina lo sucedió en el 2001 José Martínez Cuartero, presidente hasta la actualidad, y Barases dio paso en el 2006 a Ángel Torres Baello, a quien, a su vez, sustituyó, en el 2008, Dídac Bosch, quien ejerce hoy en día.

Con Bosch comenzaron los años más prósperos de la agrupación. Aumentó tanto el número de instrumentistas en la banda (figura 21) como de estudiantes en la escuela. Además, participó y obtuvo premios en las ediciones de 2014 (2.º), 2016 (2.º) y 2019 (1.º) del Certamen de la Diputación de Valencia, así como en el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia de 2019 (3.º). Con todo ello mejoró progresivamente la calidad artística de los músicos. Desde el año 2016 también existe una agrupación coral, fundada con motivo del 30 aniversario de la agrupación.

Asociación Cultural Recreativa Banda de Cornetas San Luis Beltrán

Gracias a la iniciativa de un grupo de antiguos músicos de la banda de cornetas de San Luis Beltrán, con el apoyo de la Hermandad del Santo Sepulcro,

en 1999 se fundó una nueva banda de música, que toma el nombre de Banda de Cornetas, Gaitas y Tambores San Luis Beltrán (figura 22). Su primer presidente fue Jesús Oliva Abarca, quien también ejerció como primer jefe de banda, y sus primeros ensayos se realizaron en el antiguo polígono industrial de la Fonteta, de nuevo al aire libre.

Figura 22. El actual director Luis Sánchez Madueño encabezando la sección de pistones primeros durante un pasacalle (principios de los años 2000). *Fuente*: cortesía de la Banda de Cornetas y Tambores San Luis Beltrán.

Pronto se sucedieron los actos en los que participaba la banda, entre los que destacan la Semana Santa Marinera, los certámenes nacionales (Hellín, Cehegín, Ciudad Real, Tomelloso, entre otros) y un certamen propio organizado bajo el nombre de Miguel Tamarit Rubio, socio fundador que fue nombrado presidente de honor a perpetuidad tras su fallecimiento en el año 2000. Ese año, Jesús Oliva cedió la presidencia a Ricardo Vázquez Calvo, que continuó con la dirección del grupo.

En el año 2002, la banda tomó la iniciativa de conformar una coordinadora de bandas de cornetas regional, con la intención de defender los derechos de esas asociaciones y explotar los intereses comunes. Fruto de su agrupación con otras entidades surgió la Federación de Bandas de Cornetas y Tambores de la Comunidad Valenciana, que estuvo presidida en sus inicios por la de San Luis Beltrán (figura 22), aunque por diversos conflictos internos fue decayendo progresivamente hasta disolverse en 2005.

Con respecto a la plantilla, aunque en primera instancia se había tomado el modelo de instrumentación que implantó la Banda del cio oscus de Valencia, en 2003 el grupo se transformó al estilo de la antigua policía armada sevillana, en la que, a diferencia de las formaciones con gaitas, el repertorio impli-

caba una interpretación menos rígida e intuitiva, pero mucho más armónica. La agrupación cambió su nombre a Asociación Cultural Recreativa Banda de Cornetas San Luis Beltrán.

En 2005, Oliva dejó la jefatura musical y se creó una codirección entre los músicos Aarón Gil Casero y Luis Sánchez Madueño, hasta que en 2007 Sánchez quedó como único director de la banda, cargo que desempeña hasta la actualidad (2019).

Uno de los hechos más destacados de la banda fue la publicación de su primer disco, que apareció en 2013 bajo el sello sevillano Orion Symphony, con nueve temas compuestos por Luis Sánchez. Un año después, tras las celebraciones de su XV aniversario, se inauguró la actual nave de ensayos, situada en Alfafar, donde se imparten las nociones básicas de música e interpretación, además de albergar los ensayos de la banda, en un entorno de privacidad y buena acústica.

En 2015, el músico Ignacio Gil Gómez sustituyó en la presidencia a Ricardo Vázquez. Un año después Aarón Gil Casero tomó el testigo hasta nuestros días.

En la actualidad, la banda se ha consolidado como una de las formaciones de cornetas más demandadas de la región y ofrece multitud de actos y colaboraciones con fundaciones, organismos públicos y otras bandas y asociaciones (entrevista a Ricardo Vázquez Calvo, 2016).

Bibliografía

Álvarez, Á. y Ferrer, M. (2007). *150 años del Cuerpo de Bomberos de Valencia. 1857-2007*. Valencia: Graons Llibres.

Cabedo, J. (ca. 1970). *Poesías musicales*. Valencia: autopublicado.

Galiana, J. E. (1929). *Guía del turista en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Hernández, M. E. (2009). La batuta d'or del mestre Ramírez. En *Llibre de Festes Majors Picassent 2009*. Picassent: Ajuntament.

Monerris, J. (2008). *Historia del Ateneo Musical del Puerto de Valencia*. Valencia: autopublicado.

Ruiz, A. (2011). *Una historia irrepetible en el mundo musical. Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*. Valencia: Piles.

Ruiz, V. (1993). *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Soria i Rosaleny, F., González Martí, X., Escorihuela Castells, J., Gomis i Llorens, F. X. y Hernández Farinós, P. (2006). *Les bandes de música de Silla*. Silla: Agrupació Musical La Lírica de Silla.

TRESORS A REDESCOBRIR. EL REPTE DE TORNAR A POSAR AL FARISTOL OBRES OBLIDADES

Nieves Maria Pelejero Ibáñez

RESUM

En els arxius musicals de les nostres bandes, trobem un repertori de compositors valencians que, malgrat que ha estat conegut i àmpliament interpretat en el passat, actualment ha caigut en l'oblit. Hi aportem un projecte de recuperació d'una d'aquelles obres musicals, prenent com a exemple el poema simfònic «La Torre del Sol», del compositor xativí Eduardo Sanchís Morell (1901-1977).

Un dels patrimonis més importants de les bandes de música són els arxius musicals. Durant molts anys, s'hi ha guardat gelosament el repertori que cada agrupació ha anat interpretant al llarg de la seua història i també els fons que s'hi han anat incorporant gràcies a donacions o intercanvis entre compositors. Tanmateix, el pas del temps, les modes musicals i la dificultat actual que tenen els músics per a llegir partitures manuscrites fa que un alt percentatge d'obres arxivades actualment no s'interpreten i acaben caient en l'oblit.

Aquesta comunicació pretén aportar un projecte de recuperació d'una obra musical, prenent com a exemple el poema simfònic «La Torre del Sol», del compositor xativí Eduardo Sanchís Morell (1901-1977).

Començarem per una contextualització breu del treball d'investigació sobre els germans Sanchís Morell, farem una visió general del catàleg de les seues composicions i de la seua realitat interpretativa actual, i enllaçarem amb els criteris de selecció que podríem establir per destriar les obres a recuperar. Entrarem de ple en l'argumentació de per què hem fet la tria de l'obra escollida i en farem la proposta de recuperació.

Contextualització

Vaig començar a investigar fa uns quants anys Eduardo Sanchís Morell de manera independent i em vaig trobar amb una personalitat injustament oblida-

da, almenys a la seua i meua ciutat: Xàtiva. En el camí vaig descobrir el seu germà major, Germán, i vaig decidir des d'aquell moment que el meu treball havia d'incloure'ls els dos: músics complets i complexos, que van participar de tots els àmbits de la vida musical espanyola de la primera meitat del segle xx. Van ser destacats instrumentistes de violí i violoncel, directors i revulsius culturals a les bandes dels pobles on van estar, musicòlegs reflexius de la música i la societat, i, per descomptat, compositors versàtils.

Vaig oferir a l'Ajuntament de Xàtiva el resultat de la meua investigació i es va fer una exposició a la sala d'exposicions temporals del Museu de Belles Arts Casa de l'Ensenyança des del 16 de novembre de 2018 fins al 20 de gener de 2019. Es va editar el catàleg de l'exposició conjuntament amb el text íntegre de la meua investigació, en paper i en format digital. Amb aquesta mostra, que van visitar més de 5000 persones, es recuperen per al públic en general les figures i personalitats d'aquests dos xativins i es posa en valor tota la seua tasca professional i humana.

Ara bé, una recuperació vertadera d'aquests dos músics no pot obviar la recuperació de la seua música, dels sons que van crear i que són, en definitiva, el seu vertader llegat.

Catàleg de composicions

Del catàleg de les composicions d'Eduardo i Germán Sanchís Morell destaquem la seua varietat i versatilitat. Hi predominen les marxes i els pasdobles, res estrany tenint en compte la seua llarga etapa com a directors de banda; però hi trobem també composicions de música de cambra per als seus instruments (amb peces virtuosístiques per a violí, molt dignes d'estar en els plans d'estudis superiors), poemes musicats, poemes simfònics, música litúrgica i, fins i tot, sarsueles.

En general, aquestes composicions estan caracteritzades pels trets següents:

- Van ser obres reconegudes al seu temps, amb premis o amb proves documentals de l'èxit de crítica i públic de l'època.
- La conservació d'aquestes és escassa i dispersa.
- Actualment s'interpreten poc o gens.

Ara cal preguntar-se, amb les proves documentals de la qualitat i l'èxit que tenen, per què actualment no s'interpreten i, sobretot, si aquestes peces serien dignes d'una recuperació.

Criteris de selecció

He establert uns criteris de selecció per destriar les obres que podrien merèixer tornar al faristol.

- Qualitat: el principal criteri, i últim, és la qualitat de la peça. L'entramat harmònic, els recursos tímbrics emprats o la bellesa de les melodies estarà per davant de tots els altres criteris.

- Compositor o compositora: que l'autor o autora de la peça ens interesse per algun motiu: per naixement, per obres conegudes o reconegudes o per la relació familiar o professional que tinga amb un altre compositor o compositora.

- Títol, dedicatòria o inspiració: no és, per descomptat, l'argument principal, però és rellevant que el títol faça referència a un lloc o una temàtica que ens resulte interessant. També si està dedicada a algú que ens interesse o inspirada en algun fet concret podria ser un motiu per fixar-nos-hi.

- Referències documentals: si tenim notícies de l'època, programes, cròniques o crítiques on se'ns referencie la peça.

En el cas que ens ocupa —les peces dels Morell—, el criteri de compositor estava legitimat per tota la investigació prèvia, sobretot una vegada vist l'interés de l'exposició per part de l'Administració i el públic.

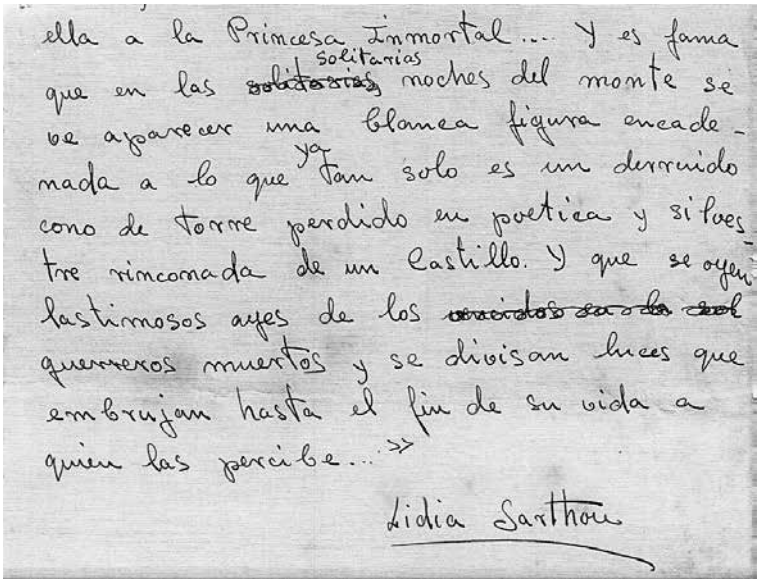
La Torre del Sol

Seguint aquests criteris, dins del corpus de composicions d'Eduardo Sanchís Morell, podem destriar-ne una obra com a exemplificació dels criteris esmentats. Es tracta del poema simfònic «La Torre del Sol», que s'inclou dins de la peça *Los caballeros de Játiva*.

Figura 1. La Torre del Sol annexada a la muralla del castell de Xàtiva. Imatge de Nieves Maria Pelejero Ibáñez.

El primer motiu pel qual la peça ens pot cridar l'atenció és pel títol. A la pujada del castell de Xàtiva hi ha una torre que s'anomena així perquè és la primera part de la muralla on es reflecteix el Sol quan (figura 1). D'aquesta manera, com que és una composició referida a un lloc real i bastant conegut pels habitants de Xàtiva, aquest seria un bon motiu per recuperar la peça.

L'obra és un poema simfònic, és a dir, la posada en música d'una història, descrivint-la en sons. L'argument naix de la novel·la *Los caballeros de Játiva*, de l'escriptor xativí Joan Baptista Perales, escrita l'any 1878. En el capítol «La leyenda de la Torre del Sol» se'ns conta la història d'una donzella tancada a la torre esmentada de la pujada del castell de Xàtiva i de com alguns cavallers lluiten per aconseguir ser dignes del seu amor. Lidia Sarthou, bibliotecària i filla del conservador del Museu de Xàtiva, Carlos Sarthou, va contar a Eduardo Sanchís Morell la història; a aquest li va agradar tant que va compondre la peça, inspirada en la llegenda. Tenim documentada aquesta relació en entrevistes a Eduardo i també en quartilles on hi ha la transcripció de la història feta per la mateixa Lidia (figura 2).


ella a la Princesa Inmortal... Y es fama
que en las ~~solitarias~~ solitarias noches del monte se
ve aparecer una blanca figura encade-
nada a lo que ya tan solo es un derruido
cono de torre perdido en poetica y silves-
tre rinconada de un Castillo. Y que se oyen
lastimosos ayes de los ~~vencidos en la sol~~
guerreros muertos y se divisan luces que
embrujan hasta el fin de su vida a
quien las percibe...»

Lidia Sarthou

Figura 2. Transcripció del final de la llegenda de «La Torre del Sol» feta per Lidia Sarthou.

Per a la composició de «La Torre del Sol», Eduardo anava de nit a la zona de la pujada del castell per tal d'inspirar-se. Això va ocórrer en 1937 i, amb la Guerra Civil en marxa, no cal dir que les nits eren poc plaents. Així doncs, l'Ajuntament li va fer un permís personal per poder anar a la zona a per inspiració per als seus treballs compositius. El document, breu però ben curiós, resa així:

> Consejo Municipal de Játiva. Instrucción pública y Bellas Artes.
> Por la presente se autoriza al compañero Eduardo Sanchís Morell para que pueda visitar los alrededores de Montsant y Torre del Sol, con objeto de realizar sus estudios de composición con absoluta tranquilidad rogando a los guardias no le molesten.
> Játiva, a 17 de marzo de 1937. El Consejero.

La peça es va estrenar en el concert per a la festivitat de Santa Cecília, el 26 de novembre de 1939, ja en la postguerra, i la va interpretar l'orquestrina de la Societat de la Música Nova, de la qual Eduardo n'era el director. L'orquestrina va estar reforçada per integrants de l'Orquestra Españoleto, formació simfònica establerta a Xàtiva des de 1926 fins a 1932 i que integrava membres de la Música Nova, de la Música Vella i de la banda del Regiment d'Otumba. En 1939 Eduardo es perfilava com el nou director de la formació, en un darrer intent de tornar a posar en funcionament l'orquestra esmentada, que finalment no va tornar a existir.

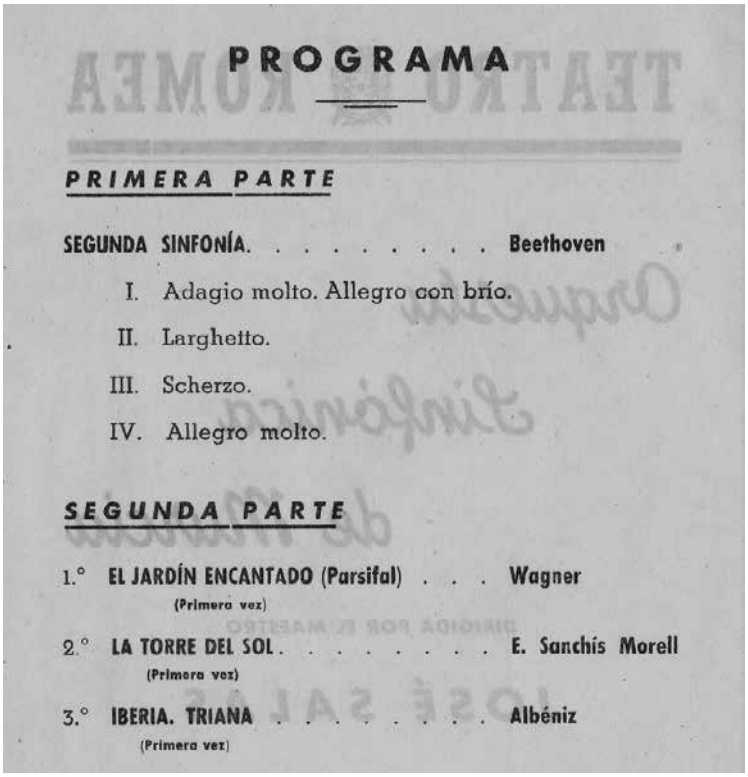
La peça està referenciada documentalment en algunes publicacions, i aquestes referències de com el públic i la crítica van acollir les diverses interpretacions de «La Torre del Sol» són mostra de la provable bona qualitat de la peça. Començant per l'estrena de l'obra, les ressenyes posteriors van ser bastant elogiadores; en veiem un exemple:

> [...] por la noche una velada musical en los salones de la sociedad, en la que la orquesta que dirige Eduardo S. Morell estrenó su poema sinfónico «La Torre del Sol», de leyenda local, que fue muy aplaudido.[1]

En una altra ressenya, que va aparèixer en la revista *Ritmo*,[2] es va parlar de la interpretació de la peça el 15 de març de 1946 per part de la Banda Simfònica de Múrcia:

> 15 de Marzo. Concierto de la Sinfónica, interpretando, en primera parte, la Segunda Sinfonía, de Beethoven; «El Jardín Encantado» (Parsifal), de Wagner. *La Torre del Sol*, de Sanchís Morell, e *Iberia*, *Triana*, de Falla, eran tres obras nuevas para esta orquesta, que mereció los mejores plácemes por el cariño e interés que habían puesto en su estudio y apaudida ejecución. El único autor novel de este concierto era Eduardo Sanchís Morell, director de la Banda Municipal de Hellín (Albacete) que en «La Torre del Sol», composición gratamente descriptiva, se revela autor de una pujante inspiración y un perfecto conocimiento orquestral. Es obra que merece ser incluida con frecuencia en los programas. Fue muy aplaudida.

[1] *Las Provincias*, edició de València, 29-11-1939.
[2] [Ressenya]. (1946, 1 de junio). *Ritmo: revista musical ilustrada*, *XVII*(197), 17.



PROGRAMA

PRIMERA PARTE

SEGUNDA SINFONÍA. . . . . Beethoven

I. Adagio molto. Allegro con brío.

II. Larghetto.

III. Scherzo.

IV. Allegro molto.

SEGUNDA PARTE

1.° EL JARDÍN ENCANTADO (Parsifal) . . . Wagner
(Primera vez)

2.° LA TORRE DEL SOL . . . . . E. Sanchis Morell
(Primera vez)

3.° IBERIA. TRIANA . . . . . Albéniz
(Primera vez)

Figura 3. Detall del programa de la Simfònica de Múrcia, on apareix «La Torre del Sol».

En el programa del mateix concert (figura 3) també hi ha una nota sobre l'obra:

> Morell ha seguido fielmente la leyenda de la Torre según la versión de Lidia Sarthou, procurando dar una clara impresión de su música puramente objetiva que recuerda en sus frases y ritmos las aventuras galantes del caballero y la doncella de la leyenda, llegando en algunos momentos a una grandiosidad orquestral prodigiosa en la que cada instrumento representa un personaje con acción y vida propia. Es un poema cuajado de dificultades instrumentales que el maestro Morell ha vertido sobre una partitura magistralmente conseguida.

També en la revista *Ritmo*,[3] trobem una altra referència de la peça d'un concert a Màlaga, el 8 de febrer de 1952, on se'ns diu que:

> [entre las obras] figuraba el poema «La Torre del Sol», del profesor de violoncello del Conservatorio, Eduardo S. Morell, obra que fue dirigida por su autor, recibiendo grandes muestras de agrado del numeroso y selecto público que

[3] Sánchez, L. (1952, 1 de abril). Un concierto conmemorativo. *Ritmo: revista musical ilustrada, XXII*(243), 19.

> ocupaba la sala. La obra fue dada a conocer al público en su versión original, para orquesta, por la Orquesta Sinfónica de Málaga el año 1948. Dentro de complicada trama instrumental, el autor desarrolla a traves de su poema, diversos episodios de la leyenda de la doncella y el caballero galante, que tienen lugar en la famosa torre setabense, y cuyos efectos de timbres consigue su autor fielmente al llevar él mismo su obra a la banda. El ajuste, empaste y afinación que ha conseguido dar a su banda el maestro Artola hacen posibles el montaje de obras de las dificultades de la del maestro Morell, por lo que desde estas columnas enviamos a ambos nuestra más calurosa enhorabuena.

Justament tenim una gravació de Radio Málaga de la retransmissió d'aquest últim concert. Si bé la qualitat de l'enregistrament no és del tot bona, sens dubte és un document ben valuós per a tornar a posar en faristol l'obra, ja que el director n'és el mateix autor.

Després de justificar la recuperació d'aquesta peça, volem assenyalar les possibilitats que se'ns plantegen per tal de fer-ho possible.

Proposta de projecte de recuperació de l'obra

Tenim dues propostes de recuperació: una més fàcil i una altra que no direm que és més difícil, sinó més efectiva. L'opció més fàcil consistiria a, simplement, agafar la partitura i tornar-la a interpretar. La societat musical que la tinga en el seu arxiu, programa un concert on interpretar-la, se'n fan els assajos oportuns, es paga el cànon establert per ser obra registrada en l'SGAE i s'interpreta. En aquesta opció no cal que ningú més hi col·labore i, per això mateix, és més senzilla d'organitzar. No obstant això, aquesta opció té uns desavantatges clars, i són els següents:

- L'obra no està editada, és a dir, és manuscrita, i això comporta un obstacle per a la lectura i l'estudi que, afegit a dificultat de la peça, podria ser determinant per a la qualitat i el resultat final de la interpretació.

- No es tindria l'assessorament musicològic que ajudaria a comprendre i a interpretar el poema simfònic per a extraure-li tota la qualitat musical que requereix.

- La repercussió en seria poca, ja que a aquest concert només aniria la gent de la societat musical que el fera. Possiblement ni en l'àmbit municipal s'aconseguiria la repercussió social i institucional que l'obra mereix.

L'opció més efectiva consistiria en una acció coordinada entre diferents parts implicades. Només pel fet d'intervenir-hi diverses associacions, ens públics i privats, i persones individuals ja comporta una dificultat, però, si el resultat és

positiu, obtindríem una recuperació de l'obra musical molt més completa que amb l'opció que hem descrit abans.

Els agents que hi haurien d'intervenir són els següents:

- Les societats musicals que tingueren en els seus arxius alguna obra dels compositors triats, en aquest cas, els germans Morell. A Xàtiva tenim la Societat Musical La Primitiva Setabense i la Societat Musical La Nova.

- L'Ajuntament, com a representant de tota la ciutat i vertebrador dels actes culturals.

- Musicòlegs especialitzats en els compositors i les obres a recuperar.

El resultat de la coordinació entre totes aquestes parts seria un concert on intervindrien les dues bandes interpretant íntegrament obres dels germans Sanchís Morell. El concert, com una mena de «Retrobem la Nostra Música» (el conegut projecte de recuperació d'obres per a banda de la Diputació de València) en l'àmbit local, no seria simplement un homenatge, sinó més aviat una posada en valor del patrimoni musical i humà de la figura i el llegat compositiu d'aquests dos xativins, fins ara pràcticament oblidats al faristol.

Les diverses regidories de l'Ajuntament, com Cultura, Música i Conservatori, Gran Teatre i Promoció Lingüística i Turisme, es veurien implicades per tal de gestionar l'acte: Gran Teatre per prevenir el dia de l'actuació, Turisme per publicitar-la, Promoció Lingüística per a l'edició dels programes, però sobretot Cultura, ja que seria necessària una reedició de la partitura. Recordem que la versió és manuscrita i el fet d'editar-la, a més d'ajudar a estudiar-la i interpretar-la, també podria servir a l'Ajuntament per a distribuir-la per localitats veïnes o agermanades, com la ciutat de Lleida.

També seria legítim que l'Ajuntament convidés diverses entitats afins, per exemple l'Institut Valencià de Cultura o la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, així com altres associacions musicals i culturals que hagen estat presents en les vides dels germans Morell. La visibilització que s'aconseguiria integrant aquestes institucions en l'acte seria molt més gran que la que s'aconseguiria amb la primera opció, de manera que la repercussió seria molt més àmplia. No només es cridaria l'atenció en l'àmbit local, sinó també provincial o inclús estatal si es convidara les bandes i localitats on els Morell van ser directors. Fins i tot podria ser que l'interés sobre les obres o els compositors fera que aquest concert es repetira en anys successius o que altres formacions pogueren interpretar les obres o que s'inclogueren en alguns dels concerts del projecte «Retrobem la Nostra Música», ja esmentat, o del Certamen de Bandes de València.

Conclusions

En el cas d'una partitura, la recuperació patrimonial no està del tot completa si la música que conté no es torna a interpretar i escoltar. Animem aquells que puguen, intèrprets, directors, musicòlegs, administració, a acceptar el repte de tornar a programar obres oblidades de compositors valencians que mereixen, sens dubte, ser escoltades de nou.

2

Documentació en institucions públiques i privades

Documentación en instituciones públicas y privadas

UN FONS PER A BANDA DE MÚSICA, A PALAMÓS: UNA BOSSA DE PELL FARCIDA DE PARTITURES

Anna Maria Anglada i Mas

RESUM

La descoberta d'un fons per a banda de música a la rectoria de Sant Joan de Palamós pot suposar un nou pilar imprescindible per a l'estudi del paisatge sonor del Baix Empordà en el segle XIX, ja que és l'únic que es conserva d'aquestes característiques. Una primera aproximació a l'estudi d'aquest fons, mancat de referències testimonials i documentals, descriu el fons i desgrana algunes de les preguntes que aquesta troballa planteja.

El meu treball sobre el paisatge sonor de Palamós,[1] en el context històric de finals del segle XVIII i fins a mitjan segle XIX, va exposar de manera incipient la recent troballa d'un fons musical a la rectoria de Sant Joan de Palamós.[2] Es tractava d'una bossa de pell que contenia un feix de manuscrits musicals, sobre el qual orbitava un munt d'incògnites que evidenciaven la necessitat d'un estudi musicològic més exhaustiu. Aquest treball primigeni ha servit de fonament per començar a treballar el projecte de la meva tesi doctoral (figura 1).

El fons musical descobert esdevé un cas singular per diverses qüestions. Una d'aquestes és que les partitures trobades es relacionarien directament amb una banda de música de caire militar vinculada a Palamós —o dins de l'àmbit geogràfic de la comarca del Baix Empordà— que fins ara no s'havia estudiat i, per tant, se'n desconeixen els detalls de la seva presència a la comarca. Ateses les característiques dels manuscrits i els enigmes que presentaven, s'ha de considerar que es tracta d'un fons peculiar i precisament per això l'objectiu fou emprendre un estudi acurat per tal de documentar-lo al màxim i contextualitzar-lo amb precisió.

[1] La tesina, dirigida pel Dr. Josep Maria Gregori i Cifre, es va defensar a la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 2016 i porta per títol *El paisatge sonor de Palamós entre 1770 i 1850: l'església de Santa Maria, el convent de Nostra Senyora de Gràcia i el fons de música militar*.

[2] Palamós, a la comarca del Baix Empordà, és un municipi de la província de Girona (Catalunya). Actualment, hi ha dues parròquies: Santa Maria i Santa Eugènia. En el segle XIX, l'església de Santa Eugènia formava part d'una comuna conformada pels nuclis de Vila-romà (també conegut per Sant Joan de Palamós) i de Vall-llobrega, llavors independent de Palamós.

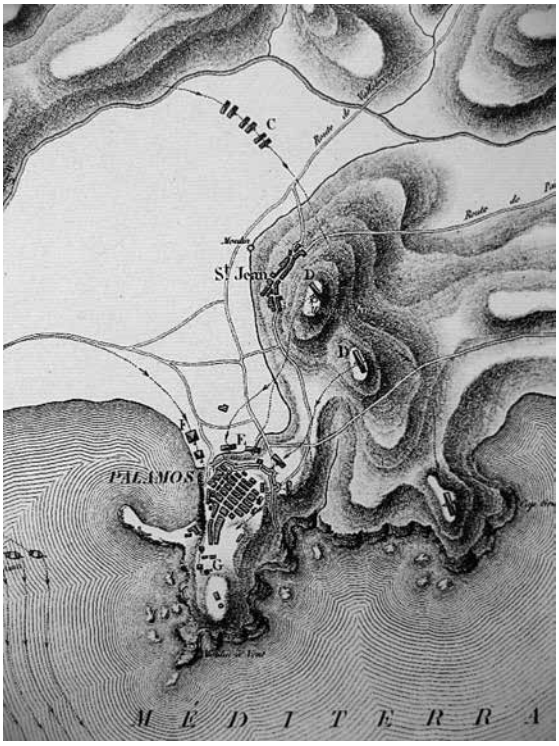


Figura 1. Detall d'un gravat de Palamós i Sant Joan (a l'interior), de l'any 1809. Isabelle Barrière, 04. *Font*: Biblioteca Nacional de França.

La situació d'aquest fons a la rectoria de Sant Joan de Palamós, un edifici que pertanyia a la parròquia de Santa Eugènia de Vila-romà fins fa pocs anys, esdevé un testimoni del patrimoni d'aquest indret, lloc on no s'ha localitzat, fins ara, cap altre fons musical, ni religiós ni civil. Com he mencionat, es tracta d'una bossa de pell farcida de partitures manuscrites, de l'existència de la qual l'historiador palamosí Gabriel Martín em facilità detalls poc abans que el bisbat de Girona decidís posar a la venda l'immoble. En aquells dies, la rectoria, un casal barroc situat en una cantonada del nucli antic de Sant Joan, estava en desús i l'habitatge esdevingué un candidat més del panell de vendes d'una immobiliària, tot i que la proposta de venda després es va fer enrere (figura 2).

La investigació musicològica, fonamentada en el corpus de material dipositat en els arxius, s'enriqueix molt amb troballes com aquesta, a causa de l'augment de patrimoni musical, tot i que en aquest cas no és per una qüestió de volum, però sí per la particularitat que presenta el fons. En tot cas, és segur que aquest estudi ajudarà a documentar un paisatge sonor desconegut i que col·laborarà a construir el relat històric i social d'un temps i un lloc concret, bastant interessant per la raresa de l'existència de fons musicals en les dependències eclesiàstiques d'un poblet que no disposava de música instrumental ni tant sols per a la litúrgia.

Figura 2. Rectoria de Sant Joan de Palamós, on es va localitzar el fons de música militar. *Foto*: Gabriel Martín.

La bossa de pell, un fons itinerant

Una de les distincions d'aquest fons és el format: els manuscrits estaven agrupats dins d'una bossa de pell, tipus bandolera, de color marró. La textura de la pell, llisa al tacte, palesa un bon estat de conservació, tot i les evidències d'haver patit degradació pels efectes de la humitat, que es manifesten per unes taques de color marró fosc. El format de la bossa és rectangular, té una solapa que protegeix els dos compartiments, el central amb més capacitat i el posterior més petit, i que conté una tanca feta amb una tireta de pell. Les mides són uns 25 cm d'amplada, 18 cm d'alçada i 12 cm de fondària. La nansa és del mateix material de pell i color, suficientment llarga per dur-la penjada a l'espatlla, amb una sivella metàl·lica que permet a l'usuari regular-ne la mida (figura 3).

Figura 3. Bossa de pell que contenia els manuscrits musicals. *Foto*: Anna M. Anglada i Mas.

Es tracta d'un fons que tenia una clara funció d'itinerància, fàcil de transportar —segons es desprèn de les característiques físiques— i que obeïa a unes pautes pròpies per a resguardar tot el conjunt del material musical que servia per a ésser interpretat pels membres d'una formació instrumental. Aquesta tasca la podia exercir un membre de la mateixa banda, que hauria de tenir cura de la disponibilitat del lloc d'assaig i del material necessari per al bon funcionament de l'agrupació musical.

En primera instància, la satisfacció d'aquest descobriment va arribar acompanyada de la preocupació que generava —i que continua provocant encara— la preservació del fons. Actualment, es troba dipositat a l'Arxiu Parroquial de la rectoria de l'església de Santa Maria. L'entesa amb el rector de la parròquia i el sagristà en va possibilitar la consulta i s'acordà de dipositar-lo temporalment al Servei d'Arxiu Municipal de Palamós, per tal de poder digitalitzar i ordenar els manuscrits, tot calibrant-ne l'abast del contingut, abans de tornar-lo a les dependències eclesiàstiques. La localització d'aquests manuscrits, que s'emmarquen en diferents períodes (entre el segon i el terç quart del segle xix) converteixen la troballa en el fons musical de més antiguitat conservat a la vila de Palamós (figura 4).

Figura 4. Interior de la bossa de pell. *Foto*: Anna M. Anglada i Mas.

Pel que fa al contingut i a la disposició dels documents, una primera exploració visual va determinar que el fons està format per manuscrits musicals de diferents èpoques, papers i mides, que s'agrupen en quaderns de partitures relligades, amb el nom de l'instrument en la capçalera o en la portada. De la mateixa manera que el fons presentava heterogeneïtat dels manuscrits, les mans dels copistes també són diverses i no hi ha encara indicis de qui podria ser l'arranjador de les músiques.

La classificació, segons les mides del paper, és la següent:

1. Quaderns de particel·les relligades, d'orientació apaïsada, agrupades per instruments, de paper més fi i amb filigranes.
   1.1. 110 × 159 mm
   1.2. 158 × 215 mm

2. Particel·la solta, en format bifoli apaïsat, de paper més gruixut.
   2.1. 223 × 320 mm (figura 5)

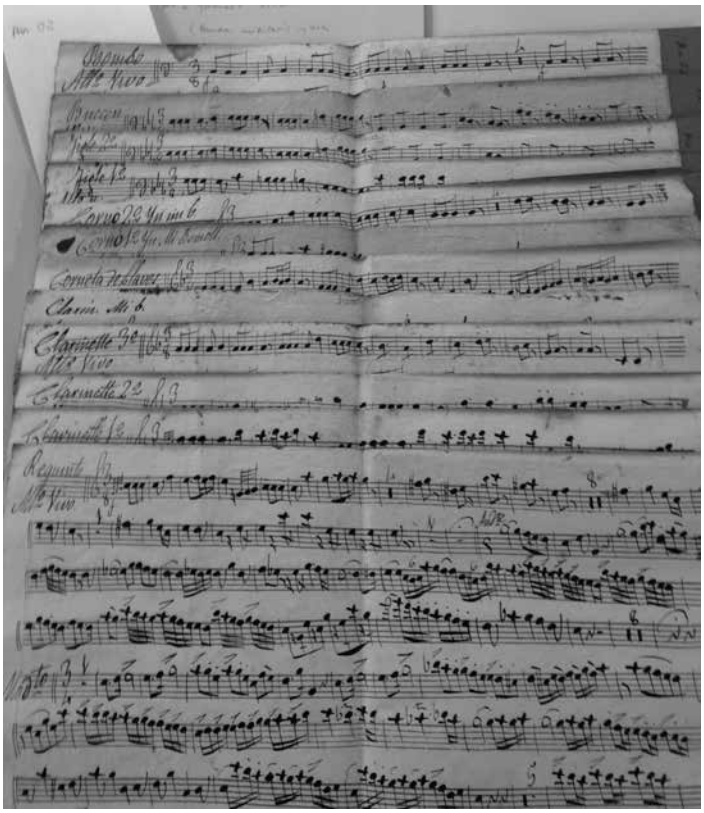


Figura 5. Particel·les de gran format agrupades segons la instrumentació corresponent en el repertori. *Foto*: Anna M. Anglada i Mas.

Tot i que l'objectiu d'aquesta recerca no és elaborar un estudi codicològic exhaustiu dels manuscrits, l'exploració d'aquests és un recurs per no deixar-ne escapar cap detall. En aquest sentit, el tipus de paper i les marques d'aigua són útils per obtenir-ne més informació, fet que permet establir correspondències amb altres manuscrits dipositats en altres fons musicals o la procedència i datació de la manufactura del paper.

Els quaderns de particel·les contenen la petjada de les marques d'aigua, visibles fàcilment, i que són objecte d'estudi per completar la descripció d'un fons. El paper és d'una tipologia i mida variades, vinculades al segle xix. Les marques localitzades són les següents: *Jacinto Vilardell*[3] (amb paper que inclou les dates «1835» i «1838»), *Ysidro* i *Ser* [?] (figura 6).

Figura 6. Detall de la marca d'aigua d'un paper del fons. *Foto*: Anna M. Anglada i Mas.

Instruments i intèrprets

Els quaderns de particel·les, un cop ordenat i relacionat per la tipologia de paper i el contingut, permeten determinar que l'agrupació instrumental estava formada per instruments de vent i percussió, amb un encaix proper a la tipologia de les bandes de música militar del segle xix.

No obstant això, es tractaria d'una agrupació musical que es diferencia de les formacions de bandes de guerra de les unitats regimentals, a les quals s'hi trobaven el tambor major i els músics (Oriola Velló, 2015, p. 6).

La disposició de les partitures instrumentals no és la mateixa en tots els repertoris localitzats del fons;[4] no obstant això, una proposta marc basada en una mitjana de músics estaria formada pel següent: flautí, requint, clarinet, corn, trompa, cornetí, figle, trombó, buccén i bombo, per esmentar-ne els més habituals (figura 7).

[3] Jacinto Vilardell era un fabricant de paper natural de Borgonyà, però domiciliat a Banyoles (Serna i Vila, 2004, p. 229).
[4] No es pot descartar trobar altres fons que puguin connectar-se amb aquests manuscrits i que ajudin a entendre quina era la formació regular habitual d'aquesta banda de música.

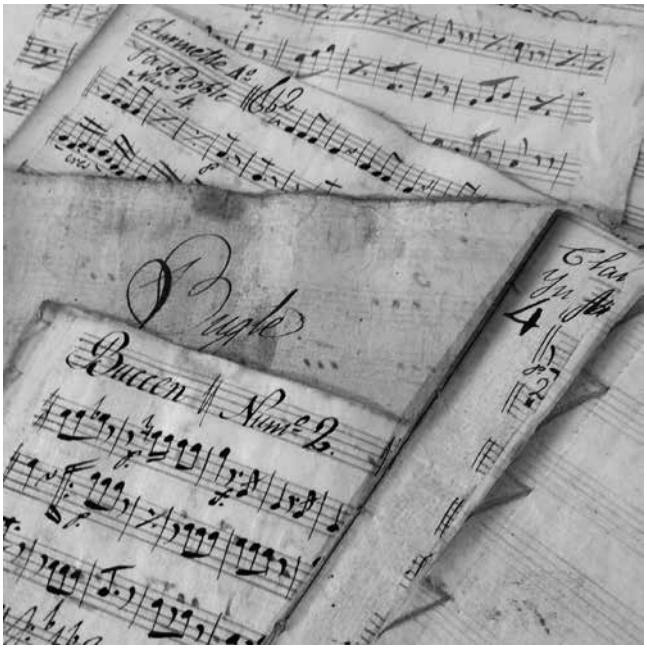


Figura 7. Detall de les capçaleres de diferents particel·les manuscrites on consta l'instrument. *Foto*: Anna M. Anglada i Mas.

Un cop deduït que els manuscrits daten del segle xix, l'existència de la Milícia Urbana de Palamós durant el Trienni Liberal no aclareix la relació que hi ha entre els documents localitzats i aquesta formació, ja que en aquells anys només es destinava a la música la inversió necessària «para el pago de tambores y pitos» de les milícies, segons es desprèn de la circular del 16 de març de 1822, signada a Barcelona per Juan Munarriz.[5]

En aquest sentit, la composició instrumental assenyala un ús militar, amb un repertori propi de les bandes que durant la primera meitat del segle xix oferien música itinerant i institucional, sigui per actes civils, militars o religiosos (figura 8).

Figura 8. Il·lustració d'una banda de música entorn de 1840, amb una agrupació i instrumentació semblant a la que es proposa en aquest estudi. Vegeu https://cutt.ly/frceAdW

[5] Document localitzat al Fons de l'Ajuntament de Palamós. Servei d'Arxiu Municipal de Palamós.

Si ens fixem en la mitjana del nombre d'intèrprets, entre vuit i dotze músics, es constata una similitud amb la formació de la banda municipal que es documenta a Manresa l'any 1821 (Fernández, 2010, p. 491). Es tracta d'una banda que es dotava amb la contractació ocasional d'intèrprets que rebien el nom de «supernumeraris». És un cas molt similar al plantejat en el fons musical de Palamós, tenint en compte que en alguns quaderns de manuscrits hi consta el nom o els cognoms dels intèrprets (en concret en les partitures del clarinet).

Aquests noms estan anotats en la portada del quadern, al marge superior dret, i són els següents: «Llorens y Sist.», «Minguet», «Baló», «Ripoll», «Estrada. Men» i «Eliseo Estrada». Davant la possibilitat que realment aquests noms d'intèrprets fossin de músics de contracta, estaríem dins els paràmetres legislatius del Reial Decret de 28 de juny de 1832, moment en què convivien els músics de regiment i les xarangues dels batallons (Oriola Velló, 2015, p. 16). La formació reglamentada de les músiques regimentals d'aquest període va sorgir de la pauta del Reial Decret de 31 de maig de 1828, que establia una reorganització del regiment en dotze músics, inclòs el músic major (Oriola Velló, 2015, p. 7).

És precisament en aquests anys que es van produint nombrosos canvis legislatius i en la dècada de 1840 s'hi afegiren les millores en l'organologia, moment en què A. Sax va obrir una fàbrica a París amb una nova proposta basada en instruments de vent metall. Des de 1830, a França s'estaven reformant les músiques militars, tant d'infanteria com de cavalleria (Oriola Velló, 2015, p. 8).

El repertori

El fons conté una seixantena d'obres musicals, segons es desprèn de l'ordenació dels quaderns de particel·les, un cop agrupades pel contingut del repertori que permet quantificar les peces.

S'agrupen en diversos gèneres, entre els quals hi trobem una representació de ballables, com ara valsos, minuets, jotes i pasdobles. Quant a la música de moda de l'època, hi ha fragments de simfonies i d'òperes, entre els qual destaquen algunes àries i cavatines. Alguns d'aquests fragments ajuden a contextualitzar l'època i les tendències del moment en què es van utilitzar, com és el cas de la *Cavatina de los Árabes*, que correspondria amb l'òpera de Giovanni Pacini (1796-1867), estrenada al Teatro alla Scala de Milà l'any 1827 i que a Barcelona es va representar al Teatre de la Santa Creu a partir de 1830 durant 13 vegades i, de nou, la temporada 1838-1839.

Aquest repertori permetria un ventall ampli d'usos, tant de música al carrer en cercaviles, marxes o acompanyament institucional, com de música lúdica i festiva en sales de ball, societat i teatres. Estudis posteriors haurien de permetre la relació d'aquest repertori i de la banda musical amb les actuacions orquestrals

a teatres en les funcions d'òpera i a sales de ball, així com de l'activitat concertística local o comarcal.

Pel que fa a les obres de caire militar, el fons conté marxes, himnes i tocs militars, entre els quals trobem la *Marcha de Ordenanza,* l'*Himno Marciale,* l'*Himno Patriótico,* la *Marsellesa,* una *Fagina* (toc de retirada) i altres encara no identificades.

L'església, les bandes i les bosses de pell

Els llocs més inversemblants per guardar-hi material militar eren les esglésies i les dependències parroquials, un fet inicialment desconcertant perquè no estava vinculat directament amb la celebració de la litúrgia, ni amb els diferents usos religiosos de l'edifici, però no cal obviar que aquests espais eren centres neuràlgics de les viles i hi havia un degoteig constant de persones.

A tall d'exemple, se n'han documentat alguns casos, en concret a la població de Pineda de Mar (Maresme), quan l'any 1822, a l'altar major de l'església i darrere el retaule de la Mare de Déu del Roser, es van trobar municions, pólvora i armes.[6]

Un altre cas encara més significatiu, i que es relaciona directament amb aquest estudi, és el que va ocórrer a la mateixa església de Sant Joan de Palamós quan, en 1835, Dionís Guiteras, en aquells anys capità de la Milícia Urbana de Palamós, va trobar darrere l'altar de Sant Isidre 10 fusells i 22 baionetes, i una caixa de guerra darrere l'altar major i una altra darrere el cambril de la Verge.[7] Per tant, sabem que la milícia freqüentava l'espai.

D'altra banda, també coneixem altres fons localitzats en bosses de pell de característiques similars. Es tracta d'un cas a la inversa, on s'ha descrit el document que narra l'existència d'un fons musical, però no ha arribat als nostres dies. Ens referim a l'inventari de la catedral de Palma de Mallorca, de l'any 1812, que especifica l'existència d'una bossa de pell amb tres feixos de papers de música numerats (Esteve Vaquer, 2015, p. 153).

La conservació d'aquest tipus de repertori, durant el segon quart del segle XIX, en dependències de la clerecia pot semblar una raresa; tanmateix, és un fet que es justifica en altres arxius. Aquest exemple ens configura una certa semblança amb el fons musical de la bossa de pell localitzat a Palamós (Fernández, 2010, p. 492):

> [...] a pesar del escaso número de partituras bandísticas originales de la época conservadas actualmente, se tiene noticia de algunos ejemplos puntuales, todos ellos conservados en archivos eclesiásticos. Es el caso de las partituras de autor

[6] *Diari de Barcelona,* núm. 272, 30-9-1822.
[7] *Eco del Comercio*, núm. 325, 21-3-1835.

anónimo conservadas en el Archivo Capitular de Oviedo, bajo el título de «Música para orquesta (sin título). Para flautas, clarinetes, solistas, repianos, bugle, clavicor, bucsem, figles y bombo». Si bien no están fechadas, tomando como base el tipo de instrumentos utilizados, especialmente en lo que se refiere a los figles y al bucsem [sic], así como a la disposición de las cuatro voces de clarinetes, divididos en solistas y de *ripieno*, se puede aventurar una datación en torno a 1830.

Conclusió

Ens trobem, doncs, davant un fons musical que no consta referenciat en cap document, ni civil ni eclesiàstic. De la mateix manera, no es té cap notícia d'un fons de característiques similars a la comarca del Baix Empordà.

La investigació d'aquest fons musical ha permès, fins ara, relacionar-lo amb el fons de la Milícia Nacional de Palamós, aproximadament amb els documents entre els anys 1830-1840. La coincidència del paper emprat, de Jacinto Vilardell, n'evidencia una relació almenys en la datació dels documents.

Altres recerques als arxius de la Milícia Nacional de La Bisbal ens han ofert les mateixes perspectives i, per tant, les noves línies d'investigació estan centrant-se en la recerca de fons personals relacionats amb la milícia local, per tal de localitzar més indicis de la relació que podrien tenir entre ells.

Bibliografia

Anglada i Mas, A. M. (2016). *El paisatge sonor de Palamós entre 1770 i 1850: l'església de Santa Maria, el convent de Nostra Senyora de Gràcia i el fons de música militar.* (Treball de final de màster). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Esteve Vaquer, J. J. (2015). *Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*. (Tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Fernández, F. J. (2010). *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo xx*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

Oriola Velló, F. (2015). La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos. *Quadrivium*, (6).

Serna, Èrika i Vila, P. (2004). L'inventari de Joan Ventura, enquadernador de Figueres (1856). *Història de la cultura*, (37), 225-256.

LOS ARCHIVOS DE BANDA EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA VASCA: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Jon Bagüés Erriondo

RESUMEN

Se presenta la situación actual de los archivos de banda en la Comunidad Autónoma Vasca. Esta información forma parte del proyecto de un mapa en línea de fondos musicales del País Vasco. Se aborda también el asunto de la edición de obras para banda y se repasa la evolución y la situación actual de las bandas musicales en dicha comunidad autónoma.

La edición de obras para banda en el País Vasco

La editorial Casa Erviti, inicialmente en Madrid y, tras su paso por Logroño, con definitivo establecimiento en San Sebastián, daba noticias en su boletín de novedades ya a inicios del siglo xx de las recientes ediciones para banda, que divide en obras «para banda (en partitura)» y obras «para banda (en papeles sueltos)».[1] Publicó, asimismo, una colección de bailables para pequeña banda. Además, en el año 1904, su boletín de novedades presentaba información sobre la colección de partituras La Escala - Publicación de música para banda en papeles sueltos: «La extraordinaria aceptación que La Escala ha obtenido, es debida a que las preciosas piezas que publicamos, lo mismo se pueden ejecutar con ocho que con cuarenta músicos…» y señalaba que se publicaban 12 piezas al año. También publicaba las colecciones La Clave y El Bandista Moderno, «colección de piezas arregladas para bandas pequeñas en libretas para 16 instrumentos». En un prospecto de ocho páginas encartado en *El Anunciador Musical* del año 1908 se incluía el siguiente anuncio:

> El Director. Para facilitar a los Sres. Directores de Música, la elección de obras musicales para sus bandas, hemos puesto a la venta en elegantes cuadernos

[1] *El Anunciador Musical*, boletín de noticias y novedades musicales, publicado por la Casa Erviti, editorial de música. Iniciado probablemente en 1888, Eresbil conserva los números del 64 (1904) al 72 (1906); del 74 (1907) al 93 (1911); y el 129 (1924).

> separados los «Guiones o partes de dirigir de 792 obras», publicadas para banda en todos los géneros.[2]

Por su parte, Casa Dotesio publicó en Bilbao desde finales del siglo xix y en la primera década del siglo xx una serie de «música para pequeña banda» (Ediciones Dotesio, ca. 1890-1896).

En 1920 se comenzó en Tolosa (Guipúzcoa) el proyecto de la Editorial de Música Vasca, presentado por Bernardino Elósegui e Isaac Mendizábal y apoyado por la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza). Entre los años 1921 y 1935, se publicaron 50 obras para banda en partitura-guion más partes para todos los instrumentos. Buena parte de ellas fueron composiciones premiadas en algún concurso y se convirtieron en obras para banda sinfónica que aún forman parte del repertorio de las bandas vascas. La colección comprende títulos de Feliciano Beobide, José Franco, Jesús Guridi, Eduardo Mocoroa, Tomás Múgica, Rodrigo A. de Santiago y José M.ª Usandizaga, entre otros.

En 1990 la *fanfare* Tirri-Tarra, surgida en la localidad guipuzcoana de Pasajes San Pedro, puso en marcha la editorial Tir-Tar, con la que publicó una veintena de partituras para *fanfares* y *txarangas*.

Finalmente, en 2018 la editorial bilbaína cm Ediciones Musicales, especializada en música coral, ha iniciado sus publicaciones para banda con cinco obras compuestas por Eduardo Moreno.

Por otra parte, la dificultad de lograr la difusión de sus composiciones motivó que más de un creador se autopublicara sus obras, como fue el caso de Jaime Texidor entre 1928 y 1937 en Baracaldo; José Franco Ribate, hacia los años 50, primero en Irún y luego en Bermeo; y el caso infrecuente de mujer compositora, Emma Chacón, que publicó en 1960 dos obras para banda en su propia editorial bilbaína Impulso.

¿De cuántas de las obras publicadas por estas editoriales disponemos actualmente de una copia en Eresbil? De pocas; en comparación con el volumen total estimado de obras publicadas en el País Vasco para banda, no debe de llegar ni al 20 %.

[2] «Cuaderno 1º - Contiene los Guiones de 84 oberturas y grandes marchas de conciertos. Cuaderno 2º - Contiene los de 94 fantasías, pot-pourris de óperas y otras grandes obras. Cuaderno 3º - Contiene los de 319 pasodobles, marchas de procesión o regulares y marchas fúnebres. Cuaderno 4º - Contiene los de 295 tandas de valses, polkas y otras obras de concierto, etc., etc.». Prospecto inserto en *El Anunciador Musical*, año XXI, núm. 81, octubre, noviembre y diciembre de 1908.

Evolución de las bandas en el País Vasco

Poco sabemos de la evolución del asociacionismo en el ámbito de las bandas del País Vasco. En este artículo constataremos los datos de los que disponemos en la actualidad.

Tras varias reuniones, al menos desde 1929 (Sarralde, 2000, p. 151),[3] entre los responsables de las principales bandas de música del País Vasco y promovida por Pedro José Iguain, Feliciano Beobide y Regino Ariz, se puso en pie la Asociación de Directores de Bandas Municipales de la Región Vasco-Navarra, con sede en San Sebastián, que funcionó hasta la Guerra Civil. Ese organismo influyó en la constitución el año 1931 de la Asamblea de Directores de Bandas de Música Civiles de todo el territorio español, de la que constituía la rama regional.[4]

En 1983, impulsada por la Banda de Música Ciudad de Irún, se proyectó la formación de una Federación de Bandas de Música de Euskadi, y se celebró una asamblea a la que asistieron representantes de 36 bandas procedentes de Guipúzcoa (18), Vizcaya (6), Navarra (7), País Vasco-Francés (4) y Álava (1). Al parecer, el proyecto no tuvo continuidad, pero, en cambio, en 1991 se constituyó la Federación de Bandas de Guipúzcoa, *Gibantzar*.

Paralelamente, hay que constatar el testimonio de publicaciones periódicas que denotan la existencia de otros colectivos. En noviembre de 1933 apareció el primer (y único conocido) número de *La Clave: Revista mensual órgano de la Asociación de Bandas Municipales de Vizcaya*, al parecer impulsada dos años antes por la Banda de Erandio y su presidente Serafín Llorente. Al año siguiente, la misma asociación publicó la revista *Ritmografía*, que apareció, al menos, hasta su número 5 (1935).

El último intento de poner en marcha una publicación periódica se produjo en territorio de Guipúzcoa, cuando en 1994 apareció el primer y único número de la revista *Gibantzar*, en la que aparecen biografías de las 22 bandas participantes de la asociación (Lekuona, 1994).

[3] Sarralde indica que en 1929 «existían ya 68 bandas» en Euskal Herria.

[4] Pedro José Iguain es autor de unas memorias manuscritas de título *Historia de la vida de un octogenario*, donde escribe: «Un día, conversando de este y otros asuntos con Feliciano Beobide, aquél que tanto me ayudó en el conocimiento teórico de lo que era una Banda de Música, le dije: "Estoy discurriendo que Ud. y yo deberíamos visitar al Mtro. Regino Ariz, director de la Banda y Conservatorio Municipal de Donosti —San Sebastián— para proponerle que, aceptando él ser Presidente, se convoque a una reunión a todos los Directores de Banda, con el fin de crear una Asociación Vasco-Navarra, cuyo objeto principal sería el de gestionar, con todos los medios a su alcance, que el Gobierno Nacional dictara una Ley denominada 'Cuerpo Civil de Directores de Bandas de Música', en el cual —por supuesto— estaríamos comprendidos los de las Bandas de Música dependientes de los municipios […]"». [Eresbil, ejemplar fotocopiado, D1/IGU-01, pp. 97-98]. Véase asimismo Los Directores… (1930) y Asamblea de Directores… (1931).

¿Cuántas bandas han existido y existen hoy en el País Vasco? Una pregunta sencilla, pero sin respuesta fácil. No tenemos, al menos que conozcamos, un estudio que presente la evolución de las bandas en la Comunidad Autónoma Vasca. Como alternativa, hemos preparado un cuadro con la información de cinco fechas: los directores y bandas existentes en el año 1935 (De Hueso, 1935); los datos de bandas y sus directores del *Anuario artístico-musical de España* de 1950 (Araque, 1950); el escalafón del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles publicado en 1971 (*boe*, núm. 151, de 25-6-1971, pp. 10432-10439); la información sobre bandas contenida en la primera edición de *Recursos musicales en España* (1985); y, por último, los datos de las bandas de las que tenemos constancia en Eresbil hasta hoy (2018), todo ello reflejado en la tabla 1.

	Álava	**Vizcaya**	**Guipúzcoa**
1935 [94]	16	37	41
1950 [83]	14	38	31
1971 [15]	1	6	8
1985 [14]	1	6	7
2018 [49]	5	18	26

Tabla 1. Bandas existentes en el País Vasco en diferentes años.

Entre 1935 y 1950 la diferencia más llamativa la encontramos en la provincia de Guipúzcoa, con la desaparición de 10 bandas. Una de las características que se pierden en esa época es la existencia de más de una banda en la misma localidad (en 1935 Bilbao tenía 4 formaciones, San Sebastián, 5 y Vitoria, 2), algo que era común desde finales del siglo xix, como indica Rodríguez (2006, p. 25): «El número de bandas era muy alto, en Bilbao y en los pueblos de alrededor tanto como en cualquier otro lugar. Se creaban nuevas bandas, unas se disolvían y otras nuevas aparecían inmediatamente».

Observando la tabla 1, llama la atención el cambio general entre 1950 y 1971, así como la recuperación posterior a 1985. En realidad no creemos que hubiesen dejado de existir buena parte de las bandas en ese periodo, sino que no tenían una actividad que trascendiera a las estadísticas. Lo que sí hay es una paulatina desaparición de bandas con el cambio, a partir de los años cincuenta, del estatuto de banda municipal y la pérdida del cargo municipal de director en bastantes de ellas. Por otra parte, y aunque la casuística será con toda seguridad muy diversa, en la segunda mitad del siglo xx ocurren hechos trascendentales para las bandas, como su sustitución por el gramófono en los bailes y romerías, la conversión jurídica de muchas de ellas en asociaciones y la reorganización de la enseñanza musical en muchas localidades, con la aparición de escuelas

municipales de música desvinculadas de la banda municipal. Lo dejamos señalado como circunstancias que hay que tener en cuenta para comprender la evolución de las bandas de música en el País Vasco.

Proyecto de Mapa de Fondos Musicales en el País Vasco

La información que presentamos sobre las bandas de música forma parte de un proyecto más grande relacionado con la localización de fondos y colecciones musicales en la Comunidad Autónoma Vasca. El proyecto contempla la progresiva localización y descripción de los principales fondos musicales en los territorios de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya.

El prototipo que empleamos es el utilizado para la confección en línea de la Guía de fondos y colecciones documentales de Eresbil - Archivo Vasco de la Música, iniciada en el año 2017,[5] que incluye los elementos siguientes: breve descripción del titular del fondo o colección; ficha en el fondo siguiendo el estándar archivístico ISAD (G); inventario del fondo (si existe); varias fotografías de distintos tipos documentales en cada fondo; y enlace, en su caso, a la página web específica.[6]

Primeros datos de la encuesta sobre los archivos de las bandas

Conscientes de la dificultad de lograr una radiografía completa de la situación actual de los archivos de las bandas, hemos optado por restringir el alcance de la encuesta a las formaciones de mayor solera. De las 49 bandas de la Comunidad Autónoma Vasca de las que actualmente tenemos constancia, les hemos enviado el formulario a 35. Hemos intentado facilitar el formulario proponiendo una información inicial obtenida de la bibliografía, de manera que las bandas solo tenían que rellenar las lagunas de información y modificar los datos proporcionados.

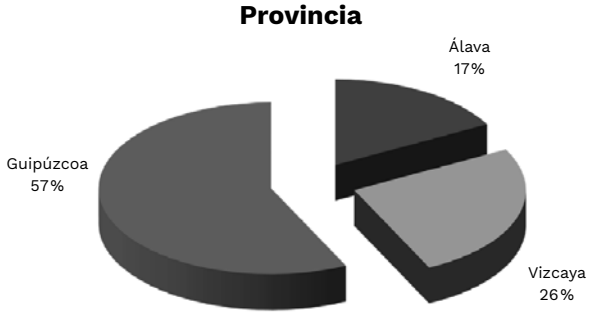


FIGURA 1. Reparto porcentual de las bandas participantes en el cuestionario.

[5] Véase https://cutt.ly/sryoOqS

[6] A fecha de diciembre 2018, hay páginas web específicas dedicadas a Raimundo Sarriegi, Jesús Guridi, José M.ª Usandizaga, Pablo Sorozábal, Luis de Arámburu, Francisco Escudero, José Antonio Arana-Martija y Sara Soto.

No siempre es fácil clasificar las bandas por su antigüedad en el País Vasco; mientras que algunas han tenido una trayectoria regular, otras son el fruto de un movimiento discontinuo, incluso de formaciones diversas, en la misma localidad. Con todo, podemos señalar que de las 35 entidades seleccionadas, 25 tienen tras de sí una historia anterior al año 1900, 4 iniciaron su actividad en el siglo xx, antes de la Guerra Civil, y 6 después de ella. El reparto porcentual de las instituciones a las que se les envió el cuestionario agrupadas por el territorio de origen se muestra en la figura 1.

Las 36 bandas tienen diversos grados de antigüedad, que se representa en la figura 2.

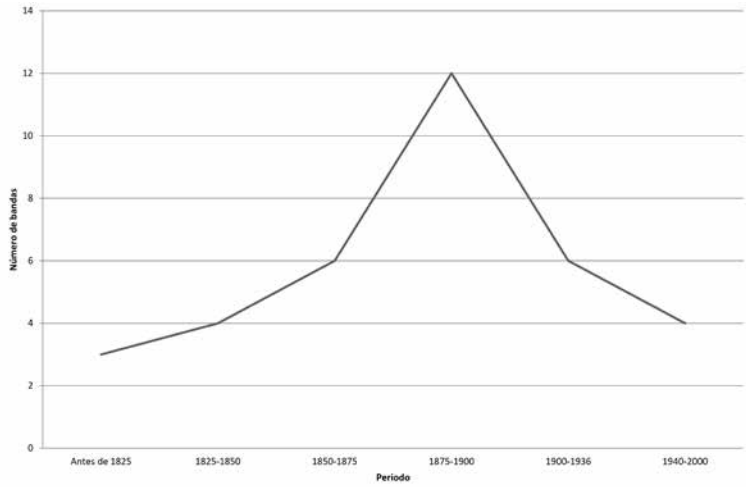


Figura 2. Cantidad de bandas que incian su actividad en cada periodo de los indicados.

De las 35 encuestas enviadas hemos recibido 25 contestaciones, de momento, lo que supone el 71 % de las respuestas posibles. Puede calificarse de ajustado el resultado si tenemos en cuenta que las fichas se enviaron con buena parte de la información ya incorporada y que se ha insistido tanto por correo como por teléfono para recoger la información revisada.

El volumen global de composiciones musicales conservadas por las bandas de las que disponemos información alcanza la cantidad de 51 062 partituras, con una media de 2220 partituras por banda. El volumen de los archivos de las bandas oscila entre 250 y 6000 partituras (figura 3).

Hemos intentado recoger los nombres de los compositores destacados de cada banda por tener en su archivo musical el original de sus composiciones o, al menos, algún manuscrito. Las respuestas han sido muy generales, por lo que no

creemos que las fichas recibidas den testimonio de los documentos de mayor valor artístico. No obstante, aportan datos interesantes, por ejemplo, la existencia de autores o directores cuya producción se centra en la banda y no tienen otra actividad compositiva. Así, de los 64 compositores reseñados en las fichas de 20 bandas, 10 (el 16 %) no figuran en la base de datos de compositores de Eresbil; y 3 figuran como destacados en los archivos de dos bandas diferentes.

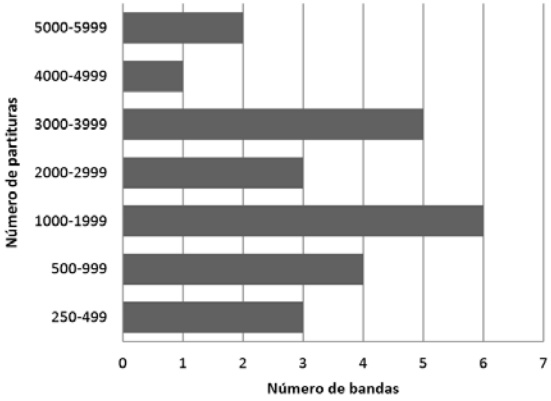


Figura 3. Cantidad de partituras contenidas en los archivos de las bandas.

La figura 4 muestra que hay periodos en los que el número de autores es mucho mayor que en otros. Otro dato interesante es que 19 de los compositores (el 29 %) están aún en activo, lo que indica la vinculación a la memoria cercana de quienes han cumplimentado el formulario. A pesar de ello, como se ve en la figura 4, no faltan autores fallecidos antes de la Guerra Civil. Ahora bien, con toda probabilidad, los archivos de las bandas guardan partituras únicas de otros autores más antiguos.

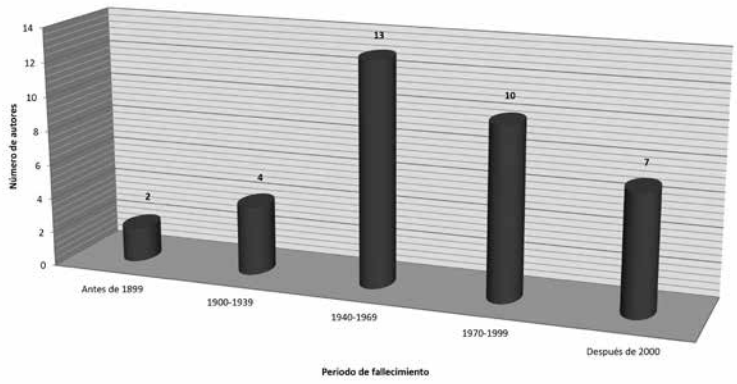


Figura 4. Épocas de florecimiento de los compositores, representadas por el periodo en el que fallecieron.

El tratamiento documental de los archivos es otro de los aspectos de interés para analizar su situación. De las respuestas recibidas, 18 archivos reflejan algún tipo de tratamiento, mientras que 7 no aportan ningún dato al respecto (figura 5).

Figura 5. Representación de los datos utilizados para el tratamiento documental.

Perspectivas de futuro

La primera consecuencia de este proceso de recogida de información ha sido la propia dificultad de obtener la cumplimentación adecuada de la encuesta. Sospechamos que una de las razones que han tenido las bandas para no enviar la información es la precariedad en la gestión de sus archivos. En pocas formaciones tienen un archivero específico; de hecho, en muchas es el propio director quien asume la responsabilidad de esa tarea, como reconocía en la correspondencia mantenida una de las bandas:

> Teniendo en cuenta que el anterior director, xxx, es una pieza fundamental de la historia presente y pasada de la Banda de xxx, tras su jubilación somos conscientes de que existe una necesidad de actualización, catalogación y puesta en valor de nuestra historia y de nuestro archivo que antes controlaba el citado director.

Convendría generar un proyecto de ordenación y gestión de los archivos, que les facilitara a las bandas el control de su archivo, primero, y, después, la relación con otros fondos documentales, de manera que fuera posible el conocimiento común del repertorio del conjunto de las bandas del País Vasco.

Un asunto importante es qué ha pasado con el archivo de las bandas que han dejado de existir. Sin duda, una de las consecuencias de la desaparición de una

banda es la fragilidad en la que se encuentra su archivo de partituras. Conocemos el caso de la banda de música de Beasain, que, con algunas lagunas, funcionó desde 1865 hasta su disolución en 1974 (Zufiaurre, 2006). En la actualidad, se da por perdido el conjunto de documentos que formaban su archivo. Lo mismo ocurre con la banda de música de Pasai Antxo, también en Guipúzcoa, y con la de Amorebieta, en Vizcaya. No es frecuente el caso de bandas que hayan transferido su archivo a otra institución, como es el caso de la banda de San Sebastián. En ese caso no hubo mayores dudas al tratarse, tanto en el caso de la entidad desaparecida, la banda, como la entidad receptora, el conservatorio, de entidades dependientes del municipio de la capital guipuzcoana; de manera que se conserva el archivo musical de la antigua banda municipal y hoy en día lo usan las entidades musicales del Conservatorio Profesional de Enseñanza Musical Francisco Escudero.

Como se ha mencionado, este es el inicio de un proyecto de información o radiografía de los fondos musicales que existen en la Comunidad Autónoma Vasca. Esperamos ir cubriendo lagunas de información, completando las fichas de lo ya conocido y añadiendo información de entidades que quedan por incorporar al mapa.

Por último, queremos destacar la oportunidad que ha supuesto esta pequeña iniciativa para revalorizar el carácter patrimonial del archivo de las bandas; y lo hacemos con las palabras enviadas por la banda de una localidad de 3800 habitantes:

> Queremos agradecer en nombre de la banda por hacernos conscientes, en lo que respecta al archivo, de la falta de control y de su desorden. Para nosotros el archivo ha sido algo que siempre ha estado ahí, pero al que seguramente no le hemos dado la debida importancia. Sobre todo, teniendo en cuenta de que conservamos documentos que pueden tener en torno a 100 años, guardados de cualquier manera, sin asumir el valor histórico que conllevan. Tenemos en adelante un buen desafío con el archivo.[7]

Bibliografía

Araque, F. (1950). *Anuario artístico-musical de España*. Barcelona: Publicaciones Literatura Sincopada.

Asamblea de Directores de Bandas civiles, municipales, provinciales y Cabildos insulares. (1931, 1 de diciembre). En *Ritmo*, (45), pp. 11-14.

[7] «Eskerrak eman nahi dizkizut bandaren izenean, gai hau dela eta, artxiboaren bueltan dagoen nahaste borrasteaz eta kontrol urriaz konsziente egin gaituzue eta. Guretzat artxiboa beti hor egon den zerbait izan da, baina seguruaski ez diogu sekula behar bezalako garrantziarik eman. Batipat kontuan hartuta 100 urte inguru izan ditzaketen dokumentuak edozein modutan gordeta dauzkagulako, berauen balio historikoa aintzat hartu gabe. Etorkizunera begira, erronka badaukagu artxiboarekin» (correo electrónico de *Zestoako Banda* de 4-11-2018).

boe, núm. 151, de 25-6-1971, pp. 10432-10439.

Ediciones Dotesio. (ca. 1890-1896). En *Ediciones Dotesio / Colección económica / Música instrumental…* Bilbao: Louis E. Dotesio.

Hueso, G. G. de (1935, enero). *Manual - Guía de los directores de bandas de música de la Península e Islas (España)*. Villareal: Talleres Gráficos Juan A. Botella.

Iguain, P. J. (s. f.). *Historia de la vida de un octogenario* [Ejemplar fotocopiado, d1/igu-01]. Rentería: Eresbil.

Lekuona, J. A. (1994). Gestación y nacimiento de «Gipuzkoako Banda Biltzarra» (Gibantzar). *Gibantzar*, (1), 5-11.

Los Directores de Banda y su única organización. (1930, julio). En *Boletín Musical*, (28), p. 6.

Recursos musicales en España. (1985). Madrid: Centro de Documentación Musical (cdm) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (inaem) del Ministerio de Cultura.

Rodríguez, C. (2006). *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la villa del Nervión*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

Sarralde, A. (2000). *Banda de Música de Llodio. San Roke Musika Elkartea*. Llodio: Banda de Música de Llodio.

Zufiaurre, J. (2006, noviembre). Beasaingo Musika Banda / Banda Municipal de Música. *Beasaingo musikak* / *Músicas de Beasain*, (14), 51-108.

CULTURAL GOODS AND PERFORMANCE ARCHIVES: CHALLENGES AND RESULTS

Sabina Benelli

ABSTRACT

Seemingly, music bands' and opera house orchestras' archives do not have very much in common except for one fundamental point: they are performance archives.

The increasing interest in performance archives leads to a closer observation of their contents, of their nature, and of the way they are perceived in an ever-changing context.

This paper aims to investigate the many aspects shared by bands' and opera orchestras' archives, to observe the development of legislation[1] concerning the preservation of cultural goods, and to raise some thoughts about information available on the Internet.

Music Bands, Opera Houses and their archives

Music Bands and Opera Houses

The first bands belonged to military corps; their tasks involved holding religious and civic events and supporting military action, at least until the fall of the Western Roman Empire in 476. Actually, even during the Middle Ages and until the 15th century, music bands continued to play an important role in supporting the life of communes and lordships, and in accompanying the army.

On the other hand, opera as a musical performance took its first steps within an intellectual elite, looking for a new artistic form, first in the 16th century. Until the 17th century, opera performance was reserved for a select audience, both in plotlines and in musical style. However, in 1637 the opening of the first opera house to a paying audience in Venice helped spread this kind of entertainment, and began to meet the tastes of a larger (albeit never popular) target audience.

[1] Only referring to Italian legislation.

In the same period, musical bands' instrumental layout grew and new instruments were added, leading to a differentiation in the roles required by communities: in the 18th century, it was already possible to distinguish civil and military bands by their instrumental layout. The sound of the military bands, with more and new percussions and a different balance in the sections, saw great success and brought new elements to "cultivated" symphonic music.

During the 18th century, opera performance conquered Europe; the plotlines gradually approached everyday life and there was a progressive affirmation of the new genre of *opera buffa*, originally used as an *intermezzo* between the acts of "serious" opera. Every nation tended to establish its own national style.

Generally speaking, from the beginning, bands' and opera orchestras' performances had different objectives: the former usually bound to everyday life and the latter mainly intended as entertainment. While band performances had a civic and military function in community life, opera was conceived from the outset as pure entertainment: first reserved for courts, and then gradually reaching a broader audience.

Entertainment and civic events started to merge as opera gained in popularity, approaching everyday life. This representation of real life in opera themes called for the presence of a band, and the popularity of opera demanded greater dissemination, not limited to restricted events or select audiences.

After the French Revolution, music bands' social mission grew and they developed a new repertoire. Many "classical" composers took up an interest in band music and contributed to a new kind of repertoire, too. The 19th century also saw Italian opera flourish: famous Italian composers contributed to artistic life abroad, and at the same time national schools reinforced national styles (*Grand Opéra* in France, *Singspiel* in Germany, and finally the *Wort-Ton* Drama by Richard Wagner). Opera gained in political significance, too. Orchestra settings were broader; the audience felt more emotionally involved with the plays' plots and characters, and thanks to the new musical languages. The plots became closer to everyday life, also revealing connections to the political situation.

The legacy of the 19th century brought the social function of opera performance into the 20th century, in addition to adopting new experimental music languages. On the other hand, in the first half of the 20th century, bands were the main way of making "cultivated" music widespread. The number of transcriptions grew, with the reshaped instrumental layouts allowing for greater flexibility in sound and more adaptation to the "narration" of opera, identifying characters in different instrumental groups according to their sound rather than to their pitch.

Between the second half of the 19th century and the 20th century, the border between everyday life and entertainment blurred: entertainment showed everyday life, and everyday life needed entertainment. The two genres, the repertoires and the two professional fields became closer and closer. Nevertheless, while opera music brought new ideas to the bands' repertoire, the music band's part in opera performances seemed to follow a static model.

The new band repertoire inherited from opera music required adaptations, which gradually led to greater "accountability" of instrumental groups in reproducing opera situations. Many transcriptions made by Alessandro Vessella gave the line of vocal melodies to different instruments, recalling the tone and range of the related solo voices. Opera music in bands also posed a significant challenge in redesign the role of instrumental groups, while many important composers enjoyed the new opportunities given by the sound of these musical formations, creating an original new repertoire.

Thanks not only to the repertoire borrowed from opera music, but also to the increase in their original repertoire due to the interest from many important composers, the bands became seen as "quality music played on the street" for the enjoyment of a large audience. They were a very direct way to bring classical music to a broader audience, but also to give instrumental groups an "identity", not only a "civic" task bound to the community's history and musical education, but also a technical challenge to give a new voice to purely instrumental layouts.

The band repertoire used in opera composition was on the other hand more a representation of the repertoire that the audience expected from a band, depending on the meaning given by the composer to the presence of the band at different dramatic moments. The arrival of a band on the stage, or the presence of band music behind it, represented in the great majority of cases a stylistic split within the adopted musical language: the music sounded different and helped catch the audience's attention, and reinforced their feelings on identifying with the characters. The narration itself became more "real" thanks to the music represented in the characters' life.

Band music, or music on stage represented in opera plays, was the representation of the music "actually heard" by all the stage performers throughout the piece of action. Whereas accompanying music contributed to the emotional side of the narration, music performed on stage played the effective role of "music" within the story.

"Cultivated" music inherited the idea of the spatiality of sound (placing sound sources in different spots) from using bands and separate music formations, and the opportunity to shift the level of drama. In later symphonic music, the

use of band music or separate formations often represented actual incursions from real life into a more dreamlike dimension.

The archives

As you can see in table 1, archive contents are similar. "Music instruments" is listed in brackets when related to opera houses because musical instruments are generally of no value to archival documents[2], whereas they may be to band archives.

Opera houses	**Music bands**
• Costumes	• Uniforms
• Sceneries	• ------
• Technical sketches	• ------
• Costum sketches	• Sketches of uniforms
• Live recordings on different media	• Live recordings on different types of carriers
• Pictures	• Pictures
• Programmes, playbills and posters	• Programmes, playbills and posters
• Press reviews	• Press reviews
• Sheet music arranged for performance	• Sheet music arranged for performance
• Administration documents	• Administration documents
• Miscellaneous dossiers	• Miscellaneous dossiers
• (Music instruments)	• Music instruments

Table 1. The archives: contents.

All of the documentation is preserved for different purposes: legal norms dictate keeping administrative documents, records and dossiers, while other documentation such as programmes, playbills, posters and reviews are stored for reuse or as evidence of the activity. Pictures and recordings are both reused and kept as evidence, while it is usual to reuse sketches, costumes, sceneries, and markings on sheet music.

Since a lot of documentation is preserved for reuse, it is rather difficult to deal with historical and current materials separately in institutions devoted to cultural production, also because the procedures in using resources have remained almost unchanged. Furthermore, the revival of historical productions helps raise the quality rating given to opera houses by the ministry by maintaining a calendar that ensures a constant balance between new and historical works every season. In recent years, many opera houses have offered historical productions in their season's calendar, drawing from their preserved heritage. Moreover, some of the past productions become part of a fixed repertoire, helping build their identity as creators.

[2] Except when bought or purposely manufactured for productions.

All documents related to the artistic production in opera houses are generated before, during and after each production by different specialized departments. Furthermore, the conservation of current documents and part of the historical documentation in current use is not centralized but spread among several production departments, so selection and description criteria as well as adopted tools may differ considerably from one another. Unified descriptions are adopted as a further step to preserve selected historical materials, destined for static conservation. Nevertheless, specific departments devoted to the conservation of such documents have been set up only in more recent times, and complete old historical materials may only be found rather seldom due to their particular archival history and to the different choices made in related production departments. Historical archives of music bands, on the other hand, were often entrusted to external entities such as town councils or associations, and they constitute separate fonds or series in their archives.

Sheet music represents the most demanding documentation, not because of its conservation conditions but rather because of the many rules about intellectual property and copyright. As regards historical musical materials, it is only possible to find and highlight the archival structure with the help of the rest of the documentation due to the lack of complete musical materials and of specific finding aids. It may also be very difficult sometimes to date musical materials unequivocally.

Sheet music is an oddity when compared to other types of documents due to its need to be adapted and marked for the performance and, in many cases, its limited circulation. Performing a piece calls for great creative work with annotations by the performer building on the "foundation" of the sheet music itself, thereby creating a link between the latter and the effective performance itself. The resulting documents may differ very much from the original sheet music "foundation" with no annotations, but not enough to change their nature or their copyright owners. In the case of hiring copyright-protected original musical sets, it is not possible to preserve modified materials or the changes or markings made on the original sheet music. Copies are permitted only for practical purposes, strictly bound to the performance, and their preservation is subject to authorization by the copyright owners while in any case strictly limited to archival needs; agreements are negotiated with publishers case by case.

This is one of the reasons for the scarcity of sheet music resources in current performance archives open to consultation.

The use of handwritten music in bands' performance repertoire has been very popular. According to descriptions available on the Internet, a large amount of handwritten music belongs to historical reserves of music bands' archives, while in opera houses it was generally limited to the band sets, arranged precisely for stage music.

Evolution of legislation: from cultural goods to cultural activities[3]

Pre-unification and immediate post-unification legislation in Italy preserved cultural goods as tangible evidence of value in terms of art, history or cultural identity. In fact, the Nasi Law in 1902 and the Rosadi-Rava Law in 1909 mirrored the concept of cultural goods related to artistic and archaeological heritage, and above all the concept of the product as "physical evidence" to be preserved.

In addition to previous regulations, the Rosadi-Rava Law extended the protection to private property, which can be construed as evidence of a population's collective cultural expression: the law aims to reconstruct and maintain historical memory, considering heritage as a means for broadening horizons of knowledge.

Decree no. 1889/1923 ordered a registry of cultural goods to be compiled for the purpose of preservation.

Later, in 1939 the Bottai Law defined the role of historical and artistic goods more precisely as fundamental for a population's identity and unity, extending the concept of a cultural good to contemporary art: artworks made by deceased artists, or artworks of at least 50 years of age also belong to the nation's heritage. Likewise, the environment and landscape acquire significance of cultural heritage.

The Bottai Law paid innovative attention to the activities involved in cultural production, which were publicly funded but strictly under the control of the state.

According to the Civil Code enacted in 1942, the state's heritage also included collections belonging to museums, archives and libraries.

The Constitution of the Italian Republic enacted in 1947 contains a reference in Art. 9 to the preservation of arts, research and culture ("The Republic promotes the development of culture and research"), and in Art. 33 declares the freedom to teach and transmit them ("Arts and science are free, and free is their teaching [transmission]"), fostering their stature within a dynamic context.

Since the public or private nature of cultural goods is not specified, and given the attention paid to their availability in a context including teaching, learning and transmission, in a way the protection is extended from the goods themselves to the activities related to them.

Nevertheless, cultural goods were almost exclusively related to fine arts and antiquities until 1975, when the creation of the Ministry for Cultural and En-

[3] See http://www.patrimonioculturale.net/evoluzione_legislazione.htm

vironmental Goods led to a sort of official attribution of value to all evidence of culture, regardless of its form of expression.

The first public initiative of electronic cataloguing of cultural deposits dates back to 1986, followed in 1990 by an organic inventory and cataloguing plan according to uniform criteria for every kind of cultural good (artistic, historical, archaeological, scientific, archival or librarian) in public or private property that constitutes relevant evidence of the story of culture and civilization. In the same year, a document was issued attesting to the condition of the heritage and its risks.

Law no. 234/1991 introduced the concept of protection and care of cultural activities, mainly intended as being connected to the enjoyment of tangible and intangible cultural heritage. Some years later, Law 352/1997 also included in cultural activities the restoration and maintenance of cultural goods.

In 1998, the ministry finally changed its name from Ministry for Cultural and Environmental Goods to Ministry for Cultural Goods and Activities, with assignments for sport, entertainment and the performing arts. The increasingly dynamic context surrounding the care of cultural heritage also led progressively to greater digitization.

The needs arising from the newly acquired competences of the reformed ministry were summed up in a Unique Text for Cultural and Environmental Goods, enacted in 1999, unifying and ruling over all the existing norms and establishing individual conceptual categories for cultural and environmental heritage. These categories also included intangible evidence of cultural heritage.

Among the places to be preserved there are also the artists' studios. It is interesting to note that these are actually the locations where art is produced and may be in some way compared to the environment that gives shape to a performance. The fundamental concept is that not only the result but also the procedure and the related documentation are all goods to be preserved.

The Statute for Cultural Goods and the Landscape, Decree no. 42/2004, marks a very important step in the evolution of Italian legislation. It introduces the alienability of cultural goods in state property, except for some categories such as archival documents or archival and library collections, which are protected from being transferred. According to this statute, public entities are in charge of the administration of cultural goods, both in public and private property (if their value is recognized as important for the population as a whole). The state can also coordinate all necessary interventions made by public and private entities, and delegate tasks to local governments or other entities.

Law 106/2004 made it compulsory to legally deposit all kinds of media documenting intangible heritage in order to preserve and safeguard "the memory of Italian culture and society". The ruling applies to all documents in public property, including those in digital and electronic formats.

Since 2006, the statute has been updated several times, mostly regarding the evaluation and enjoyment of cultural heritage.

Public perception of the archives

There are different kinds of cultural activities, aiming either to enhance and defend cultural heritage, enabling it to flourish, or to produce tangible cultural goods for the community's benefit. Nevertheless, the expressions of collective cultural identity mentioned in the statute for protection and preservation are those that produce tangible results.[4]

Artistic performance thus gains the double identity of a cultural activity and of a good to be protected, because it both produces and preserves archives. The relatively recent focus on arts and music performance archives is a natural consequence of this cultural process.

Almost all of the documentation preserved in performance archives now has a two-fold nature, belonging to both categories of practice and preservation, as a result of the recent public and legaslative attention given to the preservation of intangible cultural goods. The very attribution of the status of "evidence" changes the way the contents of performance archives are perceived and opens up the path to new preservation purposes. One new significance of these archives and of their collections arises from the acquired feeling related to cultural activities.

Many changes and developments have occurred to performance archives and to their collections in recent decades as regards scheduling and organising the production process, opening up to new kinds of users and joining shared databases. All of these factors have affected the resulting documents and their use, preservation purposes, and relationship to the archives.

In opera houses, for example, there is a consistent increase seen in co-productions and import-export practices. These practices produce shared documentation and determine the circulation policies: the need to import and export productions affects both the use and handling of complementary documentation.

[4] Law no. 42/2004, Art. 7-bis: "The expressions of collective cultural identity (…) are subject to the provisions of this code if represented by materials elements (…)". (Legge n. 42/2004, art. 7-bis: «Le espressioni di identità culturale collettiva (…) sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali (…)»).

The attention to research into the creation of arts, shows and entertainment in the study plans of many university faculties opens up performance archives to new target users, so many new potential users (whether specialized in music or not) are gaining an interest in consulting performance archives, or in requesting copies of the documents. The trend among specialized scholars is constantly increasing, but most users do not have specific interests or specialist training in musical matters. In many cases, opera houses' internal academies also offer master's courses in performing arts management, including internships.

The need for greater circulation of the information leads to joining shared databases and to adopting standard descriptions.

Since music bands often have a closer connection to the public administration, their historical archives are often entrusted to external entities for conservation. Thus, their description on Internet portals was created prior to opera houses archives', which belong to entities considered private since 1996.[5] Actually, it is more often the holder than the creator of cultural goods who begins to map them.

One thing that the archives of music bands and opera houses have in common sometimes is the lack of finding aids, since the most popular finding aid is often the archivists themselves.

A survey is usually the first step to comply with cultural heritage: it constitutes the basis of every project, independently of the level of dissemination, appraisal and use of the data collected. It is very important to define objectives and goals when planning the inventory, not only to shape surveys in the most efficient way, but also to allow all those surveyed to decide on their participation.

Initiatives and projects

Initiatives about online databases using standard descriptions for music performance archives are often proposed by external parties, and not made upon request by the creators or holders. Many projects aim to unify information about similar kinds of documentation and to encourage research. Very often, creators show their archives to illustrate the consistency of their historical heritage.

In December 2012 the Italian General Directorate for Archives, in cooperation with the General Directorate for Live Performance, started a project to recover and evaluate performance archives, helping improve the perception of this extraordinary documentary heritage, both in opera houses themselves and among scholars and general users. Here is a highlight from the general introduction:

[5] According to Decree 267/1996, the nature of the institutions changes from public to private.

"Until now, indeed, the point of view of institutions whose primary mission is the production of live performances was inclined to consider this heritage more as a burden than as a precious resource to preserve, of fundamental importance in reconstructing the history of Italian melodrama and the ways it is represented on our stages".[6]

According to this description, performance archives may seem a little like a sleeping beauty waiting for the prince, but in fact, as seen before, the path for this fruitful convergence has been prepared for a long time by a progressive evolution in rules and by a general change in the perception of cultural activities and performance archives. In many fields, an approach by sectors was gradually abandoned in favour of greater flexibility, encouraging interaction between different environments and consequently generating new points of view, leading to the acquisition of new values.

An interdisciplinary approach may reveal many benefits regarding cultural goods and encourage proper conservation policies, but cooperation may sometimes appear to be difficult and complicated.

Normally, the curators of musical materials in current use are depicted as rather hostile to an interdisciplinary approach. The reasons are to be found in the delicate balance of a complicated legal system, which often extends the protection of the copyright owners' policies to limiting sharing, and in other cases does not offer enough protection. The curators themselves, who also have the duty to preserve a good relationship with the creators entrusting them with their documents, have to make many important choices.

Mistrust and suspicion about cooperation in bigger environments may also have another cause, due to the idea that only specific documents of historical value, no longer in current use, may deserve attention for research and preservation, and consequently research and preservation appear to be an obstacle to the current activity. This idea is bound to the concept of cultural goods as mainly belonging to history, archaeology and evidence of the past, as defined by past legislation. Moreover, there is a sort of fear of permitting too many changes in the current work, taking time and modifying the nature and scope of one's activity.

Projects based on an interdisciplinary approach may overcome incertitude, improving the value of the archives and giving visibility to the recipients through good, user-friendly communication, funding and encouraging proper preservation policies to enhance the value of cultural heritage, offering tools to ena-

[6] «Finora infatti, l'ottica di istituzioni che hanno come loro primaria missione quella produttiva, tendeva a considerarlo più come un peso inutile che non come una risorsa preziosa da salvaguardare, di fondamentale importanza per la ricostruzione della storia del melodramma italiano e delle modalità di rappresentazione da esso assunte nei nostri palcoscenici» (source: https://cutt.ly/yfnUgHO).

ble more efficient communication within and outside, collecting and organizing data according to standards and to the needs of the owners and users, and facilitating exchange between analogous entities. Rules must also guarantee a qualified professional level in every intervention.

Websites, portals, databases

Information on the Internet is continuously changing and the content is increasing daily. Therefore, this section presents only a small sample of the information available, together with some generic considerations.

Websites generally work as showcases to increase visibility. For music bands, they represent a sensible way to strengthen communication between music bands and the uses needed; they aim to help circulate useful news and tools, but they do not offer any reference to the archives, just multimedia galleries and repertoire sections.

Opera houses' websites feature both historical and technical content regarding artistic productions, but musical materials are often treated aside from the corpus of documentation (photographs, diagrams, posters, sketches and costumes). Almost every website invites users to contact the archive for more information or to access the documents, but music resources are mostly not available via the Internet in digitized form for several reasons. When available, sections for potential customers interested in renting productions give all kinds of information about item holders, but detailed information about music copyrights cannot be found anywhere.

Directories[7] regarding opera performance and music bands are geared towards practical purposes: they include links to institutional sites and to professional associations. Some of them offer customized searches by subscription with a specific profile. These are mainly aimed at professionals or users intended to contact the institutions for business.

The SIUSA database (Unified Information System for Archival Superintendence)[8] features archival descriptions: the free search "music band" now results in 61 collectors, 61 creators and 8 holders. The results show heterogeneous documentation and different description levels.

Opera houses in SIUSA cannot be reached via a free search; they are mostly available through an advanced search specifying the type of creator, name and place, which leads to institutional websites because the descriptions were added later than those referring to the holders of bands' fonds. Searches by type of

[7] www.cantarelopera.com; www.operabase.com; www.bandamusicale.it; www.mondobande.it; www.anbima.it
[8] http://siusa.archivi.beniculturali.it

creator (corporate body), name and place matches now give 6 out of 13 results: Cagliari, Bologna, Torino, Milano, Firenze, and Napoli opera houses.

The portal *Archivi della musica*[9] is reachable from DGA (General Directorate for Archives) via "web archives". Thematic paths lead directly to opera houses, while "Institutions" leads to bands. Browsing in "Cerca Archivi", "music band" today gives 51 results. Many band archives constitute separate fonds of public entities' archives and are now available on the Internet thanks to their holders' visibility.

The portal *Archivi della musica* was created in 2011 and gives access to the holders' websites and to SIUSA profiles if available, which are connected with creators' and holders' websites.

The Superintendence for Archives had the possibility to curate bands' archives prior to opera houses' archives. In fact, musical civic associations and bands, an efficient way to spread music in the territory, are mostly bound to other entities such as cultural associations, schools, and civil entities; opera houses, on the other hand, are private entities and access was allowed to their archives only on a second attempt, joining broader initiatives intended to place value on cultural heritage.

Conclusion

The recovery of past information will finally be completed, except for unexpected disclosures that may still occur thanks to new cultural finds. However, even if every project ends up achieving its goals, we should not forget that the circulation of information, via the Internet or future tools (whether known or as yet unknown) is evolving continuously, as well as the importance and significance of cultural heritage, the way it is perceived and consequently the legislation. Moreover, even if the research into historical resources is completed in future, we expect to go on making music, making culture and producing, preserving, and describing the resulting documentation. For these reasons, we must care for the coexistence of structures (the projects) and open ways (description, dissemination, and approach). New projects must be planned for the work to last a significant time in future, but no development in communications should cast aside the legacy of past steps if it is to benefit from all of the resources.

[9] http://musica.san.beniculturali.it/

REPERTORIO BANDÍSTICO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: UN PATRIMONIO DE TODOS Y PARA TODOS

María Teresa Delgado

RESUMEN

La biblioteca cabecera del sistema español incluye todo tipo de soportes y repertorios de nuestro patrimonio musical, del que el repertorio de banda forma parte. La mayor colección de música de una institución pública civil del Estado aglutina procesos para su incremento, descripción, disposición pública y difusión. En este artículo se mostrará una panorámica de ese tipo de repertorio desde sus inicios, además de reseñar el actual proyecto de cooperación con las comunidades autónomas y con diversas instituciones, para la recolección de páginas webs con contenido de las bandas y sociedades musicales en el repositorio de patrimonio digital de la Biblioteca Nacional.

La Biblioteca Nacional de España (BNE) es la cabecera del sistema bibliotecario español y está encargada del depósito del patrimonio bibliográfico y documental de España. Dedicada a reunir, catalogar y conservar fondos bibliográficos, custodia alrededor de 30 millones de publicaciones producidas en el territorio nacional desde comienzos del siglo XVIII: libros, revistas, mapas, grabados, dibujos, folletos y partituras.

Institución con 300 años de historia, garantiza que se preserve el patrimonio musical como parte de la memoria de nuestro país. La procedencia de sus fondos es diversa, desde el corpus de la Biblioteca Real, que fue su origen, hasta el fabuloso incremento que supuso la extensa colección donada por el célebre compositor, director de orquesta, musicólogo y bibliófilo Francisco Asenjo Barbieri. Junto a esas dos principales fuentes de fondos, hay legados procedentes de decretos desamortizadores, compra, donativo, las leyes de registro de la propiedad intelectual o de depósito legal. Las instituciones públicas en nuestro país integran dentro de sus fondos importantes colecciones de música notada, entre los que el repertorio para banda es uno de los más numerosos en ingreso por depósito legal en la actualidad.

El Servicio de Partituras de la BNE está integrado dentro de su Departamento de Música y Audiovisuales y conserva valiosas colecciones de libros de música, partituras impresas o manuscritas, además de revistas y publicaciones menores (folletos, programas de conciertos, catálogos de editores…). En conjunto, los fondos de música escrita de la Biblioteca Nacional de España constituyen una de las mayores colecciones españolas de la especialidad.

El repertorio de banda de una biblioteca patrimonial pública

La gestión de la colección de una biblioteca patrimonial abarca todas las tareas necesarias para formar un corpus bibliográfico y documental, analizarlo y ponerlo a disposición del público. Esas tareas comienzan por la selección y adquisición, y se completan con procesos tan importantes como el registro y sellado, el análisis documental, la conservación, la restauración, la encuadernación, el expurgo y la difusión. Las operaciones son prácticamente iguales para todos los materiales, aunque existen diferencias debido a las características particulares. Están enfocadas a facilitar el encuentro entre usuario y documento, tanto en el catálogo como en la sala. En el Departamento de Música y Audiovisuales contamos con una colección muy extensa de fuentes de información para el estudio de las bandas en España y también de repertorio bandístico. Desde monografías, publicaciones seriadas, dibujos, grabados, fotografías, las propias partituras musicales, videograbaciones y, cómo no, grabaciones sonoras en todo tipo de formatos. Toda política de gestión de colecciones conlleva el incremento y adquisición de materiales, pues en una biblioteca de estas dimensiones es primordial para que siga viva.

Nuestro patrimonio bibliográfico musical está constituido por obras muy variadas, desde las que pertenecieron a Carlos II y a la reina madre Mariana de Austria hasta ejemplares impresos y manuscritos musicales que trajo Felipe V desde Francia, a los que se suman gran cantidad de legados procedentes de bibliotecas nobiliarias incautadas durante la guerra de sucesión. En este núcleo inicial encontramos: «Ya algunas piezas muy conocidas de la colección musical de la Biblioteca, como los aparatos de afinación de José de Zaragoza, obras de Lully, libro de cánones enigmáticos de Juan de Vado, etc. Los fondos musicales continuaron aumentando con importantes adquisiciones en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente de partituras orquestales y de música de cámara llegadas de París y Londres (Haydn, Pleyel, Cambini, Stamitz, Boccherini, etc.)» (BNE, s. f., Historia…).

El siglo XIX trajo el incremento exponencial de esta colección, tanto por distintos decretos desamortizadores como gracias a las leyes de propiedad intelectual de 1847 y 1879. A todo ello se sumaron distintos legados particulares, entre los que destacan tanto el del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón y la ya mencionada colección de Francisco Asenjo Barbieri.

El repertorio de banda comenzó a incorporarse en nuestra colección a lo largo del siglo xix. La Biblioteca Nacional de España ha realizado un estudio sobre la música de la guerra de la Independencia (Escribano *et al.*, 2016) en el que se aborda toda la música histórica y militar desde Carlos IV hasta Fernando VII. En el estudio aparecen múltiples ejemplos de música de banda, como el manuscrito con signatura mp/3177/28, ejemplo de marchas militares en particella para clarinete 1.º, clarinete 2.º, trompa 1.ª, trompa 2.ª y bajo; también la *Marcha a la feliz llegada de la reina nuestra señora doña María Cristina de Borbón*, «compuesta y dedicada humildemente al rey nuestro señor don Fernando Séptimo, por A. Boucher, exdirector de música y primer violín del señor don Carlos IV y miembro de varias academias de Europa» (mc/5307/33).[1]

Aunque existen ejemplos de música militar desde finales de 1796, a principios del siglo xix abundan bellos ejemplos con portadas ilustradas, como las que se ven en las figuras 1 y 2, en las que, respectivamente, se lee: «Música Militar; A Dos Clarinet.s dos Trom.s y Fagot, por Hagen» (mp/5353/8) y «Música Militar, A Dos Clarinet.s, dos trom.s y Fagot, por Ruloffs» (mp/5353/10).

Figura 1. Portada del manuscrito mp/5353/8.

El repertorio para banda en reducción para piano de esa época incluye un destacable corpus en nuestro catálogo. Muestra de ello es una importante colección de 72 obras que comprende marchas e himnos para piano (m/2233). Una muestra de principios del siglo xix es, asimismo, la que se considera el antecedente de nuestro himno nacional: *La marcha Real*, también denominada *Libro de ordenanzas de los toques de pífanos y tambores*, de 1769, por Espinosa de

[1] Se incluirá entre paréntesis la signatura de las obras reseñadas.

los Monteros. A este periodo pertenece la colección de Manuel Gómez Imaz (1844-1922), que se vendió en pública subasta en la casa Saskia-Sotheby's en mayo de 1977, fecha en que el Centro Nacional del Tesoro Documental y Bibliográfico adquirió 148 lotes de los 244 subastados. Esa colección contiene una gran cantidad de himnos y marchas patrióticas, que reflejan el gusto de la época. Cuenta con un micrositio propio en nuestra página web[2] y ejemplifica, en nuestra institución, de forma notable la música de la guerra de la Independencia. Destaca entre sus obras *Recuerdos del Dos de Mayo*, de Benito Pérez, en un arreglo para coro profano con banda y del que solo se conserva una particella, en la que reza lo siguiente: «Este himno se compuso en Cádiz en 1810 para cantarlo en la función que se hizo por el aniversario del 2 de mayo de 1809 en La Alameda de Cádiz, con banda militar y coro» (R/62518).

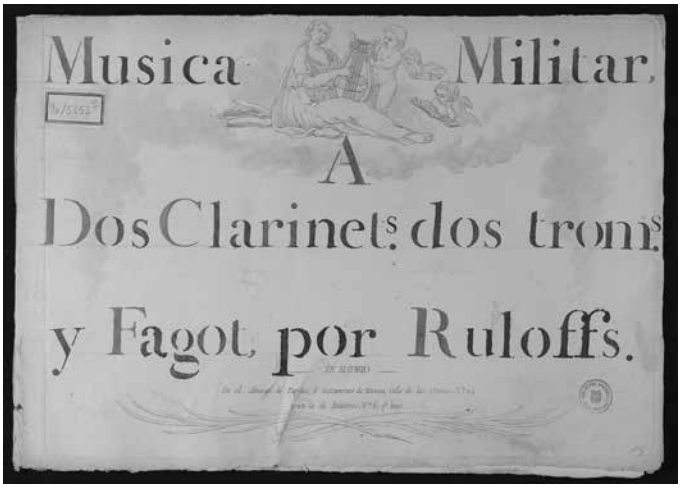


Figura 2. Portada del manuscrito MP/5353/10.

La palabra *banda* en la primera mitad del siglo XIX en nuestro catálogo bibliográfico en línea recupera 36 obras. Muchas de ellas son de procedencia desconocida, consideradas desde su inicio de la propia Biblioteca Real, y alumbran bellos ejemplares, como la partitura de Fernando Sor *Los defensores de la patria*, fechada ca. 1808 y arreglada para coro mixto y banda (MC/85307/1), la obra *Paso doppio per gran banda milita*re compuesta por Vicenzo Marra y dedicada a la reina María Cristina de Borbón, en cuyo archivo personal se encuentra, formado, básicamente, por piezas musicales impresas y manuscritas de compositores españoles ligados a la familia real y algún ejemplo como esta dedicada por autores extranjeros, generalmente del periodo inmediatamente anterior a su venida a España. También encontramos ejemplos de música para banda

[2] Véase https://cutt.ly/prvx7db

dentro del archivo de Eduardo López Juarranz (1844-1897), músico mayor del Ejército —algunos compuestos por él mismo—, en formato partitura y fechados en la segunda mitad del siglo XIX (M.JUARRANZ/4 o M.JUARRANZ/22-23). No debemos olvidar dentro de las composiciones de principios del siglo XIX las creadas por el propio Francisco Asenjo Barbieri, como los borradores de juventud incluidos en sus partituras autógrafas adquiridas por derecho de tanteo en subasta pública celebrada el 17 de junio de 1999, que incorporaron al Servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional en septiembre del mismo año, con lo que se incrementaba el legado Barbieri en la BNE, que ya contaba con su biblioteca personal y con varios donativos que el autor había realizado a lo largo de su vida.

Estos primeros esbozos cuentan con una *Pieza para banda en fa mayor* (M.BARBIERI/125), o *Pasodobles* fechados en 1943 (M.BARBIERI/130) y 1848 (M.BARBIERI/34, M.BARBIERI/64). El Fondo Barbieri alberga composiciones posteriores, como la *Marcha triunfal* compuesta para el acto de colocar la primera piedra del edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales el 21 de abril de 1866 (figura 3), ejecutada bajo la dirección del compositor por siete bandas militares cuyos músicos mayores eran Julio Mateus, José Velasco, Carlos Grasi, Narciso Maimó, José Squadrani, Juan Capdevilla y Manuel Adlert (MP/225/6).

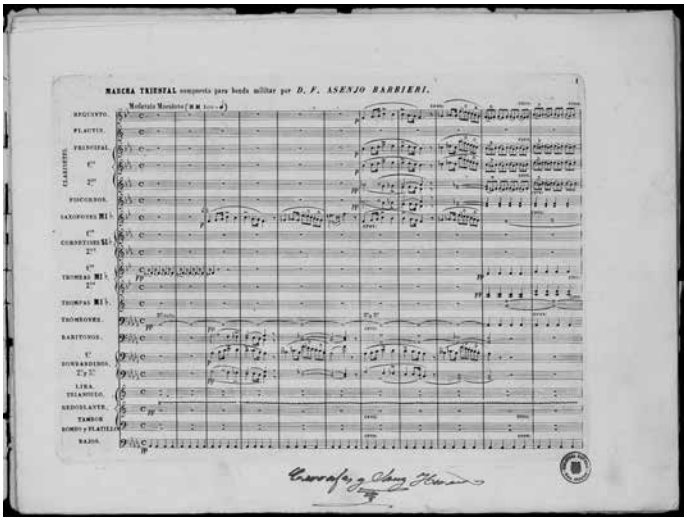


FIGURA 3. Detalle de la primera página de la *Marcha triunfal* compuesta por Barbieri para conmemorar la colocación de la primera piedra de la BNE.

Su adquisición para el fondo de la BNE provino de la Ley de Propiedad Intelectual; la firma del impresor Carrafa testimonia que fue depositada cumpliendo esta norma legislativa. En el libro *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España* encontramos, asimismo, las siguientes

composiciones para banda: *La artillería española* (polca para banda, M.BARBIERI/78), *La batalla de Garigliano* (pasodoble para banda, M.BARBIERI/5), *El estudiante* (pasodoble para banda, M.BARBIERI/34), *Seguidillas de la zarzuela «Gloria y peluca»* (arreglo para banda, M.BARBIERI/87/2) e *Il bajocco* (pasodoble, M.BARBIERI/67/2).

A estas breves referencias hay que sumar el trabajo realizado por Miguel Ángel Ríos Muñoz (2017), en el que se reseña la relación de obras para banda de Francisco Asenjo Barbieri que se encuentran en la BNE (tabla 1). En las figuras 4 y 5 se muestra la primera página del ejemplar que tenemos de dos de esas obras.

Obra	Signatura (BNE)
Tanda de rigodones de la zarzuela Jugar con fuego	M.BARBIERI/70
Seguidillas de la zarzuela Gloria y Peluca	M.BARBIERI/87/2
El soldado español: paso doble	M.BARBIERI/103
Pieza para banda militar	M.BARBIERI/105
Pieza para banda militar	M.BARBIERI/106
Pieza para banda militar	M.BARBIERI/107
Paso doble	M.BARBIERI/119
Paso doble	M.BARBIERI/120
Paso doble	M.Barbieri/121
Pieza para banda (1842)	M.BARBIERI/125
Paso doble (1843)	M.BARBIERI/130
El estudiante: paso doble (1848)	M.BARBIERI/34
Paso doble (1848)	M.BARBIERI/64
Il bajocco: paso doble (1850)	M.BARBIERI/67/2
Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas (1856, ed. 1873)	M/4216
La artillería española: polka (1859)	M.BARBIERI/78
Jota del regateo: coro y banda (1861)	MC/4420/64
Marcha triunfal (1866)	MP/225/6

Tabla 1. Selección de obras para banda del fondo de la BNE incluidas en el artículo de Miguel Ángel Ríos. Se reproduce la denominación de las piezas tal como aparece en el original.

Gran parte del repertorio de banda de finales del siglo XIX y principios del siglo XX procede de ese antecedente del actual depósito legal. Las mencionadas leyes de 1847 y 1879 conllevaron un depósito de toda la música impresa en España, lo que dio como resultado casi una bibliografía española de la edición

de ese momento; este, como es sabido, constituyó una explosión documental por el consumo de música impresa por parte de la burguesía española. La segunda mitad del siglo XIX muestra esa riqueza, como ponen de manifiesto los, al menos, 305 registros bibliográficos de música para banda en nuestros depósitos. Como se indicaba anteriormente gran cantidad de ellos provienen del Registro de la Propiedad Intelectual; ejemplo de ello es la *Polka pasa-calle para banda militar Diana*, compuesta por Cleto Zabala (1847-1912) en reducción para piano (MP/362/19); el pasacalle de Francisco Javier Blasco *Gloria a Colón* —registrado en Valencia el 16 de octubre de 1892— (MP/2700/6); distintos géneros musicales incluidos en los archivos personales de los propios autores, como las marchas para Semana Santa, entre las que está la compuesta por Francisco de la Riva (1816-1876); jotas estudiantinas, como la compuesta por Ernesto Villar; y *Los mirlitones*, una polca concierto compuesta por Teodoro San José (1866-1930).

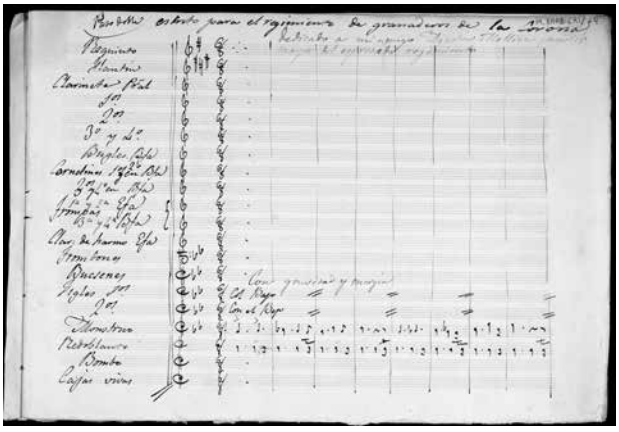


FIGURA 4. Detalle de la primera página de *Pasodoble* (1848), de F. A. Barbieri (M.BARBIERI/64).

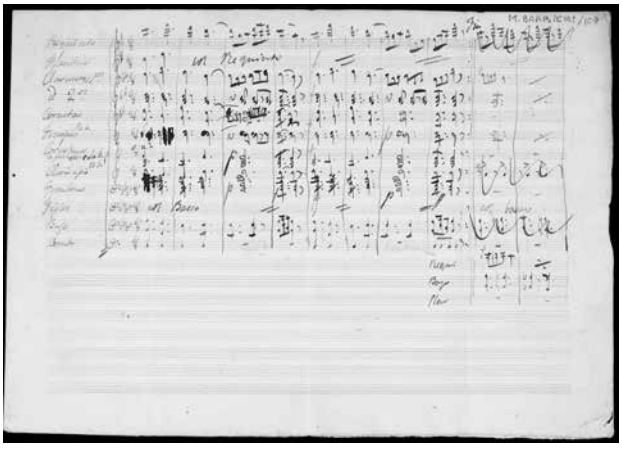


FIGURA 5. Detalle de la primera página de *Pieza para banda militar*, de F. A. Barbieri (M.BARBIERI/107).

Gran parte de este rico testimonio documental lo imprimieron los más importantes editores de la época: Casimiro Martín, Dotesio, Antonio Romero, Zozaya, Nicolás Antonio o Canuto Berea. Ahora bien, no hay que olvidar las ediciones que se imprimieron en la prensa musical, como la conocida revista *Eco de Marte*, publicación mensual de música militar que inició José Gavaldá en 1856 y que después pasó a Antonio Romero, Romero y Marzo, y a la Sociedad Anónima Dotesio. Asimismo, cabe mencionar *La Iberia* (1856), editada por Casimiro Martín.

El repertorio de banda del siglo xx descubre muchísimas obras en partitura abreviada o guion junto a sus partes. Hay ciertos conatos de descentralización de la edición, como, por ejemplo, de Pablo Echegoyen (1873-1933) sus composiciones impresas en Ronda (Málaga) por Rafael Jiménez-Carrillo. Esas ediciones provienen también del Registro de la Propiedad Intelectual, como se observa en las firmas y números que legitiman su depósito (figura 6).

Figura 6. Detalle de la portada de los valses *Crisantemo* e *Iris*, de P. Echegoyen, autentificada con firma del autor y números de ingreso en el Registro de la Propiedad Intelectual.

A ellas se unen gran cantidad de ediciones de la revista *Harmonía*, creada por Mariano Sanmiguel, revista editora de música para banda entre 1916 y 1959 de la que conservamos 503 registros bibliográficos y que junto con la editorial Alier, editorial de música española, y la Unión Musical reúnen una gran cantidad de ediciones en este corpus bibliográfico. A todo ello se une la suntuosa colección de arreglos de ópera y zarzuela de compositores como Francisco Alonso, Federico Moreno Torroba, Pablo Luna y el maestro Guerrero. La bne es un gran escaparate de consulta de este tipo de repertorio, ya que junto con la ingente colección de ediciones de la revista *Harmonía* aparece un nuevo editor que imprime gran cantidad de obras para banda. Hablamos de la editorial

Música Moderna, que publicó algunas obras con una tirada elevada, así como muchas versiones de obras muy populares. Fue fundada en 1935 por Antonio Carmona y desapareció en 1996, si bien tuvo un breve resurgir por parte del sello Respaldiza.

Respecto a los autores custodiados en las ediciones de música para banda del siglo xx, es extenso el catálogo de los más significativos compositores: Ricardo Villa González, Bartolomé Pérez Casas, Joan Lamote de Grignon, Rodrigo A. de Santiago, Pascual Marquina, Manuel Palau Boix, Miguel Asins Arbó, Amando Blanquer, Manuel Berná García, José María Cervera, José Ferriz Llorens, Rafael Talens Pelló, entre otros.

La legislación relativa al depósito legal que entró en vigor en 1958 conllevó la entrada masiva de gran cantidad de materiales en esta institución, que así quedó legitimada como depositaria de todo el material editado en España; además, un ejemplar de cada obra se custodia en la sede de Alcalá con el objetivo exclusivo de conservarlo, ya que no se permite su consulta. Gracias a este depósito por imperativo legal custodiamos editores como el Momento Musical (Madrid), La Asociación San Jorge (Alcoy), Piles (Valencia), ediciones de la Diputación de Valencia, con la serie *Retrobem la nostra musica (banda)*, así como, últimamente, las editoriales Omnes Band (Ontinyent, Valencia) o las autopublicaciones de la editorial de Óscar Navarro (Madrid).

Albero Francés, José (1933-)
Música (notada) : sin mediación
Reina del cielo, alégrate / José Albero Francés. - 1ª ed. - Sevilla : Musicalbero, 2014. - 1 partitura (16 p.) ; 30 cm
SCTB y orquesta. - En la cubierta: En conmemoración del 50 Aniversario de la coronación Canónica de María Santísima de la Esperanza Macarena, 1964-2014. - En la cubierta: Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y María Santísima de la Esperanza Macarena
DL SE 941-2014
1. Coros religiosos (Voces mixtas, 4 partes) con orquesta-Partituras. I. Hermandad de La Macarena (Sevilla). II. Título.
2.2
3.2.2
4
a5571206

Alborch Tarrasó, Enrique (1976-)
Música (notada) : sin mediación
Agrupats : pasodoble / Enrique Alborch Tarrasó. - Ontinyent, València : Omnes Bands, D.L. 2013. - 1 partitura (22 p.) ; 30 cm + 29 partes. - (Bandística: colecció de pasodobles españoles ; n. 8)
Incluye las partes de flautín, flautas (2), fagot, clarinetes (5), saxofones (4), oboe, trompas (4), trombones (4), fliscorno , tuba, lira, timbales, bombo y platillos, xilófono, caja y redoblante. - En las páginas preliminares, plantilla instrumental y biografía del autor en catalán y castellano. - Dedicatoria: "Dedicada a tots els membres col.laboradors i simpatitzants de la Agrupació musical Otnyent. A tots aquells, perque han fet, fan y faran possible que continue i evolucione el projecte cultural iniciat per uns quants músics [illegible]
1. Música para banda-Partituras y partes. 2. Moros y cristianos (Fiesta)-Obras musicales. I. Título. II. Serie: A'Banda ; n. 55.
2.2
11
a5510859

Angulo, Manuel (1930-)
Música (notada) : sin mediación
Concerto grosso : for symphonic band / Manuel Angulo. - Valencia : Piles, D.L. 2012. - 1 partitura (42 p.) ; 42 cm
Encargo del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia para el Certamen Internacional de Bandas de Música (Sección de Honor), año 2006
DL V 1736-2012. - ISMN: 979-0-3505-0777-9. - ISMN: 979-0-3505-0776-0
1. Conciertos (Orquesta)-Partituras. 2. Concerti grossi-Partituras. I. Título.
2.2
a5539439

Aparicio, Teodoro (1967-)
Música (notada) : sin mediación
150 aniversario "La alianza" : pasodoble / Teo Aparicio-Barberán. - Partitura. - Enguera, Valencia : Albadoc, D.L. 2014. - 1 partitura (21 p.) ; 30 cm
I Premio del Concurso de Composición de pasodobles, Mª del Carmel 2006
DL V 1064-2014
1. Pasodobles (Banda)-Partituras. I. Concurso de Composición de Pasodobles (2006. Mª del Carmel). II. Título. [illegible] aniversario "La alianza".
2.2
a5665211

Hipótesis para almas paraleleas = Hypothesis for parallel souls : for flute, marimba and wings : op. 93 / Teo Aparicio-Barberán. - Full score. - Enguera, Valencia : Albadoc, D.L. 2014. - 1 partitura (54 p.) ; 30 cm
Incluye presentación de la obra y pequeña biografía del autor. - "Dedicado a la flautista portuguesa Ana María Ribeiro". - Duración aproximada: 15 minutos
DL V 1009-2014
1. Música para banda-Partituras. I. Título. II. Título: Hypothesis for parallel souls.
2.2
a5565889

Aparicio, Teodoro (1967-)
Música (notada) : sin mediación
The mime: dos trompas y orquesta / Teo Aparicio Barberán. - Valencia : Diputación Provincial de Valencia, D.L. 2012. - 1 partitura (54 p.) ; 30 cm + 26 partes. - (Retrobem la nostra música ; 18)
1967. - Guardada en carpeta. - Incluye las partes de flautas (2), oboes (2), clarinetes (2), fagots (2), trompas (2), trompetas (3), trombones (3), tuba, timbales, percusión (3), violines (2), viola, violonchelo, contrabajo. - Incluye biografía del autor y breve comentario sobre la obra en catalán. - Duración aproximada: 12 minutos, 12 segundos
DL V 2306-2012
1. Música orquestal-Partituras y partes. I. Valencia (Provincia). Diputación Provincial. II. Título.
2.2
a5519401

Aparicio, Teodoro (1967-)
Música (notada) : sin mediación
Pepito Alemany : pasodoble-marcha / Teo Aparicio-Barberán. - Full score. - Enguera, [illegible]

FIGURA 7. Selección de *Bibliografía española*: partituras (BNE, 2015).

Gracias a la publicación *Bibliografía española*, actualmente en línea, se puede hacer un exhaustivo muestreo del repertorio para banda, ya que la clasificación incluye un apartado (grupo 2.2) de grandes agrupaciones instrumentales (orquesta y banda); la figura 7 es un ejemplo de lo que ofrece esa publicación.

Hoy en día, además, gracias a los nuevos sistemas de búsqueda de los catálogos bibliográficos, es decir, mediante los datos enlazados, se puede revisar todo tipo de documentación de un músico especializado en repertorio de banda (figura 8).

Figura 8. Interfaz del acceso a datos enlazados de Datos.bne.es.[3]

La bne conserva, además, dentro de sus fondos una rica colección de archivos personales de profesionales (bne, s. f., Archivos personales…) y entidades relacionadas con la música. Como definición un archivo personal es «un conjunto de documentos (correspondencia, manuscritos, fotografías, notas, documentos legales, etc.) en cualquier soporte, referidos a la actividad personal y profesional de un creador, acumulados y producidos a lo largo de su vida». En el Departamento de Música y Audiovisuales se atesoran documentos de compositores, intérpretes, musicólogos, melómanos o incluso entidades, que aportan una indispensable riqueza a nuestra variedad documental. El repertorio de banda destaca, entre otros, en el archivo personal de Teodoro San José (bne, s. f., Archivo personal…), que desde su juventud ya compuso obra para banda militar y piano, para poco después ganar la oposición de músico mayor del Regimiento de Asturias. Dirigió a lo largo de su vida distintas bandas de infantería y entre sus obras destacan los pasodobles *¡Viva Gijón!* (m.sanjosé/59) y *Sancho Méndez* (m.sanjosé/58); también la obra para banda *Trova a una Pepita*, compuesta en Ferrol el 31 de marzo de 1899 (m.sanjosé/78), una pavana (m.sanjosé/70), la mazurca para gran banda con xilofón *Misteriosa* (m.sanjosé/55) (figura 9) y varias polcas, como la citada *Los mirlitones* (m.sanjosé/67) y la publicada en el *Eco de Marte*: *Esbelta*: polka mazurka (mp/176/7).

El archivo personal de Santiago Julián Prieto Vallejo (1922-1998) contiene una importante colección de obras de ese compositor y empresario musical, que fue propietario de las editoriales Canciones Musicales, Julián Prieto, y Julián Prieto

[3] Véase http://datos.bne.es

e Hijo. Dicha colección está formada por 38 obras musicales manuscritas y 12 impresas; también se incluyen obras de su hijo Fernando Prieto Alemán. A modo de ejemplo citamos una muestra de pífano valenciano en la obra *Ana María Rogel* (M.PRIETO/7), la marcha mudéjar *Danza de las doncellas* (M.PRIETO/13) y *La leyenda de los bosques quemados* (M.PRIETO/21).

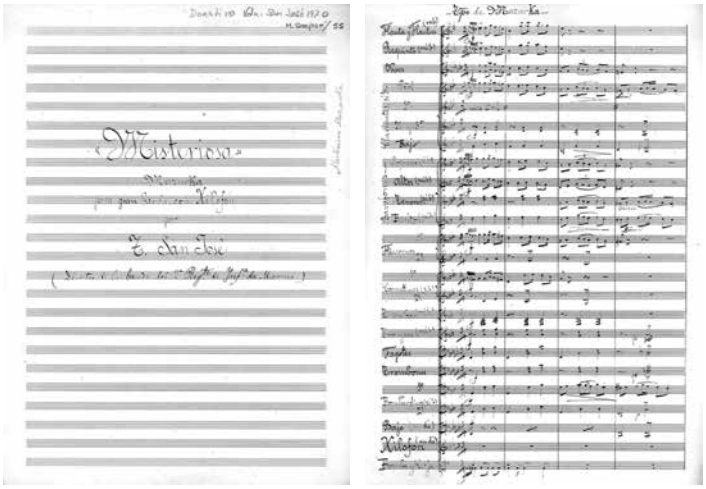


Figura 9. Portada y primera página de la mazurca la *Misteriosa* de T. de San José.

Por último, no queremos olvidar una de nuestras últimas adquisiciones: la obra completa de José Susi López (1945-). Compositor, procedente del jazz, pronto se trasladó a Madrid, donde estudió en el Real Conservatorio Superior clarinete, flauta, contrapunto, fuga, composición y dirección de orquesta; fue, además, claretinista de la Banda Sinfónica del Cuerpo Nacional de Policía (Ministerio del Interior), de la que llegó a ser director. Su producción se encuentra dentro de la signatura M.SUSI y está formada por unas 230 partituras, programas y demás publicaciones anejas.

La Biblioteca Digital Hispánica, nuevo acceso a fuentes patrimoniales

La BNE no solo conserva música en papel, sino que alberga una impresionante colección de registros sonoros. La Biblioteca Digital Hispánica ha digitalizado gran cantidad de sus soportes sonoros históricos que están disponibles en *streaming*[4] para escucharlos en línea. Asimismo, comprende una impresionante discoteca de todo lo editado en España.

[4] Véase https://cutt.ly/irvcsgP

El lema «Biblioteca Nacional de España, no solo libros» recuerda que entre los materiales especiales custodiados se encuentra una impresionante colección de material gráfico de todo tipo: fotografías, grabados, carteles, dibujos, entre otros, que testimonian una realidad iconográfica para el futuro; estos materiales se pueden consultar en la Sala Goya. Dentro de los fondos digitalizados, cabe destacar el Archivo de la Guerra Civil Española, procedente de la Sección de Guerra Civil del Ministerio de Información y Turismo, que se incorporó en 1980 a la BNE. Actualmente, las más de 44 000 imágenes y su gran corpus permiten testimoniar aquel conflicto bélico y su contexto (véase la figura 10).

Figura 10. Cultura en los frentes durante la Guerra Civil: tropas que van a Madrid a descansar precedidas de la banda de música. *Foto*: Hermann; fotolabor: P. Luis Torrents *et al.* (GC-CAJA/56/7/38).

Las bibliotecas en la actualidad están pasando por un proceso intenso de cambio y actualización de sus flujos de trabajo. Las tecnologías más recientes han propiciado una nueva sociedad de la información, lo que lleva a permitir que más gente vea los materiales archivados y que las bibliotecas estén conectadas. El actual Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM) ha trabajo profusamente para facilitar el acceso a los recursos de interés musical, de lo que es un claro ejemplo el Mapa del Patrimonio Musical en España (figura 11). Este recurso es un completo directorio que permite localizar fondos y documentos; ha sido producto de los trabajos previos del Grupo AMA (Access Music Archives), así como del esfuerzo de la Asociación Española de Documentación Musical, rama española de la International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML).

Por último, y dentro de los cambios constantes a los que se somete nuestra sociedad e internet como generadora de conocimiento, la BNE está colaborando

con los centros de conservación de las comunidades autónomas para preservar el patrimonio documental en línea. Desde hace algunos años, entre todos estamos formando una colección integrada por sitios web que se recolectan de manera periódica con el fin de preservarlos para el futuro. La Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu es la encargada de esta labor en la Comunidad Valenciana y ya cuenta con más de mil sitios web archivados, entre los que se encuentran:

- La Asociación de Músicos de Bandas Profesionales
- La Banda Primitiva de Llíria
- Las Bandas de Música de la Comunitat Valenciana
- Santa Cecilia de Elda - Banda de Música
- La Academia de Dirección de Orquesta y Banda
- Nuestras Bandas de Música

Figura 11. Mapa del Patrimonio Musical en España del CDAEM (INAEM).

Además de conservar los sitios web, las bibliotecas depositarias están formando colecciones de publicaciones electrónicas que son objeto de depósito legal. A diferencia del depósito legal físico, no es el editor el que tiene la iniciativa de hacer el depósito, sino que las bibliotecas tienen que ponerse en contacto con los editores para solicitar el depósito de sus publicaciones en línea, lo que van haciendo poco a poco según un orden de prioridades.

Bibliografía

Amat, M. A., Hernández, C. y López, M.ª J. (2012). Servicio de Registros Sonoros: proyecto de digitalización. *anabad* [Boletín], *62*(4), 247-255.

Biblioteca Digital Hispánica. (s. f.). *Viva Valencia*: pasodoble de M. Penella. Recuperado de https://cutt.ly/irvcsgP (consulta: 19-8-2019).

Biblioteca Nacional de España. (s. f.). Archivo personal de Teodoro San José. Recuperado de https://cutt.ly/0rvcpoL (consulta: 19-8-2019).

_____. (s. f.). Archivos personales y de entidades. Recuperado de https://cutt.ly/9rvcoVZ (consulta: 19-8-2019).

_____. (s. f.). Datos bne.es. Recuperado de http://datos.bne.es (consulta: 19-8-2019).

_____. (s. f.). Guerra de la Independencia española 1808-1814. Guía de recursos bibliográficos. Recuperado de https://cutt.ly/prvx7db (consulta: 18-9-2019).

_____. (s. f.). Historia de la colección: música y musicología. Recuperado de https://cutt.ly/1ymW4ex (consulta: 18-9-2019).

_____. (2015). Bibliografía Española en Línea: Música Impresa. Recuperado de https://cutt.ly/VyQzTt5 (consulta: 19-8-2019).

_____. (2016). Plan de medidas de impulso de la reutilización de la Información. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Delgado, M.ª T. (2012). Hacia una biblioteca digital musical: el caso de la Biblioteca Nacional de España. *Boletín DM*, (16), 30-39.

Escribano, J. B. *et al*. (2016). *Guerra y revolución: música española 1788-1833*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Gosálvez, J. C. (2011, julio-septiembre). The Music Collections and Audio-Visual Documents in the Spanish National Library. *Fontes Artis Musicae*, *58*(3), 317-320.

Iglesias Martínez, N. (1998). *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

López, M.ª J. y Delgado, M.ª T. (2016). La gestión, digitalización y difusión del patrimonio musical de la Biblioteca Nacional de España. *RUIDERAe: Revista de Unidades de Información*, (12), 1-13.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Plan Cultura 2020*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de https://cutt.ly/YrvBO94 (consulta: 18-9-2019).

Ríos Muñoz, M. Á. (2017). Del Teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda. *Estudios bandísticos: órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Banda*, (1), 85-92.

DE ARCHIVOS Y BANDAS DE MÚSICA

Ignacio Latorre Zacarés

RESUMEN

El presente texto ofrece consejos para gestionar los fondos documentales de una banda, no solo la colección de partituras, sino también el archivo administrativo y otros materiales a los que a veces no se da la debida importancia. Tales consejos se derivan de la experiencia del autor como archivero de banda y archivero profesional. A largo plazo, se apuesta por un catálogo colectivo de partituras. Por otra parte, se explica la importancia de los archivos municipales para conocer algunas etapas de la historia de las bandas, así como su posible colaboración en la custodia de fondos que han dejado de utilizarse y en el asesoramiento sobre medidas de conservación. Para terminar, el autor comenta su experiencia con la música en el Archivo Municipal de Requena.

La aportación con la que modestamente puedo contribuir a esta mesa redonda[1] sobre archivos municipales y bandas de música se basa en mi triple experiencia de ser archivero profesional (actualmente en el Archivo Municipal de Requena), ejercer de archivero de una banda de música (la Unión Musical de Venta del Moro) y haber escrito la humilde, pero centenaria, historia de la banda de mi municipio.

Algunos consejos para gestionar un archivo de banda

Al respecto, me gustaría dar algunos consejos —considerarlos pautas sería pretencioso— para todas aquellas personas que se enfrentan a la noble tarea de organizar o gestionar el archivo de una banda de música local, teniendo en cuenta que, generalmente, está formada por gente que se encarga de ello de forma altruista sin conocimientos profesionales.

[1] Este artículo recoge, en lo esencial, la intervención del autor en una mesa redonda del congreso «Música a la llum», moderada por Noemí Galán (jefa del Servicio de Archivos de la Generalitat Valenciana), en la que participaron, además, Vicent Gil (Arxiu Municipal de Vila-real) y Pura Guirau Miralles (Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de Catral).

Las necesidades coyunturales de la banda de música para la que se trabaja no deben hacer olvidar que el archivo, además de ser una herramienta imprescindible para la labor cotidiana de la agrupación, tiene el objetivo de preservar para el futuro la memoria de la organización. No se podrá reconstruir la trayectoria de la banda si no hay una labor continua de preservación del material que se genera en torno a la agrupación.

A la hora de organizar un archivo es importante concederle prioridad al material más singular, sobre todo el que sea casi único, como la música compuesta especialmente para la localidad: himnos, salves, gozos, música popular (mayos, *albaes*, comparsas de carnaval…). Hay que hacer especial incidencia en lo local porque es el material más problemático de encontrar en otros archivos y, por tanto, en muchas ocasiones, nos encontramos con material único frente a las partituras impresas en serie. Es una forma de preservar el patrimonio documental musical. Por la misma razón, habida cuenta sus atributos de originalidad y unicidad, hay que priorizar y tratar con especial cuidado el material más antiguo y el manuscrito.

Es importante que el archivero de la banda no se limite a las partituras, sino que recoja y catalogue todo el material generado por la banda o en torno a ella, ya que todo forma parte de la memoria y la identidad de la organización, y todo es imprescindible para reconstruir, escribir y preservar su historia. Entre esta documentación cabe destacar la siguiente:

- Las actas y los libros de actas de la junta directiva, que son de preservación obligada y una gran fuente de información, además de un instrumento legal de importancia para la banda, pues hay acuerdos que adquieren valor legal, fiscal y administrativo.

- Los libros presupuestarios y de cuentas, que también son de gran valor informativo, fiscal y administrativo para el presente y que, además, adquieren con el tiempo un valor histórico notable.

- Los listados de músicos, directivos y socios, así como la información complementaria de esas personas.

- Los listados de repertorio y los antiguos cuadernos o inventarios de música, aunque hayan sido reemplazados por documentos informáticos.

- Otra documentación de la banda, como convenios con instituciones municipales y supramunicipales, ayudas y subvenciones, acuerdos de intercambios con otras bandas, etcétera.

- Una aportación importante de los archivos municipales al conocimiento de la música local es su labor de compilación y catalogación de lo que po-

dríamos denominar *literatura gris musical*. En el ámbito biblioteconómico entendemos por literatura gris un tipo de documentación que no está accesible por los canales ordinarios comerciales y, por lo tanto, es difícil de encontrar. En el ámbito de las bandas de música se trataría de carteles de conciertos; folletos y programas de mano; letras populares de tradiciones; mayos, carnavales; artículos y separatas sobre la banda; revista de la banda si la tiene; y dosieres de prensa con noticias y artículos sobre la banda.

- El material sonoro y audiovisual grabado por la banda en cualquier formato: casete, disco de vinilo o pizarra, cinta de vídeo, CD, DVD, archivo electrónico o digital, y cualquier otro. Es importante digitalizar en formatos de difusión y preservación todo aquello que se encuentre en soportes de rápida caducidad (vídeos, casetes, vinilos…) y transferir a repositorios digitales el material que esté ya en formato electrónico o digital (CD, DVD…). Además, hay que hacer copias de seguridad del material digitalizado y establecer una pauta de mantenimiento para sortear la posible obsolescencia del programa en que estén convertidos los materiales; así se asegura la futura consulta, audición y visión. Al digitalizar el material sonoro, es conveniente usar una versión de difusión en formatos como MP3, OGG VORBIS y, también, otros de mayor calidad —donde se recoja el documento en bruto, sin compresión, retoques, filtros ni alteración de ninguna clase— como WAV o WAVE, que serán las copias máster. Estos registros pueden ser muy importantes para la recuperación de música popular, profana, religiosa, de autor, etc., y para su estudio e investigación.

- Capítulo aparte son las fotografías, un importante testimonio documental de la banda y sus músicos. Además de su conservación en positivo con formato físico (papel fotográfico) y en negativo fotográfico, es importante formar un archivo digital de la actividad de la banda y de sus integrantes que recoja las imágenes en sus diferentes formatos, clasificadas y descritas en carpetas, con el título de la fotografía y los metadatos internos (autoría, fecha, lugar, etiquetas…). Las fotografías en formato físico con valor testimonial conviene digitalizarlas en formato de conservación o máster (TIFF) y de difusión (JPG), siguiendo las recomendaciones de los expertos en cuanto a forma de captura, tamaño, compresión y otros valores. Además, hay que hacer copias de seguridad del archivo digital fotográfico en discos externos o servidores (a mi juicio mejor que en nubes privadas).

- El archivero debe ser proactivo y, además de esa labor perseguidora de todo material generado por la banda o en torno a ella, hará bien en reunir con grabadora de audios o de material audiovisual una memoria oral de testimonios de antiguos integrantes de la agrupación con la narración de sus experiencias y reflexiones.

- Por supuesto, el archivero de banda debe clasificar, catalogar y guardar las partituras ya utilizadas por la banda y, además, poner los datos principales de las obras (nombre, autoría y otras menciones de responsabilidad, tipo, edición, instrumentos, etc.). Es conveniente un capítulo de notas en el que se indique dónde y cuándo se tocó la obra. Esas notas ayudan al director a decidir la selección de temas que interpretará la banda y, por otra parte, es una información muy interesante para el estudio posterior de la banda.

Nota aparte y de proyección futura sería abordar la catalogación profesional en un catálogo colectivo de los fondos de partituras de las bandas de música. Esta debe realizarse en sistemas específicos de catalogación biblioteconómica, con las reglas de catalogación específicas (las ISBD para música impresa y manuscrita) y con personal titulado. Por tanto, un proceso complejo y costoso, pero que se podría abordar priorizando la documentación que hay que catalogar y en un proyecto a medio y largo plazo.

Otra sugerencia es impulsar la formación básica de los archiveros de las sociedades musicales mediante cursos, como los que ofreció en su día la Federación de Sociedades Musicales en colaboración con la Asociación Española de Documentación Musical, así como la edición de un manual de pautas y directrices para abordar la tarea de organizar y describir un archivo de banda con ciertas garantías.

Qué pueden ofrecer los archivos municipales a las bandas

Los fondos documentales de un archivo municipal pueden ser muy interesantes para reconstruir la historia de una banda y sus integrantes, como he podido constatar profesionalmente, bien atendiendo a musicólogos, bien consultando fondos archivísticos municipales para escribir artículos sobre bandas municipales. Veamos qué series documentales pueden albergar noticias sobre las bandas.

En primer lugar, muchas bandas tuvieron su origen en las de las milicias ciudadanas del siglo XIX. En el Archivo Municipal de Requena se ha localizado jugosa información en torno a aquellas bandas milicianas relativa a sus componentes, instrumentos que tocaban, funcionalidad de la banda, en qué actos tocaban, etc.

En segundo lugar, muchas bandas han pasado por un periodo en el que ejercieron como banda municipal. Así pues, los libros de actas del pleno del Ayuntamiento, los presupuestos y expedientes contables e, incluso, la documentación de la sección de recursos humanos o del padrón son una buena fuente de información con documentación sobre asuntos como los siguientes:

- Cronología del periodo durante el que la banda fue municipal.
- Alguna de las actuaciones.
- Instrumentos y uniformes que se adquirían, así como el presupuesto.
- Información sobre los directores de la banda, ya que eran casi funcionarios y los contrataba el Ayuntamiento. En ocasiones se recurre a los expedientes de concursos de contratación con los méritos alegados por los aspirantes.
- Peticiones de la banda presentadas al pleno.
- Libros de gastos y presupuestarios, que muestran los gastos relacionados con la banda municipal, así como sus ingresos.
- Libros del padrón, que ayudan a saber si determinados músicos residieron en la localidad en un periodo concreto.

En tercer lugar, algunos archivos municipales poseen una importante sección de prensa local antigua, generalmente desde la segunda mitad del siglo XIX, que ofrece muchas noticias interesantes sobre bandas, asociaciones de música y programas de fiestas, teatro y musicales (conciertos, zarzuelas y bailes, entre otros).

En concreto, en Requena toda esa información se ha utilizado en varios estudios de la Asociación Requenense de Musicología (ASREMUS). Lo mismo ocurrió en Venta del Moro, cuyo archivo sirvió para documentar el centenario de su banda y escribir el libro de su historia.

Otro servicio que pueden ofrecer los archivos municipales es la custodia de los fondos de consulta no frecuente de las bandas municipales, por vía de donación, depósito o cualquier otra fórmula legal. Así esos fondos tendrían garantizada la conservación, el tratamiento archivístico de clasificación y catalogación y la posibilidad de consulta abierta. En archivos de bandas musicales con pocas posibilidades de almacenamiento y de conservación puede ser un buen destino para toda aquella documentación que ya no usa la agrupación.

Por supuesto, una actividad habitual de los archiveros municipales es atender las consultas de los ciudadanos y entidades de su población que les piden asesoramiento profesional para gestionar sus archivos. Así, un excelente recurso para las bandas es acudir a ellos para resolver dudas de conservación, instalación, descripción, clasificación o digitalización de sus archivos.

Por otra parte, todo ese material documental puede dar pie a una exposición que recree la historia de la banda o de un determinado compositor.

El Archivo Municipal de Requena y sus fondos relacionados con la música

Como hemos mencionado, las series habituales de un archivo municipal contienen información musicológica y sobre las asociaciones culturales y las bandas de música de una población. Este es el caso de Requena, pero con la singularidad de que su documentación empieza a ser abundante en el siglo XVI, lo que ha llevado a constatar, investigar y publicar material sobre sus agrupaciones de *ministriles* o de todas las festividades y conmemoraciones en que la música tenía presencia. Ya en el siglo XIX, la serie documental de las milicias ciudadanas informa sobre las génesis de las primeras bandas. Posteriormente, los libros de actas y de gestión contable testimonian los avatares de la banda. La investigación de los músicos de interés puede llevarnos a la sección de contratación de recursos humanos o a la información censal y padronal.

Cabe insistir en que uno de los grandes servicios que puede prestar a la localidad un archivo es la catalogación y custodia de material musical en sus diferentes formatos de papel, casetes, discos de pizarra o vinilo o nuevos soportes electrónicos. Estamos hablando no de archivos musicales vivos como son los de las bandas de música que tienen una actividad que casi lo hace incompatible con su posible donación, sino, por lo general, de archivos musicales cuya funcionalidad o agrupaciones no estén vigentes.

En nuestro caso, en 2008, el Archivo Municipal de Requena recibió la muy importante donación del Archivo Sonoro de Música y Literatura Popular Fermín Pardo Pardo, fruto de más de 35 años de trabajo de campo en la música y literatura popular por Fermín Pardo, uno de los expertos más destacados de la Comunidad Valenciana. En su extenso currículum figuran muchos trabajos de compilación, estudio y edición de música de raíz y literatura popular, y fundó grupos como Alimara, Jaraiz y Cantares Viejos. En total son 360 cintas de casete que contienen unos 12 000 cortes de música popular de más de 300 poblaciones, cuya recolección se empezó en los años setenta. La donación comprendía un programa de digitalización de todas las cintas de casete —en formato DVD-ROM máster (de preservación) con extensión WAV y en formato de CD-audio (para divulgación) con extensión CDA— y comunicación pública.

Son muchísimas las consultas que se han realizado a este archivo sonoro con la presencia del propio erudito y en la actualidad gran parte de este material es de acceso libre en la Wikimedia (https://cutt.ly/6rtfwrV). Resultado de estas consultas, han surgido numerosos estudios y publicaciones musicales.

Además, tenemos una sección dedicada a otras partituras, generalmente temáticas, como la de partituras manuscritas de música sacra cantadas por los coros requenenses y dedicadas a la virgen de los Dolores y a la virgen del Carmen

y las partituras manuscritas por algunos autores requenenses. Por supuesto, estamos abiertos a más donaciones de este tipo de documentación musical.

Es importante saber que en las localidades quedan archivos musicales privados: algunos, fruto de colecciones hechas por musicólogos, como la de Marcial García Ballesteros en Requena, y otros, archivos de autores que han llegado a asociaciones y fundaciones, como es el caso de la Fundación Lucio Gil de Fagoaga de Requena, que en su archivo conserva partituras del maestro Arrieta.

En suma, la colaboración entre archivos municipales, bandas de música y asociaciones musicológicas puede dar resultados brillantes.

PARTITURES DE BANDA A BANDA... A LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Rosa Montalt

RESUM

Durant anys, a la Biblioteca de Catalunya, bona part de les partitures manuscrites dels segles XIX i XX han restat pendents de processar. Aquesta marginació es deu a diferents motius: primerament, als interessos dels responsables i conservadors de la Secció de Música; després, a la manca de recursos i normativa especialitzada, i, finalment, als formats informàtics que impossibilitaven la catalogació de les partitures manuscrites amb les condicions necessàries.

La presència d'obres instrumentals dins d'aquest conjunt de manuscrits és força significativa. Des de l'any 2005 s'han localitzat més d'un centenar de partitures per a banda, sigui simfònica, militar o de ball; a més de particel·les, algunes reduccions, esborranys i documentació relacionada, com ara documentació epistolar o escrits teòrics sobre la matèria. Tot i que les partitures manuscrites tenen procedències diverses, la major part prové de fons personals.

Entre els fons trobem, en el segle XIX, els dels compositors Joan Carreras i Dagas, amb obres per a banda militar, Joaquim Cassadó i especialment Jaume Biscarri de Fortuny i Josep Sancho i Marraco, entre altres. En el segle XX, els fons d'Enric Morera, Ramon Serrat i Josep M. Ruera reforcen l'aportació començada anteriorment i ofereixen una nova dimensió per a la banda. Actualment es continuen recuperant obres i, per tant, la banda a la Biblioteca de Catalunya ha deixat d'estar a banda.

El «I Congrés Música a la Llum» ens brinda l'oportunitat de donar a conèixer la música per a banda ingressada a la Biblioteca de Catalunya i, d'aquesta manera, ajudar-la a sortir a l'exterior de les naus gòtiques. Ens centrarem especialment en les darreres adquisicions, així com en les darreres descripcions que, fins i tot, inclouen alguna troballa. També volem donar testimoni dels compositors catalans que han treballat la música per a banda incorporant-la a la música

popular i al folklore catalans, la major part d'aquests dins l'àmbit de la sardana i la cobla —la dansa i l'agrupació musical, respectivament, pròpies de Catalunya.

Per entendre millor l'estat de la qüestió, és imprescindible començar per l'enunciat de la comunicació. Aquest comprèn tres punts que cal tenir en compte: la concreció, la contextualització i la problemàtica.

Figura 1. Sala de Llevant de la Biblioteca de Catalunya.

Pel que fa a la concreció, ens centrarem en el format de la música, és a dir, la música notada, siguin partitures, particel·les o reduccions. La Biblioteca de Catalunya (figura 1) és una biblioteca patrimonial que custodia i preserva entorn de quatre milions de documents, dels quals quasi un 10 % són documents musicals en suport paper, i està estructurada en unitats i seccions. La música es troba repartida entre una secció d'una unitat i una altra unitat. Així doncs, la Unitat Bibliogràfica, la de més envergadura, té cura del suport paper i comprèn quatre seccions, entre les quals es troba la Secció de Música, creada el 1917. La Unitat de Sonors i Audiovisuals correspon a l'antiga Fonoteca de Catalunya, que ingressà a la Biblioteca de Catalunya el 1993 i, com el seu nom indica, gestiona els enregistraments sonors i audiovisuals.

En quant a la contextualització, la Biblioteca de Catalunya té funcions de biblioteca nacional des del 1993, per la qual cosa rep el dipòsit legal de tots els impresos editats a Catalunya. Durant el 2017, la Secció de Música celebrà el centenari. El fons que custodia continua essent un referent tant en quantitat com en qualitat, i és així com la confiança dipositada vers la institució ha provocat un increment d'ingressos de fons personals. En les últimes dècades, s'ha triplicat l'entrada d'aquests fons, siguin arxius, col·leccions o biblioteques personals i precisament en aquests conjunts documentals és on es localitzen algunes de les obres per a banda processades darrerament.

Aquest increment, però, també es deu a la incorporació dels fons del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya a la Biblioteca de Catalunya en 2005, centre del qual prové el fons de Joan Lamote de Grignon (Barcelona, 1872-1949). Tan sols volem recordar que aquest compositor fou el successor de Celestí Sadurní (Barcelona, 1863-1910) en la direcció de la Banda Municipal de Barcelona a partir de 1914; l'impulsà, promocionà joves intèrprets i aportà arranjaments bastant reconeguts al seu repertori. Més tard, en 1943, va ser el primer director de l'Orquestra Municipal de València, que dirigí fins l'any de la seva mort, 1949. A més, el seu fill, Ricard Lamote de Grignon, en fou el sotsdirector.

En relació a la problemàtica, cal entendre per què la música de banda ha esperat l'ingrés al catàleg i, en definitiva, n'ha retardat la publicació. Durant molts anys, les partitures manuscrites dels segles xix i xx van restar pendents de processar, tot i que habitualment hi havia algun tipus d'inventari, encara que sumari, per tal de localitzar els documents i facilitar-ne la consulta. Aquesta singularitat o incidència es deu primerament al compromís dels conservadors de la Secció de Música, responsables de les prioritats en la gestió d'aquesta. El musicòleg de referència Higini Anglès, deixeble avantatjat de Felip Pedrell, va ser el primer bibliotecari de la Secció de Música i, posteriorment, en fou el conservador en cap. És coneguda la seva tasca de salvaguarda i el seu interès en especial vers la música medieval i renaixentista. El va substituir un deixeble seu, Josep Maria Llorens, que va centrar la seva tasca a continuar el treball d'Anglès i va avançar els seus estudis a l'època barroca. S'arribà, així, a la recopilació d'un munt d'obres, gran part d'aquestes instrumentals dels segles xix i xx, que han restat per processar fins fa pocs anys. Entre aquestes hi havia algunes obres per a banda. De fet, en els anys trenta, el compositor Robert Gerhard s'incorporà com a bibliotecari a la Secció de Música per tal d'arreglar, en bona part, aquesta mancança. Durant el breu temps que formà part de la plantilla de la Biblioteca de Catalunya —la Guerra Civil va comportar el seu exili—, prioritzà la publicació de les obres dels grans mestres de la música dins l'àmbit català i promocionà l'adquisició i el tractament de bibliografia musical pròpia del segle xx.

Durant molts anys, tant Anglès com Llorens es dedicaren als seus treballs, estudis i publicacions des de fora de la Biblioteca —Pontificio Istituto di Musica Sacra (Roma) i Instituto Español de Musicología (csic). Després de la marxa de Llorens, la Secció restà tres anys sense responsable, fins que va arribar la bibliotecària Joana Crespí que, des de l'inici, intentà restablir aquesta deficiència vers el segle xx. Fou així com reclamà el dipòsit legal i promogué l'ingrés de fons personals.

Una altra causa que ha provocat l'endarreriment de la visibilitat de la música per a banda va ser un tema tècnic. Des de 1990 es descriu la música impresa en el catàleg general de la biblioteca, si bé la música manuscrita i els fons perso-

nals hauran d'esperar fins el 2008 per incorporar-s'hi, amb els canvis de sistema (VTLS) i format (MARC 21). Això ha significat que fa tan sols deu anys i escaig que s'estan introduint manuscrits musicals en el catàleg i, per tant, fins ara la seva visibilitat ha esdevingut dispersa i força reduïda.

Evidentment, els documents adquirits durant aquests cent anys no es poden processar en només deu anys, i això és el que ha succeït. Així doncs, després de no prioritzar bona part de la música instrumental dels segles XIX i XX, que romangués acumulada *a banda* i pendent de ser tractada fins a principis dels anys vuitanta, actualment es detecta el següent:

- Les obres procedents del fons desestimat al llarg dels anys estan descontextualitzades. Com acostuma a passar en les institucions històriques, sovint es desconeixen les procedències dels fons antics i retrospectius. No cal dir que aquest fet suposa una dificultat per a l'estudi complet d'aquests materials.

- Moltes de les obres manuscrites provenen d'algun fons personal. A efectes pràctics, això vol dir que la descripció completa es fa en inventaris individuals a part, consultables des de la web de la Biblioteca o des de Google mateix, però, en canvi, la descripció sumària és la que es troba en el catàleg general; per tant, i en certa manera, la banda continua *a banda*.

- El catàleg no permet discernir el tipus de banda, a vegades per manca d'informació en la descripció, sigui la no-concreció de la plantilla de la banda o la manca de relació del conjunt de particel·les. D'altres, es deu a la rigidesa de l'estructura de la llista de matèries. Tot plegat converteix el catàleg en un *totum revolutum* que, en algun cas, pot inclús desorientar més que ajudar.

La música per a banda custodiada per la Secció de Música

El primer que es troba sobre banda és el que apareix en el catàleg general. Així doncs, s'hi localitzen unes 250 partitures, majoritàriament impreses i procedents del dipòsit legal dels darrers 25 anys. Les poques partitures manuscrites que hi apareixen, com s'ha dit abans, o bé provenen de fons personals, com el fons Felip Pedrell, o bé se'n desconeix la procedència.

Acostumen a ser partitures soltes, acompanyades de les particel·les corresponents, tot i que en menor mesura també s'hi troben reduccions i algun guió. Són obres per a banda de tot tipus de formació: banda de ball, militar o simfònica.

Un altre accés als documents és l'apartat Fons i col·leccions de la web de la Biblioteca. La cerca és per ordre alfabètic del productor del fons, en el nostre cas, del músic. Aquí hi hauria un centenar d'obres per a banda, la major part manuscrites. La localització dels documents pot representar certa dificul-

tat perquè cal cercar dins de cada inventari i, en algun cas, aquesta eina està en procés o, senzillament, és massa sumària.

Bona part de la música per a banda es troba dins els fons personals de compositors, malgrat que també es localitza dins algun fons de musicòlegs. Per exemple, el fons de Miquel Querol i Gavaldà, encara en procés, comprèn les obres per a banda que va compondre. Recordem que aquest musicòleg, i també compositor, va néixer a Ulldecona, localitat ubicada a terres tarragonines, on les bandes tenen un pes social i un reconeixement semblant al que gaudeixen al País Valencià.

A més de partitures, els fons poden incloure documentació relacionada amb les bandes que es pot localitzar dins algun conjunt epistolar; es detecta en les capçaleres o en les signatures de les cartes, amb noms de bandes o directors de banda com a corresponsals. Tanmateix, també es troba en documents diversos, com ara programes, cartells, retalls de premsa i alguna fotografia, entre altres.

A la taula 1 presentem els fons personals més representatius per ordre alfabètic dels productors, que contenen obres per a banda o altres documents que hi estan relacionats. Els llocs i les dates de naixement i mort del productor, l'any d'ingrés del fons a la Biblioteca de Catalunya i alguna dada que cal destacar poden ajudar a identificar i contextualitzar més bé les obres i els documents.

Podem remarcar el fons de Jaume Biscarri de Fortuny i el de Josep Sancho i Marraco per la quantitat de documents que inclouen. Aquest darrer, a més, és un testimoni notable de composicions per a banda aplicades a l'àmbit popular i folklòric, en bona part al sardanístic. El mateix passa amb el fons de Ramon Serrat i Fajula, que inclou un nombre considerable d'obres per a cobla amb banda.

Taula 1. Fons i col·leccions que comprenen música per a banda.

Fons	Lloc/data	Adquisició	Observacions
Albéniz, Laura	Barcelona, 1890-1944	2016	Cartes de J. Lamote de Grignon, 1919-1925
Altisent, Joan	Barcelona, 1891-1971	1999	Obres seves arranjades per E. Sapetti
Arnau Palomar, Lluís	Barcelona, 1871-1899	1942	*Belsai: polca-marcha*, arranjada per C. Sadurní, 1897
Badia, Conxita	Barcelona, 1897-1975	1997	Concerts de la Banda Municipal de Barcelona, Palau de Belles Arts, mecanoscrit

(*cont.*)

(Taula 1, *cont.*)

Fons	Lloc/data	Adquisició	Observacions
Balcells, Joan	Barcelona, 1882-1972	2005	Cor i banda, 1915, i particel·les
Barberà Humbert, Josep	Barcelona, 1877-1947	2000	Còpies de cartes a la Banda Municipal de Barcelona i pressupostos (un de la Banda Municipal de Madrid)
Biscarri de Fortuny, Jaume (pseud. F. Bisfort)	Barcelona, 1876-1951	1996	Marxa, schotisch, *Perfumes de Aragón: jota*, *¡A Melilla!: marcha militar*, entre altres obres
Burgés, Manuel	Barcelona, 1874-1945	1968	Dins un quadern manuscrit: *Constitución de la banda y de la fanfare modernas*, ponència de Burgés presentada durant l'Exposició de París en 1900 al Comitè d'Estudis Musicals
Carreras i Dagas, Joan	Girona, 1828 - La Bisbal, 1900	1938 i 1977	Tres marxes seves per a banda militar, 1889 i 1891, i dues fotografies
Casals Aragonés, Miquel	Barcelona, 1857-?	Ant. 1950	Música de ball: polca, masurca, valsos i marxa per a banda militar, entre d'altres
Cassadó, Joaquim	Mataró, 1867 - Barcelona, 1926	1977 i 2000	*Rosari popular*, alguna obra inacabada i obres d'A. Masdeu Galiano
Codina, Ramon	Manacor, 1936	2013	Carta a la Banda de Música de Infanteria de Marina, Madrid
Corma, Giocasta i Carlos	Barcelona, 1919 (Carlos), 1923 (Giocasta)	2014	Programa i retalls de premsa, concert dels germans amb la Banda Municipal de Barcelona, 1930
Ester Sala, Maria	Barcelona, 1946-1994	1994	Descripció del fons de la Banda Municipal de Manresa, conservat a l'Arxiu Històric de Manresa
Gallofré Roig, Joaquim	Torredembarra, 1877-1922	1979	Masurca, pasdobles, tango i marxa militar
García Gago, Josep	Bembibre de El Bierzo, 1921 - Barcelona, 1999	2015	*Scherzo*; arranjaments per a *Bésame mucho* i *Carolina* amb instrumentació per Jaume Botey

(*cont.*)

(Taula 1, *cont.*)

Fons	Lloc/data	Adquisició	Observacions
Gisbert, Joan	Alcanar, 1884 - Barcelona, 1974	2008	Segells del 150è aniversari de la Banda Municipal d'Alcanar, 1995
Granados, Enric	Lleida, 1867-1916	2005	*Marcha militar núm. 4, amb* arr. d'Emilio Vega. València, 1908
Lamote de Grignon, Joan	Barcelona, 1872-1949	2005	Marxa, sardana, cants populars i arranjaments d'Albéniz, Bach, Garreta i Vives; *Concerts de la Banda… al Palau de la Música 1939-1942*, mecanoscrit
Lamote de Grignon, Ricard	Barcelona, 1899-1962	2005	*Marcha solemne* (València, 1946) i obra incompleta
Laporta i Mercader, Francesc	Santa Maria de Sants, 1857 - Rubí, 1900	1941 i 1960	*Mazurka* i *Tatum ergo*
Manén, Joan	Barcelona, 1883-1971	2008	Cartes de l'Orquesta Banda Municipal de Bilbao, 1948-1949. Circular de la Banda Municipal de Barcelona, 1933
Martínez Imbert, Claudi	Barcelona, 1845-1919	2005	Obres per a banda militar i un pasdoble de Joaquín Lago
Martínez Valls, Rafael	Ontinyent, 1895 - Barcelona, 1946	2008	Himne marxa *Canto al Paralelo,* 1943
Mestre, Antonio	Segle xix	1960	*Marcha: banda militar*
Moreno i Pallí, Lluís	Sant Antoni de Calonge, 1907-1974	2011	Banda orquestra, anys cinquanta
Morera, Enric	Barcelona, 1865-1942	2005	Marxa, pasdoble i jota
Pedrell, Felip	Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922	1917 i 1922	Correspondència diversa: Banda Municipal de Música de La Habana (1893-1909), algun quadern amb anotacions i partitures
Pena, Joaquim	Barcelona, 1973-1944	1944	*Reglamento de la banda-orquesta y Escuela Municipal de Música.* Barcelona, 1895

(*cont.*)

(Taula 1, *cont.*)

Fons	Lloc/data	Adquisició	Observacions
Puig i Busquets, Nadal	Balaguer, 1901 - Barcelona, 1996	1993	*Requiem*, *Marcha* fúnebre (1936) i d'altres autors com *Salve* (1887), de J. Cortasa, primer premi en el Certamen Musical de València 1887
Querol i Gavaldà, Miquel	Ulldecona, 1912 - Barcelona, 2002	2006	Marxes i serenata, escrites el 1940 i 1987
Ruera, Josep M.	Barcelona, 1900 - Granollers, 1988	1990	Obres per a banda simfònica i obres per a cobla amb banda
Sancho i Marraco, Josep	La Garriga, 1879 - Barcelona, 1960	1960	Incorpora la banda al món sardanístic i música popular; nombroses partitures manuscrites, sardanes per a banda, marxes, fantasies, himnes i gloses
Salut Payà, Emili	Barcelona, 1918-1982	2001	*Jota aragonesa,* de Glinka, arranjaments, *Suite* i una relació de mestres de la Banda Municipal de Barcelona
Serrat i Fajula, Ramon	Sant Joan de les Abadesses, 1883 - Terrassa, 1944	2007	Partitures, reduccions i esborranys, carta Banda Municipal de Sabadell, 1929; *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles* (Madrid) núm. 1935-1936; sardanes per a cobla i banda
Subirá, José	Barcelona, 1882 - Madrid, 1980	2005	Programes, documentació i alguna fotografia
Trotta, Josep	Barcelona, 1906-1979	2005	Provisió de places de la dissolució de la Banda Municipal Barcelona a Orquestra Municipal Barcelona, 1943, i ciclostilats
Valls Royo, Josep	Barcelona, 1904 - Le Havre, 1999	2011	Carta de J. Lamote de Grignon, 1933
Voltas, Josep	Sant Martí de Provençals, 1877 - Barcelona, 1947	2016	Masurques i sardanes

[Consulta: desembre de 2018].

Exemples

Per il·lustrar les obres soltes que s'han descrit darrerament, destaquem tres exemples i ho fem, principalment, per dos motius: perquè es tracta d'obres implicades directament amb Catalunya i la seva música, i perquè són creacions d'autors d'altres comunitats autònomes.

Angel Losada Miralles fou director de la Banda de Música de Loja (Granada). Avui dia seria impensable una obra d'aquest tipus. És un testimoni per reflexionar-hi, a més de posar en valor què significa el món de la banda. Se'n desconeix la procedència (figura 2).

Pel que fa a l'exemple de la figura 3, si bé és una sardana per a cobla, el que es vol remarcar és l'autor. José Berenguel Escámez (Pechina, 1914 - Almería, 2004) fou un militar, músic, director de banda i saxofonista que va estar destinat un temps a Girona. Tornem a valorar l'obertura de la música per a banda.

Segons l'anotació manuscrita de l'obra, *Córdoba* (figura 4) és un «pasodoble adaptado a la novela cinematogràfica *Sangre y arena*». D'aquesta novel·la de Vicente Blasco Ibáñez (1908) s'han fet diverses versions cinematogràfiques (una rodada en 1916 pel mateix Blasco Ibáñez, i d'altres en 1922, 1941 i 1989). Esteban Fusté Subirats (Tortosa, 1884 - Barcelona, 1972) fou un compositor i violinista que treballà a França entre 1908 i 1914; d'aquí que el seu segell estigui en francès i alguns intèrprets que signen les particel·les siguin francesos. També és un dels pocs exemples de particel·les en cartoné localitzats a la Biblioteca de Catalunya. Se'n desconeix la procedència.

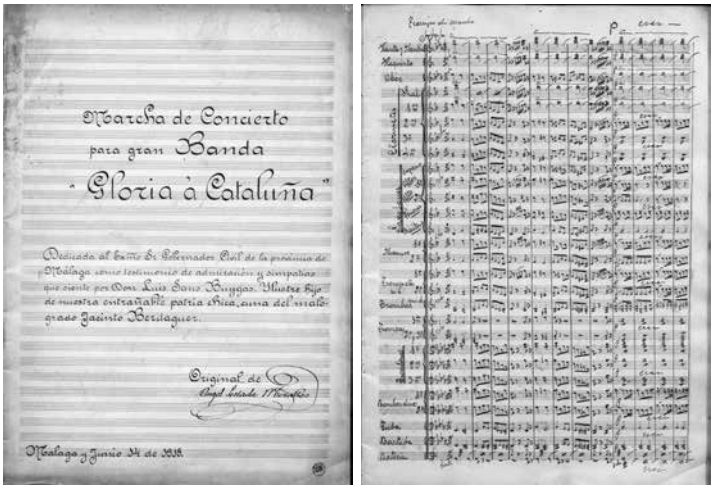


Figura 2. Losada Miralles, Angel. *Marcha de concierto para gran banda «Gloria a Cataluña», dedicada al Excmo Sr. Gobernador Civil de la provincia de Málaga como testimonio de admiración y simpatías que siente por don Luis Sans Buygas, ilustre hijo de nuestra entrañable patriachica, cuna del malogrado Jacinto Berdaguer*. Màlaga, 14 de juny de 1918. Partitura manuscrita. Top.: sign. M 7226/1.

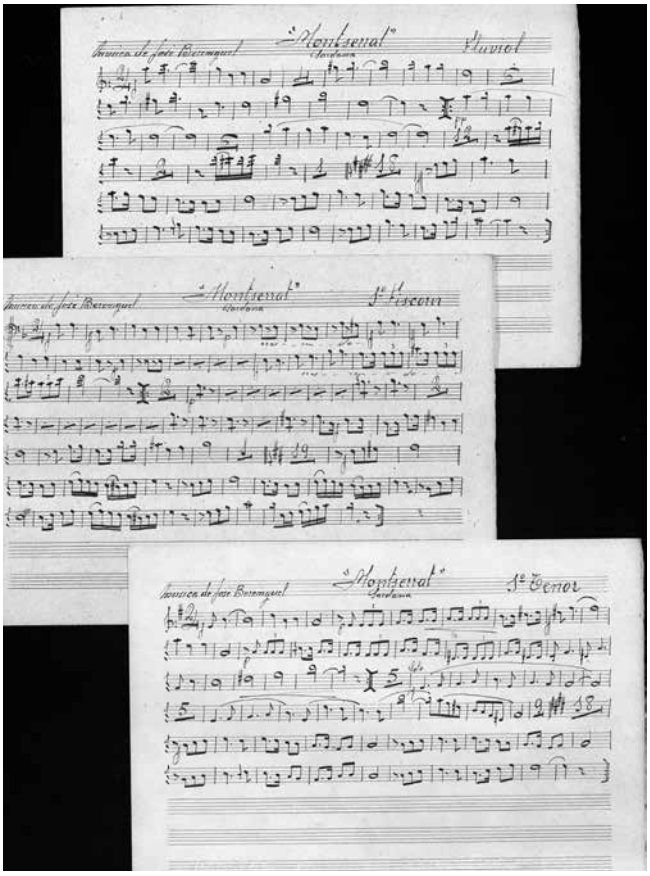


Figura 3. Berenguel Escámez, José. *Montserrat: sardana*. Girona, 1947. 11 particel·les manuscrites. Top.: Fons Pere Buxó Domènech, sign. M-PBux-234.

A tall de conclusió

En els darrers anys, l'interès per processar la música notada sense distincions ha permès recuperar bona part del fons de música instrumental, inclòs el conjunt d'obres per a banda. Tant com és possible, s'estan actualitzant i ampliant les descripcions catalogràfiques i els accessos al catàleg general.

Amb tot, la participació en aquest congrés ens ha fet adonar que no tenim resolt l'accés a la música per a banda. Només cal cercar en el catàleg les obres per a aquesta formació provinents dels fons personals per observar que manquen accessos per localitzar-les.

L'obra per a banda no entén de gèneres ni formes ni estils ni colors. Apostem per recuperar aquest patrimoni, aquesta manera de fer i aquesta bona entesa perquè, com passa amb els castellers a Catalunya, la banda fa pinya i agermana,

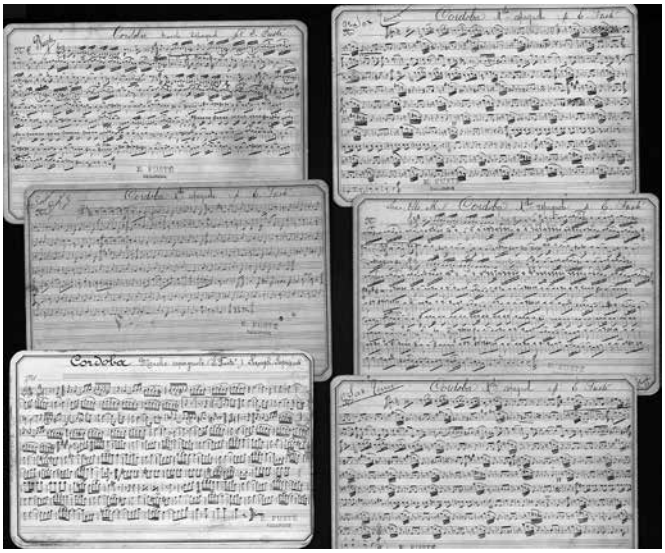


Figura 4. Esteban Fusté, violinista. *Córdoba: pasodoble.* França, 1911. 33 particelles manuscrites, cartoné; 15 x 22 cm + 1 reducció per a piano. Top.: sign. M 7227/1.

aporta grans obres i sempre avança. Per tant, la reivindiquem de la millor manera que sabem: les partitures de banda a la Biblioteca de Catalunya comencen a tractar-se… *a banda ampla*.

Bibliografia

Biblioteca de Catalunya. (s. f.). *Catàleg*. Recuperat de https://cataleg.bnc.cat/ (consulta: desembre de 2018).

_____. (s. f.). *Fons i col·leccions*. Recuperat de http://www.bnc.cat (consulta: desembre de 2018).

Centro de Documentación Musical de Andalucía. (s. f.). Berenguel Escámez, José (Pechina (Almería), 1914). Recuperat de https://cutt.ly/trcRaJ3 (consulta: desembre de 2018).

Fontanals, R. y Losantos, M. (2007). *Biblioteca de Catalunya. 100 anys. 1907-2007*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Pedrell, F. (1908-1909). *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació.

LA BANDA DE LAS ESCUELAS DE ARTESANOS DE VALENCIA (1893-1897)

María Amparo Tomàs Franco

RESUMEN

En 1868 se crean en Valencia las Escuelas de Artesanos, un proyecto educativo y social que, bajo el lema «moralizar instruyendo», educa gratuitamente a un colectivo de clases desfavorecidas: los hijos de los artesanos. Desde los primeros años se introduce el aprendizaje del solfeo como formación complementaria y a la de su propio oficio. Posteriormente, en 1893, esa enseñanza se amplió al estudio instrumental para formar, en 1895, la Banda de las Escuelas de Artesanos de Valencia, que es un ejemplo del nacimiento, desarrollo y cese de una banda, descrita aquí a partir de las fuentes documentales del Archivo Histórico de las Escuelas.

En 1868, a raíz de la Gloriosa[1] nació en Valencia las Escuelas de Artesanos, un proyecto educativo y social impulsado por un grupo de intelectuales valencianos que, bajo el lema «moralizar instruyendo», trataban de formar gratuitamente a los hijos de artesanos, que pertenecían a las clases desfavorecidas. Desde los primeros años del nacimiento de las escuelas se introduce el aprendizaje del solfeo con el fin de que los alumnos gozaran de una formación complementaria al oficio. Posteriormente, esa enseñanza se amplió al estudio instrumental para formar, en 1895, la Banda de las Escuelas de Artesanos de Valencia.

El objetivo de este artículo es poner de manifiesto que, a partir de las fuentes documentales halladas en el archivo histórico de las Escuelas de Artesanos, se ha podido reconstruir la historia de una banda que, aunque efímera, sirve como modelo de nacimiento, desarrollo y cese de una agrupación bandística en Valencia en las postrimerías del siglo XIX.

[1] La Revolución de 1868, más conocida como *la Gloriosa* o *Revolución de Septiembre*, provocó el destronamiento y exilio de la reina Isabel II, lo que supuso el fin de la monarquía borbónica y el inicio del Sexenio Democrático.

En las consultas previas a la investigación nos encontramos con dificultades, ya que en el archivo de las Escuelas de Artesanos[2] no existe caja inventariada alguna que aporte material curricular musical, como partituras, métodos de solfeo o métodos instrumentales. La única información obtenida sale de fuentes documentales escritas, como las actas de la junta general y de la directiva, borradores de actas, libros de contabilidad, comunicaciones y oficios, así como el registro de matrícula y de faltas de asistencia de los alumnos.

Origen de la banda

La primera noticia referente a la implantación de la enseñanza instrumental y de una futura banda aparece en mayo de 1889 a través de una comunicación[3] suscrita por 27 alumnos de música a través de su profesor de Solfeo, Manuel Coronado Cervera.[4] Tras estudiar la propuesta, la junta aceptó la petición de crear una banda de música asociada a la Escuela de Solfeo, para evitar la falta de asistencia que se producía en las clases de música,[5] pero una vez evaluada por la Sección de Hacienda se desestimó ante la falta de recursos.[6]

Unos años más tarde, en octubre de 1892, un donante anónimo aportó una cantidad de dinero para la creación de una clase de Instrumental. Ante esta aportación, la junta acordó la adquisición de los cuatro primeros instrumentos:[7] un cornetín, una flauta, un clarinete y un bombardino. Así, el 4 de enero de 1893, se inauguró la clase de Instrumental[8] y se nombró profesor a Francisco Lozano.[9]

Una vez iniciada la clase de Instrumental la junta se planteó cómo adquirir más instrumentos y de qué forma se podía dar continuidad a la enseñanza instrumental. Las propuestas reflejadas en las actas de la Sección de Hacienda son las siguientes:

- Establecer el precio para adquirir treinta instrumentos a razón de 3000 pesetas en tres plazos iguales y durante tres años.

[2] El archivo de las Escuelas de Artesanos de Valencia (en adelante, AEAV) fue inventariado por V. Pons Alós, J. Campillo Tomás y E. Pla Mateu, fruto de un proyecto de investigación del MEC y de la Dirección General de Enseñanza Superior. Se publicó en 1999 y ha sido indispensable para consultar las cajas inventariadas.
[3] AEAV. *Comunicaciones.* Comunicación de la Sección de Enseñanza, 29-5-1889, sign. 48-4.
[4] Manuel Coronado Cervera ejerció como profesor de Solfeo en las Escuelas de Artesanos casi treinta años, desde 1875 hasta 1904.
[5] AEAV. *Actas Junta Directiva y General*. Sesión de 1-6-1889, sign. 4-1.
[6] AEAV. *Comunicaciones.* Oficio de 22-8-1889, sign. 48-4
[7] Estos instrumentos se adquirieron a la Casa de Música de Sánchez Laviña.
AEAV. *Actas Junta General*. Sesión de 15-12-1892, sign. 4-2.
AEAV. *Contaduría. Libros de Cuentas.* Libro Mayor (1891-1897), sign. 246.
[8] AEAV. *Actas Junta General*. Sesión de 4-1-1893, sign. 4-2.
[9] Francisco Lozano Gil (Valencia, 1859-?). En 1893 fue nombrado profesor de Instrumental en las Escuelas de Artesanos y se encargó de esa formación instrumental de los alumnos, que fue previa a la formación de la banda, en 1894. Posteriormente, ejerció de director de la Banda de Veteranos y, en 1898, compuso el pasodoble *Paco Fabrilo*, que estrenó esta banda en la plaza de toros de Valencia. En 1918 fue nombrado director de la Banda de Música de la Brigada de Bomberos.

- Nombrar un director técnico con un sueldo anual de 600 pesetas más el porcentaje que se fijara en el reglamento orgánico por los ingresos que realizara la banda en cada acto.

- El instrumental sería propiedad de la junta, salvo que un alumno dispusiera de su propio instrumento.

- Mantener íntegra la escuela instrumental como base para la banda.

- Elaborar un reglamento orgánico que regulara la constitución y funcionamiento de la banda.

Estas propuestas se debatieron y aprobaron en la sesión del 2 de noviembre de 1893,[10] por lo que se puede establecer el punto de partida o el nacimiento de la futura banda en esa fecha. No obstante, hasta un año más tarde, la junta, en sesión del 15 de noviembre de 1894, no estableció una comisión de música para la banda, que, entonces, aprobó por unanimidad las siguientes resoluciones: el nombramiento de Valentín Planells,[11] con carácter interno, como director técnico de la banda, con el haber fijado en el presupuesto; la inauguración de la clase de Instrumental para el 1 de diciembre, en la casa social; la apertura de matrícula el mismo día para los aspirantes a la banda; y la presentación del reglamento orgánico por el que debía regirse la escuela de música.

Uno de los primeros informes emitidos por dicha comisión delimitó los fines de la sociedad instrumental. Se consideró que era más adecuado que se agruparan bajo el apelativo de *banda,* por responder mejor a la importancia y dignidad de la institución que la creaba, y no de *charanga,* como en un principio se planteó. Esa decisión comportaba la necesidad de adquirir más instrumentos para completar todas las cuerdas; así, de los 30 instrumentos presupuestados inicialmente se pasó a solicitar 40. La comisión remitió a la junta el reglamento por el que se regiría la agrupación; de él cabe destacar que el objeto exclusivo de la banda de música era «dar finalidad práctica a los estudios de la clase instrumental y, con ello, proporcionar a la vez a los alumnos un medio de subsistencia en el porvenir».[12]

Inicios de la banda

Además del libro de cuentas, otra de las fuentes ha permitido reconstruir el panorama de la educación instrumental en estas escuelas: el registro de faltas

[10] AEAV. *Actas Sección de Hacienda.* Sesión de 11-8-1893, sign. 5-5. El acta fue aprobada el 2 de noviembre de 1893.
[11] Valentín Planells Gonzalvo (Torrente, 1863-1932). En 1886 creó en Torrente el Centro Artístico Musical, del que fue director varios años (Díaz Gómez, 2006, p. 287). Cuando, poco después, el 15 de noviembre de 1894, se formó la definitiva banda de las Escuelas de Artesanos, lo nombraron director. La voz que se le dedica en el *Diccionario de la música valenciana* le atribuye erróneamente la organización de la Banda de las Escuelas de Artesanos en 1897.
[12] AEAV. *Orden interno. Reglamentos y estatutos*. Reglamento Banda de Música, artículo 1, sign. 15-12.

anuales de los alumnos matriculados. Así, en el primer curso de su implantación, 1892-1893, encontramos 35 alumnos matriculados, en cuyos datos figuran nombre, apellidos, domicilio, oficio, fecha de ingreso, faltas de asistencia e instrumento asignado.[13]

A partir de esa información, hemos deducido que, durante el primer curso de Instrumental, de los 35 matriculados solo 15 disponían de instrumento de su propiedad (pues la compra de instrumental para la banda se efectuó posteriormente), por lo que la plantilla instrumental quedó configurada de la siguiente manera: dos flautas traveseras, cuatro clarinetes, dos cornetines, un fiscorno, cinco bombardinos y un trombón.

Respecto al número de alumnos matriculados en el curso 1893-1894, solo aparecen inscritos 24, lo que supuso un ligero descenso respecto al curso anterior. Por otra parte, al no constar en el registro el instrumento en el que se matriculó cada alumno, no se puede determinar la plantilla instrumental de aquel curso. Sin embargo, esta situación cambió en el curso 1894-1895, del que hay datos relativos al número de alumnos matriculados en Instrumental. Mediante un minucioso análisis de esa información, hemos averiguado que hubo 55 alumnos, de los cuales en la fecha de matrícula solo 19 estaban preparados para ingresar en la banda.[14]

La plantilla se formó con los siguientes instrumentos: un flautín, una flauta, cuatro clarinetes en si bemol, un requinto, un saxofón soprano, dos saxofones altos, un saxofón barítono, un cornetín, tres trombones, dos bombardinos y dos bajos. A pesar de todo ello, el proyecto inicial de banda no se materializó hasta enero de 1895, momento en que se produjo la noticia de la visita a Valencia del ministro de Fomento y del director general de Instrucción Pública, con el objeto de presidir un congreso pedagógico en la Universidad de Valencia.[15] Este hecho fue el verdadero detonante que hizo reaccionar a la junta, que consideró esta circunstancia como la ocasión idónea para presentar oficialmente la nueva banda ante la sociedad valenciana.

Inmediatamente, la comisión presentó a la junta directiva unas bases[16] para aprobar el contrato de compra de instrumentos con la Casa de Música Sánchez-Laviña,[17] cuyo propietario era Sánchez Ferrís (Astruells Moreno, 2010),

[13] AEAV. *Resúmenes anuales de asistencia*. Asignatura: instrumental. Curso 1892-1893, sign. 159.
AEAV. *Matrícula.* Registro de matrícula para los años 1890-1895, sign. 79.
[14] AEAV. *Resúmenes anuales de asistencia.* Asignatura: instrumental. Curso 1894-1895, sign. 159.
[15] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva.* Sesión de 10-1-1895, sign. 6.
[16] AEAV. *Comunicaciones*. Oficio núm. 79 de 26-2-1895, sign. 43-2.
AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva.* Sesión de 22-3-1895, sign. 6. En la sesión de esta junta directiva se aprobaron por unanimidad todas las bases propuestas por la comisión de música.
[17] Curiosamente, su propietario, Antonio Sánchez Ferrís, fue miembro en calidad de secretario de la junta y de la comisión de música. Desempeñó el cargo como secretario, primero, y como presidente de la junta de las Escuelas de Artesanos, después. También formó parte de la directiva del Conservatorio de Valencia. Fue una persona relevante y polifacética en la sociedad valenciana de la época, así como un importante editor y propietario de la

quien era a su vez secretario de dicha comisión. Se trataba, ni más ni menos, que de la adquisición de 41 instrumentos por un total de 5660 pesetas, mediante un pago al contado y otros tres plazos anuales. Otra cuestión que surgió como consecuencia de la inauguración de la banda fue la elección de los uniformes, elemento indispensable para el evento y para futuras actuaciones. Así, se acordó la confección de 42 uniformes, a razón de 45 pesetas cada uno.[18]

Respecto a la parte artística, Valentín Planells hizo que la banda comenzara a ensayar con premura, pues la notificación de la apertura del congreso pedagógico se anunció para el 23 de mayo de 1895.[19]

Toda esta información obtenida a través de las fuentes documentales del archivo de las Escuelas se ha contrastado con las noticias recogidas por la prensa escrita local, que aporta los detalles tanto de los preparativos como de los acontecimientos del día de la presentación de la banda (*El Mercantil Valenciano*, 22-5-1895):

> Durante los entreactos la banda de música de dicho centro de enseñanza, compuesta de 50 alumnos, ejecutará escogidas composiciones de su repertorio. Los instrumentos, por mediación del señor Sánchez Ferris, han sido adquiridos de las mejores fábricas de Alemania, y son de los modelos que más aceptación han tenido en todas partes. Los uniformes que llevará la banda serán tan vistosos como elegantes y se componen de guerrera, teresiana y polainas blancas con vivos azules y pantalón del mismo color.[20]

Otras fuentes que describen el día de la inauguración también aportan datos relevantes (*Boletín Musical*, 30-5-1895):

> En ella asistimos al debut de la banda de música recién organizada por estas Escuelas, apareciendo de un modo que muchas ya quisieran. Pueden la Junta y el director musical D. Valentín Planells felicitarse del éxito que obtuvieron, y felicitar a los cuarenta músicos que la componen, por lo ajustados y acordes que estuvieron al interpretar, primero a telón corrido, la sinfonía de *Poeta y Aldeano* (Suppé), y luego dos hermosas fantasías sobre motivos de *Lohengrin* (Wagner) y *La Africana* (Meyerbeer) y el pasodoble de *El tambor de granaderos* (Chapí), a petición del público, que con insistencia pidió su repetición […] La banda de música en el escenario presentaba un golpe de vista bonito, por la elegancia de sus vistosos uniformes y sus muchos músicos. En el centro del foro desta-

casa de música Sánchez-Laviña, además de director de la revista *Boletín Musical*, existente desde 1892 hasta 1900 (Astruells Moreno, 2010).

[18] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva*. Sesión de 22-3-1895, sign. 6.

[19] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva*. Sesión de 9-5-1895, sign. 6.

[20] La noticia habla de 50 músicos participantes, dato que es erróneo. En las subsiguientes crónicas ya se da siempre un total de 40 músicos, cantidad que coincide con la obtenida en las actas de las Escuelas. Por otra parte, la noticia aclara la procedencia de los instrumentos, así como las características y los colores del uniforme.

> caba la bandera bordada de las Escuelas […] El uniforme, que es muy original, lo componen guerrera blanca, pantalón azul y quepis de ambos colores. Hace apenas cuatro meses fue organizada a impulsos de la necesidad de dar finalidad práctica a los conocimientos de la numerosa clase de solfeo, que en el presente curso ha alcanzado una matrícula de 233 alumnos, y a los estudios técnicos de la escuela instrumental creada hace tres años. Con tan buenas bases no es extraño la consecución de efectos tan ventajosos y la hipótesis de que ha de ser en no lejano plazo una buena banda la novel música creada.

Composición y dirección de la banda

Mediante esta última fuente hemos accedido a datos importantes sobre la nueva agrupación, pues indica el total de músicos que la formaban, 40 en total, así como el número de alumnos matriculados en Solfeo en ese curso. También describe la indumentaria utilizada y coincide con la noticia precedente en las características y colores de los uniformes de los músicos. En cuanto al repertorio interpretado, se trata de composiciones que requieren cierto nivel de dominio del instrumento. Después de la inauguración, la banda realizó diversas actuaciones, aunque de menor relevancia y siempre bajo la batuta de Planells. Sin embargo, a finales de aquel mismo año presentó su dimisión a la junta. No sabemos los motivos que le hicieron tomar tal decisión, pero ocasionó un gran revuelo entre los miembros de la junta.[21]

Inmediatamente se acordó establecer un plazo, hasta el 31 de diciembre, de admisión de solicitudes para cubrir la vacante que dejaba Planells. La edad del concursante debía estar entre 20 y 55 años. Entre los aspirantes aparece la de quien sería elegido, Pascual Asencio Hernández:[22]

> Pascual Asencio Hernández, vecino y director de la música de la Villa de Burriana (Castellón) a Usted atentamente expone: Que teniendo noticia de que se halla vacante la plaza de Director de la banda de las Escuelas y creyendo reunir las condiciones de aptitud necesarias para su desempeño, según acredita por los adjuntos certificados expedidos, uno por su maestro Músico Mayor que fue del Regimiento de Infantería de Mallorca número trece, Don Francisco García Ruedas y el otro por el Ayuntamiento de la citada Villa, en que expresan los adelantos obtenidos en la que dirige. Es por lo que a usted recurre en súplica de que se digne si lo considera conveniente, admitirle para desempeñar dicha plaza en las condiciones establecidas al efecto.

[21] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva.* Sesión de 13-12-1895, sign. 6.

[22] Pascual Asencio Hernández nació en Villareal a finales de 1864, por tanto, tenía 31 años cuando realizó la solicitud. Tan solo unos meses antes de presentar la solicitud para acceder a la dirección de la Banda de las Escuelas de Artesanos, Asensio fue director de la Banda Agrícola de Burriana, con la que se presentó por primera vez al Certamen de Bandas de Música de Valencia de ese mismo año. *Véase Boletín Musical*, núm. 61, 22-7-1895. Posteriormente, en 1925 fue el primer director de la Banda Municipal de Castellón. Asencio es el padre del también compositor y músico valenciano Vicente Asencio Ruano (Valencia, 1908-1979).

Se presentaron cuatro candidatos para ocupar la plaza de profesor de Instrumental y de director de la banda, y fue Pascual Asensio quien ganó el concurso. Tomó posesión de ambos cargos el 10 de enero de 1896.[23]

Las cuentas de la banda

De un mes más tarde data un documento relevante que complementa la información sobre el estado de las cuentas. Se trata de un extracto contable de la primera etapa de la banda, desde su formación en mayo de 1895 hasta febrero de 1896, que detalla los gastos e ingresos. El apartado de ingresos informa de las actuaciones de la banda, como se muestra en la tabla 1.

1	Protectora de los niños	40
2	Serenata al Sr. Pallés y Ribot	85
3	Gratificación por serenata al Sr. Sánchez Ferrís	50
4	Gratificación por serenata al Sr. Martorell	50
5	Procesión y serenata de San Juan	125
6	Cabalgata del Corpus	50
7	Actuación en el Jai Alai[24]	60
8	Pasacalle en la plaza de Toros	75
9	Gratificación por serenata al Sr. Doménech	50
10	En el Pabellón del Círculo Valenciano	660
11	Velódromo de la Calle Colón	75
12	Virgen del Pilar en el mercado	150
13	Serenata al Sr. Bailade	75
14	Reparto de juguetes en la Feria y Batalla de Flores	123,05
15	Gratificación de la Estudiantina de Medicina	250
Total ingresos por funciones		**1918,05**

Tabla 1. Ingresos de la banda (en pesetas) por actuaciones según el extracto contable de febrero de 1896 referido al periodo de mayo de 1895 hasta febrero de 1896.

Tras un análisis de estos datos, deducimos la tarifa aproximada de los diversos actos ofrecidos por la banda. Las actuaciones más solicitadas fueron las serenatas, con un coste mínimo de 50 pesetas aunque, en algunas ocasiones, el donante podía elevar esta cantidad en beneficio de las Escuelas. Otras actuaciones eran los pasacalles y procesiones, con una tarifa aproximada de 75 pesetas.

[23] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva*. Sesión de 8-1-1896, sign. 6.
[24] El Jai Alai fue un frontón de pelota vasca inaugurado en las inmediaciones de la Alameda el 11 de marzo de 1893.

Por último, había funciones más solemnes, con un repertorio más variado, como la del Círculo Valenciano, de 660 pesetas, o la Estudiantina de Medicina, con 250 pesetas. En el apartado de gastos se detalla el total de los gastos generados por la adquisición de instrumentos y por la confección de los uniformes, que se muestran en la tabla 2:

Adquirido		**Satisfecho**	**Debido**
Facturas instrumental	(5660+1280) = 6940	2165,75	4774,25
Instrumentos vendidos a la Comisión	485	68	417
Tuba 2.ª mano y vendida a la comisión	100	99,75	0,25
Por material adquirido	460,10	106,15	353,95
Construcción de atriles	252,50		252,50
Obras en el salón de música	27,34		27,34
Tela para los uniformes	1234,25	1234,25	
Confección para los uniformes	405,75	405,75	
Confección de 52 quepis (gorras)	160		160
Botones, matronas y liras	56,15	40	16,13
Traje modelo	50	50	
Ajuste de trajes	27,50	27,50	
Forros uniformes	39,25	39,25	
Hachas para las serenatas[25]	63,25	63,25	
Total	**10 301,07 pta.**	**4299,65 pta.**	**6001,42 pta.**

Tabla 2. Gastos (en pesetas) generados por la banda desde mayo de 1895 hasta febrero de 1896.

Estos datos informan con todo detalle del coste que supuso para las Escuelas de Artesanos el proyecto de la banda durante el periodo analizado. Al examinar la columna de los gastos adquiridos, observamos que ascienden a más de 10 300 pesetas, de los que se pagaron casi 4300 pesetas. Eso implica que las Escuelas quedaban deudoras de la suma de 6001,42 pesetas, cantidad muy considerable para aquella época.

[25] Antorchas de cera con mecha gruesa usadas en celebraciones nocturnas y religiosas.

El estado de cuentas que generó la banda durante el primer año nos ha llevado a reflexionar acerca de los imprevistos que, como tales, no estaban presupuestados y que engrosaron considerablemente la deuda adquirida.

A la compleja situación financiera por la que atravesaban las Escuelas hay que añadir los problemas que surgieron a raíz de la aplicación del porcentaje establecido en el artículo 16 del reglamento que, hasta aquel momento y desde el mes de julio, todavía estaba por resolver. La demora en su revisión hizo que algunos músicos de la banda se dieran de baja.[26] El malestar generado por esa demora fue tan evidente que el 14 de abril de 1896 la comisión entregó a la junta directiva un nuevo reglamento reformado, que se aprobó dos días después, lo que dejó zanjado este elemento de discordia.

Tras un somero estudio del nuevo reglamento, llaman la atención algunos detalles. El artículo 13 establecía los requisitos académicos para ingresar en la banda: tener aprobados mediante examen dos cursos de Solfeo y uno de Instrumental.

Respecto al ya citado artículo 16 se decidió que, en vez de dividir a los músicos en tres grupos o categorías, como inicialmente solicitaban ellos, quedarían divididos en cinco clases: cuarteto, de primera, de segunda, de tercera y educandos. Esta información resulta de gran interés, pues permite analizar la estructura de una agrupación bandística de la época.[27] Así, el cuarteto estaba formado por requinto, clarinete principal, fiscorno y bombardino solistas. Se deduce que se consideraban como músicos de primera a tres clarinetes 1.º, un cornetín 1.º, un saxofón alto 1.º, un bajo 1.º y el bombo; como músicos de segunda, había dos clarinetes 2.º, un cornetín 2.º, un fiscorno 2.º, un saxofón 2.º, tres trombones, un bajo, una caja y un par de platillos; y como músicos de tercera: dos clarinetes terceros, un armonio, un saxofón 3.º, un trombón, un saxofón barítono y un bombardino.

Una vez establecida la clasificación de los instrumentistas, en el artículo 17 se estableció la cantidad que, con carácter fijo, percibirían estos músicos mensualmente. La distribución económica quedó de la siguiente manera:[28] 7 pesetas para cada uno de los músicos del cuarteto; 5 pesetas para cada uno de los siete músicos de primera; 4 pesetas para cada uno de los once músicos de segunda; 2 pesetas para cada uno de los siete músicos de tercera. Cabe matizar que, si bien esa nómina mensual se iba a sufragar con los ingresos obtenidos por la banda en diferentes conceptos, en el supuesto de que en alguna ocasión no pudiera hacerse efectivo, la corporación asumiría la diferencia que hubiese en contra de la caja general.[29]

[26] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva*. Sesión de 5-3-1896, sign. 6.
[27] AEAV. *Orden interno. Reglamentos y estatutos*. Reglamento Banda de Música, artículo 16, sign. 15-12.
[28] AEAV. *Orden interno. Reglamentos y estatutos*. Reglamento Banda de Música, artículo 17, sign. 15-12.
[29] AEAV. *Orden interno. Reglamentos y estatutos*. Reglamento Banda de Música, artículo 18, sign. 15-12.

Por otra parte, el artículo 34 perteneciente al capítulo 6: *De los actos de la banda y proporción en las liquidaciones*, especificaba que el reparto de los beneficios se llevaría a cabo anualmente, con arreglo a la siguiente proporción: 50 % para los alumnos; 10 % para el director; 40 % para la junta. Pero el mismo artículo matizaba que, si el 50 % que se adjudica a la banda no llegaba a cubrir las 1500 pesetas a que ascendía la nómina anual, la junta supliría la diferencia. De la misma manera, si pasaba de dicha cantidad, el sobrante se repartiría por partes iguales entre todos los músicos, incluidos los educandos.

Este último artículo así como el 17 indican que el alumno músico perteneciente a la banda, aparte de recibir una instrucción, tenía derecho a percibir una pequeña remuneración con el fin de incentivar su aprendizaje. Respecto al artículo 35, cabe comentar que el reglamento también tenía presentes las tarifas mínimas para los actos en los que la banda podía actuar. El director técnico era el encargado de contratar las funciones a nombre de la comisión y de acuerdo con las siguientes tarifas: procesión, 50 pesetas; serenata, 50 pesetas más las luces; pasacalle, 50 pesetas; reclamo a la puerta de un teatro, 30 pesetas más las luces; y concierto en el teatro, 100 pesetas.

La crisis de la banda

El 31 de mayo, por sorpresa, Pascual Asencio presentó su dimisión, cuando solo habían transcurrido cinco meses de su toma de posesión. Argumentó que había ganado por oposición la plaza de músico mayor del Regimiento de Infantería Tetuán. A raíz de esa dimisión, la plaza de profesor de Instrumental y dirección de la banda volvía a quedar vacante. La junta se vio obligada a hacer gestiones para poder cubrir rápidamente esta plaza y el 12 de junio de 1896 se nombró interinamente al profesor Juan Aniorte[30] para ocupar ambos cargos.[31] En poco más de un año, desde que la banda de las Escuelas de Artesanos debutó en 1895 hasta ese momento, se hicieron cargo de la dirección tres directores.

Con Aniorte al frente de la banda, las Escuelas de Artesanos tuvieron varias y diversas actuaciones: recepción de la banda Lyre Biterroise de Béziers (Francia); actuación de la banda en la plaza de toros por el Círculo Aragonés; cuestación pública a favor de los heridos de la guerra de Cuba y Filipinas; concierto benéfico en el Teatro Principal el 20 de mayo de 1897; festival a beneficio de los pobres de la ciudad organizado por el Ayuntamiento en la plaza de toros el 11 de julio de 1997; y recepción de la Banda de Barcelona en julio de 1997.

[30] De Juan Aniorte casi no hemos obtenido ningún dato. Tan solo hemos averiguado que, posteriormente, ganó la plaza de flauta del Regimiento Guadalajara de Valencia y en el curso 1910-1911 se hizo cargo de la dirección de la banda de Petrel.

[31] AEAV. *Borradores Actas Junta Directiva.* Sesión de 12-6-1896, sign. 6.

Si nos detenemos a analizar las actividades musicales de la banda desde sus inicios, se observa que fueron numerosas las actuaciones musicales durante este periodo,[32] lo que nos lleva a afirmar que la agrupación era bastante conocida, sobre todo en el ámbito cultural valenciano. Sorprende pues que, de repente y sin ninguna causa aparente, el 11 de agosto de 1897 se produzca la noticia de su supresión. La propuesta la hizo un miembro de la junta y se aprobó de inmediato junto con la orden de venta de instrumentos, atriles, uniformes y partituras utilizados por la banda:

> Se acordó facultar a la Directiva para que cuando lo tenga por conveniente, realice los siguientes extremos:
>
> 1- Supresión de la banda de música y en su consecuencia la enajenación de instrumentos, uniformes, atriles, papeles, etc.
>
> 2- Creación de una escuela denominada modelo, para primeras enseñanzas, ocupando el local de la música con todo el mobiliario y material que la moderna pedagogía reclama.[33]

Sin información fidedigna sobre las causas de la disolución de la banda, suponemos que se produjo como consecuencia de los hechos expuestos. Cuando en 1893 se tomó la decisión de implantar la enseñanza instrumental y la consecuente formación de la banda, la junta había sido muy rigurosa en sus debates previos sobre las consecuencias económicas que una decisión de esa índole podía suponer. En consecuencia, se decidió nombrar una comisión específica con el único fin de que informara y asesorara en los temas relativos a ese asunto. No podemos obviar la notable influencia que pudo ejercer en la toma de decisiones que Manuel Sánchez Ferrís, que proporcionó los instrumentos adquiridos y facilitó su pago aplazado, fuera secretario de la comisión y secretario de la junta directiva de las Escuelas. También es necesario tener en cuenta que, una vez aceptado el presupuesto de los honorarios del director de la banda y el de la adquisición de los instrumentos, la junta se encontró con muchos imprevistos: la repentina fecha de presentación de la banda, la falta de un local para ensayar y la confección de uniformes, entre otros. Estos hechos, sobrevenidos simultáneamente, desbordaron con mucho el presupuesto inicial.

Era lógico que los directivos pensaran que los gastos se podrían sufragar en parte mediante las actuaciones de la banda; pero, al revisar los tipos de actos para los que la contrataban, se ve que la mayoría se limitaban a serenatas, pasacalles y recepciones, tasadas con cantidades de menor cuantía. No hay que olvidar que a los ingresos recibidos se les restaba el porcentaje establecido

[32] La mayor parte de las actuaciones por las que se requerían los servicios de la banda de música de las Escuelas consistían en pequeños actos, como pasacalles, serenatas, recepciones, casi todos ellos remunerados.
[33] AEAV. *Borradores Actas Junta General.* Sesión de 18-8-1897, sign. 8-4.

en el reglamento (50 % para los alumnos, 10 % para el director y 40 % para la Sociedad), por lo que los beneficios todavía fueron menores.

Otro factor que no se puede obviar y que podría haber aumentado la inestabilidad fue la rápida alternancia de tres directores: Planells, Asensio y Aniorte. Por otra parte, en esa última década del siglo xix, además de la Banda de las Escuelas de Artesanos, existían en la ciudad otras agrupaciones, como la Banda de la Casa de la Misericordia, la Banda de Veteranos, la Banda del Oli y la Banda de la Valenciana, con las que la Banda de las Escuelas tenía que competir a la hora de conseguir actuaciones. Suponemos, por tanto, que la instauración de la enseñanza instrumental y la consecuente formación de la banda sobrepasaron a los miembros de la junta y les resultó totalmente insostenible.

Para concluir, cabe resaltar que, gracias a instituciones privadas como las Escuelas de Artesanos de Valencia que han conservado su archivo a lo largo de todas estas últimas décadas, hemos podido reconstruir la historia de una banda de finales del siglo xix, desde su nacimiento hasta su cese. Asimismo, hemos localizado un reglamento que ayuda a esclarecer la organización de una banda decimonónica. La lectura de las actas y de documentos contables ha permitido analizar los problemas que surgieron para llevar adelante este ambicioso proyecto, más aún en el seno de una institución de modestos recursos económicos.

Bibliografía

Astruells Moreno, S. (2010). Antonio Sánchez Ferris: su actividad editorial y comercio musical. En *Boletín Musical (1892-1900)*. [cd-rom]. Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Blasco Medina, F. J. (1896). *La música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.

Campillo Tomás, J., Pla Mateu, E. y Pons Alós, V. (1999). *Archivo de las Escuelas de Artesanos de Valencia: inventario*. Valencia: Universitat de València.

Casares Rodicio, E. (Dir.). (1999-2002). *Diccionario de la música española e iberoamericana*. (10 vols.). Madrid: sgae.

_____. (Dir.). (2006). *Diccionario de la música valenciana*. (2 vols.). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Díaz Gómez, R. (2006). Planells y Gozalvo, Valentín. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (2 vols.). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

López-Chavarri Andújar, E. y Doménech Part, J. (1978). *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

Sentandreu Alonso, J. (1993). *Crónica de las Escuelas de Artesanos.* Valencia: Escuelas de Artesanos de Valencia.

3

Arxius personals i revistes

Archivos personales y revistas

LA PRODUCCIÓN PARA BANDA DE JOSÉ GABALDÁ Y BEL Y CATALOGACIÓN DE SUS MARCHAS FÚNEBRES

Juan Carlos Galiano-Díaz[1]

RESUMEN

Revisamos en este artículo la producción musical para banda, original y transcrita, del músico mayor José Cándido Gabaldá y Bel a partir de material localizado en la Biblioteca Nacional de España y en el Archivo Canuto Berea de la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña. Además, se propone la catalogación de las marchas fúnebres compuestas por Gabaldá y publicadas en la revista *Eco de Marte.*

El 3 de octubre de 1818 nacía en la localidad de Vinaroz, provincia de Castellón, José Cándido Gabaldá y Bel, una de las grandes figuras olvidadas, entre tantas otras, de la música militar española de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, Fernández de Latorre en la monografía *Historia de la música militar en España* apunta que «existen pocas noticias sobre este autor, que pasó por varios regimientos de Infantería y de la Guardia Real» (Fernández, 2014, p. 242).

A pesar de la escasez de fuentes documentales sobre Gabaldá, debemos destacar la monografía del también vinarocense Palacio (2011), quien con una perspectiva divulgativa pretende reivindicar la figura de sus paisanos Gabaldá, José y Daniel (el hermano pequeño), y aporta una detallada biografía y una aproximación parcial a la obra de ambos. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* incluye una breve entrada de José Gabaldá (Casares, 1999, p. 297), en la que se exponen sus aspectos biográficos más importantes. De igual modo, Abel Moreno en el reciente *Diccionario biográfico de músicos mayores, 1800-1932* (Moreno, 2019) también ofrece una reseña de José Gabaldá con datos similares a los ofrecidos por Casares Rodicio y con especial hincapié en su trayectoria castrense.

[1] Beneficiario del contrato predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU16/02001) en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El mayor de los hermanos Gabaldá se inició en la música como cantor a los nueve años en la catedral de Tortosa, de la mano del maestro de capilla Juan Antonio Nin (1804-1867), y se marchó posteriormente a Barcelona para estudiar piano con Antonio Nogués (1820-1882). Durante la primera guerra carlista (1833-1840) recibió el encargo del general Ramón Cabrera, el Tigre del Maestrazgo (1806-1877), de organizar la banda del Regimiento de Artillería, hasta entonces inexistente. Tras la derrota carlista, el vinarocense fue encarcelado hasta su restitución en su cargo de músico mayor dentro del cuerpo de Alabarderos de la Guardia Real con 22 años. Ya en el ejército liberal, Gabaldá permaneció desde 1843 en el Regimiento de Infantería de Galicia hasta 1849, año en el que puso rumbo a Toledo, donde lo nombraron director de la música del Colegio de Infantería. En Toledo estuvo hasta 1856, cuando se trasladó a Madrid con licencia para fundar la revista *Eco de Marte*. Existe controversia en torno a la fecha del fallecimiento de Gabaldá. Si bien Palacio (2011) afirma que fue en 1870, hay otros autores que sitúan su muerte en 1890 (Casares, 1999; Moreno, 2019). Una vez cotejadas todas las fuentes, parece que la fecha propuesta por Palacio es la más probable, pues toma como referencia la biografía de José que proporcionó su hermano Daniel, en la que se indica el 21 de abril de 1870 como día de la defunción.

En ese contexto se enmarca este artículo, cuyos objetivos son revisar la producción musical para banda, tanto original como transcrita, de José Gabaldá y catalogar las marchas compuestas por él y publicadas en la revista *Eco de Marte*.

La creación de la revista *Eco de Marte*

A lo largo del siglo xix, la música para banda en España experimentó una gran expansión gracias, entre otros, a los factores siguientes: la multiplicación de las bandas militares (Fernández, 2014; Oriola, 2014); el surgimiento de las primeras bandas municipales ante la necesidad de «amenizar fiestas populares o solemnizar actos públicos» (Capdepón, 2011, p. 202) y actuar como elemento de propaganda tanto de la municipalidad como de personajes célebres que pagaban y contrataban sus servicios (Ayala, 2014); y la labor de educar a la clase obrera, trasladando la enseñanza musical de la Iglesia al mundo laico (Rodríguez, 2006). Dicha expansión se explica, además, por las innovaciones industriales en la fabricación de instrumentos, como la creación de los sistemas de válvulas (pistones) y llaves, y la aparición a mediados de siglo de la familia del saxofón (Asensio, 2012).

Por todas esas razones, durante la segunda mitad del siglo xix se impulsó la composición, edición y circulación de música para banda, principalmente para las formaciones militares, que carecían de músicos capaces de generar un repertorio propio (Gosálvez, 1995). Consecuentemente, una de las principales aportaciones de José Gabaldá al ámbito bandístico fue la creación de la revista *Eco de Marte*, cuyo título es una clara alusión al dios de la guerra en la mi-

tología romana. Fue una publicación mensual, fundada en 1856, que pretendía dotar de repertorio, tanto original como transcrito, a las bandas militares. A pesar de su denominación como revista, *Eco de Marte* no publicaba texto ni artículos de ningún tipo; por tanto, el calificativo pudo deberse a las diferentes posibilidades de suscripción que presentaba (Veintimilla, 2002, p. 203). A lo largo de sus casi 60 años de historia, fue una de las publicaciones periódicas que publicó más repertorio para banda junto con la popular *Harmonía* (1916-1959) (Martínez, 1998; Arévalo, 2017; Galiano-Díaz, 2018*a*).

El *Eco de Marte* tuvo su origen en otra publicación también destinada a la creación de repertorio para las bandas militares, *Música militar* (figura 1), dirigida por Mariano Rodríguez Rubio (1797-1856), músico mayor de la Banda de Alabarderos desde 1841 hasta 1856 (Fernández, 2014; Santodomingo, 2016). En 1856, año en el que falleció Rodríguez Rubio, Gabaldá adquirió *Música militar* para instituir el *Eco de Marte* (Veintimilla, 2002, p. 202).

MUSICA MILITAR.

Publicacion mensual de piezas escogidas de las mejores óperas, tandas de walses, pasos dobles, marchas y toda clase de composiciones propias para banda militar, bajo la direccion del acreditado profesor D. Mariano Rodriguez, músico mayor del Real cuerpo de Alabarderos. Cada entrega, compuesta de 40 páginas en partitura, estampada y perfectamente correcta, cuesta 50 reales en la Península, y 60 en el estranjero y Ultramar, franco de porte. Las piezas que se pidan fuera de suscricion variarán en precio, segun su estension, á razon de real y medio cada página. Se hallan de venta las mejores piezas de todas las óperas conocidas é infinita variedad de walses, pasos dobles, marchas, etc., en el almacen de música de Martin Salazar, calle de Esparteros, núm. 3, y en casa del editor D. Mariano Rodriguez, calle de Tudescos, número 7, cuarto segundo de la derecha.

Nota. Las piezas cuya publicacion sea anterior al mes de noviembre último, se venden manuscritas.

FIGURA 1. Anuncio de *Música militar*. *Fuente*: *Gaceta musical de Madrid* (Crónica de Madrid, 3-2-1856, p. 40).

Respecto a Rodríguez Rubio y la revista *Música militar*, son pocos los vestigios que han perdurado. Las principales aportaciones sobre la biografía de quien fue director de la Banda de Alabarderos las encontramos en un artículo publicado en *Gaceta musical de Madrid* (T. B., 14-9-1856, p. 274), con motivo de su fallecimiento, y en el reciente *Diccionario biográfico de músicos mayores 1800-1932* (Moreno, 2019, pp. 253-254). De *Música militar* no hemos localizado ningún número, aunque sí varias noticias y anuncios en prensa histórica que hacen alusión al repertorio publicado, características de edición y precio de suscripción, entre otros aspectos (Crónica de Madrid, *Gaceta musical de Madrid*, 3-2-1856, p. 37; T. B., 14-9-1856, p. 274).

Volviendo al *Eco de Marte*, durante la etapa de Gabaldá como director se trató siempre de una publicación deficitaria (Veintimilla, 2002). Prueba de ello son los pleitos a los que tuvo que hacer frente por publicar sin permiso arreglos para banda de obras de otros autores, según puede leerse en la prensa de la época:

> El lunes pasado tuvo lugar en la sala cuarta de esta audiencia la vista de la causa promovida por D. Juan de Castro como autor, entre otras obras, si no más populares más importantes, del himno *Guerra, guerra al infiel marroquí*, contra, D. José Gabaldá propietario del periódico músico *Eco de Marte*; por

> haber este arreglado y vendido aquel himno para banda militar. La vista de la causa fue curiosa, pues los respectivos defensores, que lo fueron D. Santos de la Mata, del señor Castro, y D. Benito Gutiérrez, del Sr. Gabaldá, comentaron extensa y razonadamente, tanto la ley de propiedad literaria vigente, como el artículo 457 del Código, que pena la defraudación de la propiedad literaria. El tribunal ha condenado al Sr. Gabaldá a la indemnización correspondiente, multa y las costas. (Gacetilla de la capital, *El Contemporáneo,* 27-3-1861, p. 3)

El déficit del *Eco de Marte* en la etapa de Gabaldá conllevó su venta al clarinetista y editor Antonio Romero y Andía. Veintimilla (2002, p. 202) señala que en torno a 1866 Gabaldá le vendió la revista a Romero. Nosotros hemos localizado las últimas partituras con la firma de Gabaldá como editor en 1868, caso de los números que van desde el 272 hasta el 297.

Estimamos que, durante los 12 años que estuvo Gabaldá al frente del *Eco de Marte*, se publicaron alrededor de 297 obras para banda —originales y transcritas—, cuyos autores fueron, principalmente, compositores vinculados al ámbito castrense, como Mariano Rodríguez Rubio, J. Lago, J. de Juan, Higinio Marín y López, Álvaro Milpager, Carlos Pintado y Daniel Gabaldá, entre otros, además del propio José Gabaldá.

La producción musical para banda de José Gabaldá

En palabras de Emilio Casares, José Gabaldá «tiene un extenso repertorio de música para banda, especialmente marchas» (Casares, 1999, p. 297), género en el que haremos especial hincapié más adelante. Así, la primera de las obras para banda de Gabaldá de la que tenemos constancia es un gran pasodoble, cuya partitura no hemos podido localizar, que se publicó en *Música militar* en enero de 1856, según recoge la *Gaceta musical de Madrid*:

> En la última entrega, correspondiente al pasado diciembre, se ha repartido una bonita tanda de walses [sic] de la célebre ópera de Verdi *Las Vísperas sicilianas*. En el pasado enero se ha dado, entre otras cosas, el lindo dúo de tiple y tenor del segundo acto de Isabel la Católica, del maestro Arrieta, y un gran pasodoble del conocido compositor Sr. Gabaldá. (Crónica de Madrid, *Gaceta musical de Madrid*, 3-2-1856, p. 37)

Hasta cuatro años más tarde, en 1860, no llegó la siguiente composición de Gabaldá para banda, que debió de ser consecuencia del auge experimentado por los himnos nacionales en Europa y América en los primeros años de la segunda mitad del siglo xix, tal y como recoge Nagore Ferrer:

> A partir de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta, hay una eclosión de himnos nacionales en Europa y América cuyos ecos llegan a España en forma de

> partituras y relatos heroicos: *La Marsellesa*, el himno ruso, el polaco, el italiano de Garibaldi, el prusiano, son entonados por cientos o miles de ciudadanos en situaciones difíciles o victoriosas. Sin embargo, los españoles carecen de un himno con el que cantar las victorias de las tropas españolas en la Guerra de África, desarrollada entre 1859 y 1860. Éste es el motivo que induce a *Un filarmónico proyectista* a proponer al ministerio de Fomento la convocatoria de un certamen para componer un himno nacional «que exprese el entusiasmo y el patriotismo que anima a todos los españoles con motivo de la guerra». (Nagore, 2011, p. 236)

Así, Gabaldá compuso *El grito de la patria. Himno nacional dedicado al invicto duque de Tetuán* [Leopoldo O'Donell] *y al bravo ejército español*, que tocaban «con entusiasmo todas las músicas del ejército de África y de la Península, y del que con tanto elogio se ha ocupado la prensa periódica con motivo de haberse cantado en las reuniones más elegantes de la corte» (El grito de la patria, 10-4-1860, p. 4). Gracias a esta publicación en *La Correspondencia de España* sabemos que fueron cinco las instrumentaciones[2] que Gabaldá hizo de dicho himno, entre las que se encuentra la de banda militar y voces, cuyo precio era de 12 reales. Esta versión se halla en la Biblioteca Nacional de España (BNE) (sign. MP/2795/26) y partimos de la hipótesis de que se corresponde al número 137 del *Eco de Marte* (figura 2), ya que, a pesar de no hacer referencia a la revista, hemos localizado en el Archivo Canuto Berea de la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña muchas partituras para banda militar con los mismos rasgos manuscritos e igual formato de edición que la versión de *El grito de la patria*, todas ellas anteriores a la primera partitura publicada por el *Eco de Marte* de la que tenemos constancia, la marcha fúnebre *La guirnalda* (Gabaldá, 1863*a*).

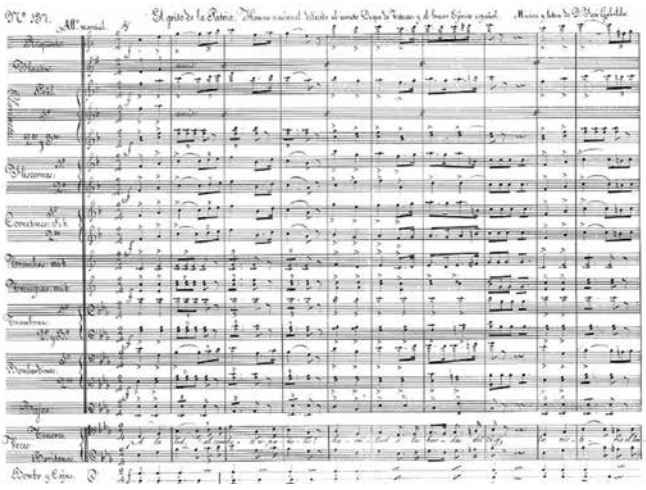


FIGURA 2. Primera página de *El grito de la patria. Himno nacional dedicado al invicto duque de Tetuán y al bravo ejército español. Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP/2795/26.

[2] La instrumentación para banda militar y coro consta de requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), fliscornos (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭, trompas en mi ♭, trombones (1.º, 2.º y 3.º), bombardinos (1.º y 2.º), bajos, bombo, cajas y voces (tenores y barítonos).

Además, una de las partituras localizadas en el archivo coruñés posee el sello del almacén de Antonio Romero y Andía, quien compró años más tarde la revista a Gabaldá (figura 3). Por otra parte, parece lógico que Gabaldá publicase la obra en la revista de su propiedad destinada a dotar de repertorio a las bandas militares.

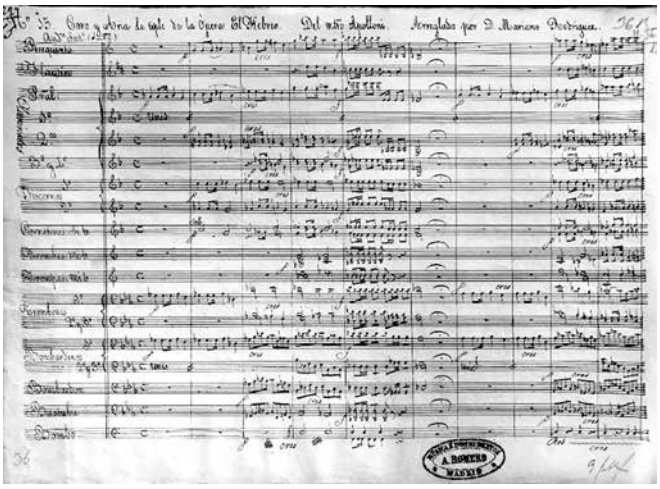


Figura 3. Arreglo para banda del coro y aria de tiple de la ópera *El hebreo*, de Giuseppe Apolloni, hecho por Mariano Rodríguez Rubio. *Fuente*: Archivo Canuto Berea de la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, sign. M-361/16.

Tras la composición de *El grito de la patria*, la contribución de Gabaldá al repertorio bandístico se centró en el género de la marcha, principalmente la marcha fúnebre, si bien publicó una fajina con cornetas y cajas de guerra titulada *La princesa* en el número 260 del *Eco de Marte*, de cuyo ejemplar hay una copia en la BNE (figura 4).

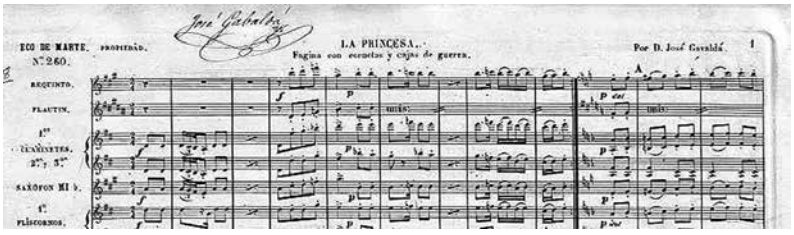


Figura 4. Primera página de *La princesa*, publicada en el número 260 del *Eco de Marte*. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP8/216.

Además de su faceta como compositor, también hay que señalar la labor de José Gabaldá como transcriptor. En este sentido, en el Archivo Canuto Berea hemos localizado más de una decena de arreglos para banda hechos por él a partir de obras pertenecientes al género lírico (tabla 1).

TABLA 1. Obras arregladas para banda por José Gabaldá localizadas en el Archivo Canuto Berea de la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña. *Fuente*: elaboración propia.

Título	Compositor	Edición	Fecha arreglo	Fecha original	Signatura
Final del acto 1.º de la ópera *Stiffelio*	Giuseppe Verdi	*Eco de Marte*, núm. 77	ca. 1858	1850	M-674/20
Coro y dúo de tiples del acto 3.º de la zarzuela *El planeta Venus*	Emilio Arrieta	*Eco de Marte*, núm. 81	ca. 1858	1858	M-658/14
Final del acto 1.º de la ópera *Simón Bocanegra*	Giuseppe Verdi	*Eco de Marte*, núm. 106	ca. 1858	1857	M-674/10
Final del acto 1.º de la zarzuela *El juramento*	Joaquín de Gaztambide	*Eco de Marte*, núm. 110	ca. 1858	1858	M-658/20
Coro de soldados. Introducción del acto 3.º de la zarzuela *El juramento*	Joaquín de Gaztambide	*Eco de Marte*, núm. 113	ca. 1858	1858	M-663/1
Cuarteto (de las hilanderas) en el 2.º acto de la ópera *Marta*	Friedrich von Flotow	*Eco de Marte*, núm. 177	ca. 1858	1847	M-664/9
Concertante. Gran final del 1.er acto de la ópera *La africana*	Giacomo Meyerbeer	*Eco de Marte*, núm. 259	ca. 1866	1865	M-658/13
Sinfonía de la ópera *Stiffelio*	Giuseppe Verdi	Manuscrito	Sin fecha	1850	M-660/17
Aria de tiple final de acto 1.º de la ópera *La traviata*	Giuseppe Verdi	Manuscrito	Marzo de 1859	1853	M-673/6

(*cont.*)

(Tabla 1, *cont.*)

Título	Compositor	Edición	Fecha arreglo	Fecha original	Signatura
Cuarteto y final del acto 4.º de la ópera *Las vísperas sicilianas*	Giuseppe Verdi	Manuscrito	Sin fecha	1855	M-657/11
Dúo de tiple y tenor de la ópera *Isabel la Católica*	Emilio Arrieta	Manuscrito. Copia de Eduardo Arana	Sin fecha	1850	M-658/18
Introducción de la ópera *Pelagio*	Saverio Mercadante	Manuscrito	Sin fecha	1857	M-658/4

La guerra de África (1859-1860) constituyó una fuente de inspiración para la creación de muchas obras de carácter castrense. En ese sentido, una de las personalidades más homenajeadas por los compositores fue el general Juan Prim (1814-1870). La instrumentación para banda de dos de las obras dedicadas a él le fue encargada a José Gabaldá: el *Himno del general Prim*, compuesto por J. J. Bueno en 1860, y la *Polca del general Prim*, creada por Dámaso Zabalza en el mismo año (Fernández, 2014).

De la versión para banda militar de ambas obras, publicadas en el mismo formato que *El grito de la patria*, hay una copia en la BNE (signs. MP/2795/24 y MP/2795/25), con los números 139 y 141, respectivamente, lo que nos hace pensar que pueden ser publicaciones del *Eco de Marte*. Gabaldá también arregló para banda militar, sin autorización, el himno *Guerra, guerra al infiel marroquí*, de Juan de Castro, lo que le acarreó una multa por defraudar la propiedad literaria (Gacetilla de la capital, *El Contemporáneo*, 27-3-1861, p. 3).

En cambio, sí tenía autorización para hacer la versión para banda de la *Marcha gallega*, de Marcial del Adalid (1826-1881), tal y como exponía el propio compositor gallego en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) firmada en Coruña el 16 de abril de 1860:

> Recibí igualmente la *Marcha gallega,* arreglada para banda por Gabaldá. Creo, en efecto, que estará bien, puesto que Vd. así lo cree, pero juzgo oportuno, en efecto, que antes de dar el *exequátor* la ojee Vd. o el amigo Juanito (alias el "Corregidor"), y llámole así, porque últimamente ha dado en la manía de corregirlo todo. No tengo inconveniente alguno en que se toque por las calles, ni tampoco en que

> Gabaldá reparta, si quiere, la partitura de banda a sus suscriptores. Me reservo sin embargo la propiedad de la partitura de piano […]. (Asenjo, 1988, p. 329)

Además de los arreglos ya mencionados, Palacio (2011, p. 6) afirma que José Gabaldá fue el instrumentador para banda de *Virginia: danza habanera*, publicada en el número 208 del *Eco de Marte* y cuya autoría corresponde a su hermano Daniel. No obstante, en la lista de obras presentada en el Ministerio de Fomento en junio de 1868, en cumplimiento de la ley de propiedad literaria, no se menciona a José como instrumentador, sino como editor, tal y como puede leerse a continuación:

> 861. Virginia, danza habanera. Núm. 208 del *Eco de Marte*, por D. Daniel Sebastián Gabaldá. Editor D. José Gabaldá. Impresor D. Miguel Suárez. 1863. En fol. apaisado, 3 págs. (Piera, 1868, p. 161)

Por otra parte, al contrario que en las obras recogidas en la tabla 1, en la primera página de *Virginia* no figura mención alguna a José como instrumentador, sino que aparece su firma en calidad de editor (figura 5).

Igualmente, en el «Suplemento» al gran catálogo de las piezas publicadas en el *Eco de Marte* (1875, p. 18), publicado en el número 520 de la revista con edición de Antonio Romero y Andía, aparece el apellido Gabaldá como autor de un arreglo con cornetas de la *Marcha real*, publicado en torno a 1874. Este se corresponde con el número 483 de la revista, que tenía un precio de cuatro reales. A pesar de ello, desconocemos si se trataba de José o de su hermano Daniel. De entrada, creemos que se refería al primero, ya que las transcripciones hechas por Daniel que hemos localizado consisten, fundamentalmente, en reducciones para piano. Sin embargo, el fallecimiento de José en 1870 hace que no nos aventuremos a atribuirle la autoría aunque cabe la posibilidad de que lo hiciera antes de fallecer y, en ese caso, se habría publicado tras su muerte.

Las marchas de José Gabaldá en el *Eco de Marte*

Sin lugar a dudas, las marchas, sobre todo las fúnebres, ocuparon gran parte de la producción musical para banda de Gabaldá. Este tipo de obra se con-

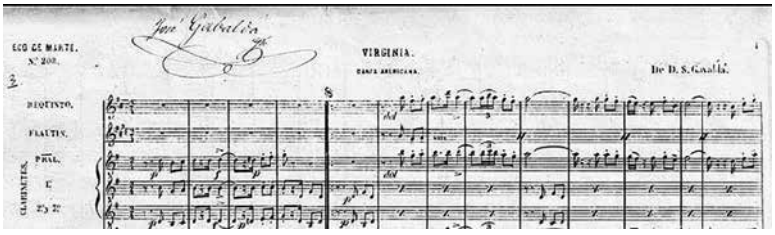


FIGURA 5. Cabecera de *Virginia* publicada en el número 208 del *Eco de Marte*. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP/216/3.

sidera el antecedente de la marcha procesional andaluza (Castroviejo, 2016; Galiano-Díaz, 2019). Así, a partir de la segunda mitad del siglo xix, las marchas fúnebres se solían componer o para ser interpretadas en funerales, o para formar parte de otras obras de mayor envergadura como sonatas, óperas o sinfonías o del acompañamiento de desfiles procesionales (Gutiérrez, 2009).[3]

Son cinco marchas fúnebres, una marcha triunfal y una marcha solemne las compuestas por José Gabaldá que hemos localizado, todas ellas publicadas en el *Eco de Marte.* En lo que a las marchas fúnebres se refiere, desconocemos cuál fue el objeto concreto de Gabaldá, ya que sus títulos no hacen mención específica a una persona fallecida ni a una imagen religiosa. A pesar de ello, es más que probable su interpretación en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza (Castroviejo, 2016); prueba de ello es la existencia de copias de sus marchas en archivos de bandas de localidades como Sevilla, Cádiz, Cabra (Córdoba) y Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) (figura 6), entre otras. Asimismo, el trabajo discográfico *Ottocento* (Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana, 2013), en el que se recopilan 11 marchas fúnebres inéditas interpretadas en la segunda mitad del siglo xix en la Semana Santa de provincias como Cádiz, Córdoba y Sevilla, incluye dos marchas de Gabaldá: *La azucena* y *El llanto*.

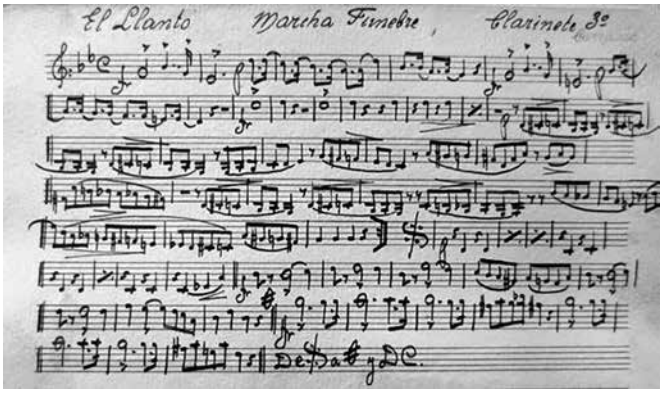


Figura 6. Particella de clarinete 3.º de *El Llanto*, de José Gabaldá. *Fuente*: archivo de la Banda Sinfónica Julián Cerdán de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), sin signatura.

En el aspecto puramente musical, las marchas fúnebres de Gabaldá tuvieron una gran influencia en la estructura formal de lo que posteriormente fue la marcha procesional andaluza. Así, la estructura de todas ellas deriva del minueto trío, como se muestra en la tabla 2.

[3] Para profundizar en la marcha como género musical, conviene leer Gutiérrez (2009).

Exposición	Trío	Reexposición
A – B – A´	C – D – C´	A – B – A´

Tabla 2. Esquema formal de las marchas fúnebres de José Gabaldá. *Fuente*: elaboración propia.

Esa estructura va a estar presente en las primeras marchas procesionales dedicadas a hermandades y cofradías de la Semana Santa andaluza, como la *Marcha fúnebre* (1868) de Rafael Cebreros, dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Asimismo, a pesar de que las marchas procesionales no se atienen a un esquema formal único, el más común es el establecido por Manuel López Farfán en 1925 con la creación de *La estrella sublime*, cuya estructura es una variación de la empleada por Gabaldá en sus marchas fúnebres (tabla 3).

Exposición	Trío
(Introducción) – A – B – A´	C – C´– (Coda)

Tabla 3. Esquema formal común de las marchas procesionales. *Fuente*: elaboración propia.

Así, se puede afirmar que las marchas fúnebres de José Gabaldá constituyen el germen de lo que en la actualidad conocemos como marcha procesional andaluza para banda de música. Por otra parte, creemos que tanto la marcha triunfal *Minerva* como la *Marcha de honor al Santísimo* pueden haber sido compuestas para un desfile procesional, aunque no relacionado con la Semana Santa, sino con el Corpus Christi. La primera de ellas puede referirse, según el *Diccionario de la lengua española* (2014), al culto externo de Jesús sacramentado que se estableció en la iglesia de Santa María sobre Minerva en Roma, pues así se denominan en algunas localidades las procesiones del Santísimo que salen a la calle el domingo posterior al Corpus Christi e, incluso, la propia procesión del Corpus. Por su parte, la segunda quizá se compuso para ser interpretada el día del Corpus en la procesión eucarística del Santísimo. Por tanto, se puede afirmar que estamos ante los primeros ejemplos de lo que hoy se conoce como marcha de gloria, piezas compuestas para ser interpretadas en los desfiles procesionales que tienen lugar fuera de la Semana Santa o en la Cuaresma.

A continuación proponemos una catalogación de las marchas compuestas por José Gabaldá y publicadas en el *Eco de Marte*. Para elaborar las fichas se han tomado como punto de partida las que ya posee la BNE, aunque se han modificado y ampliado sobre todo en aspectos musicales no abordados allí. Seguimos la ficha concebida en su día por Martínez (1999), adaptada a las necesidades del repertorio tratado. Las fichas (tablas 4-10) contienen los siguientes campos: signatura en la BNE, título, subtítulo, número del *Eco de Marte*, fecha de edición, número de plancha, impresor, número de compases, tonalidad, plantilla, datos físicos, precio de venta, localización, notas, discografía e íncipit.

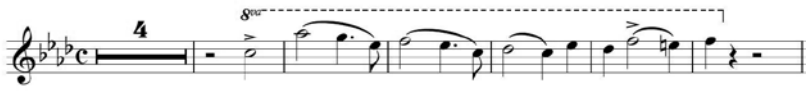
Signatura BNE	**MP/178/19**
Título	*La guirnalda*
Subtítulo	marcha fúnebre
Número del *Eco de Marte*	79
Fecha de publicación	1863
Número de plancha	J. G. 79
Impresor	Enrique Abad y Gil
Número de compases	66 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Sol menor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), fliscorno (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭, trompas en mi ♭, trombones (1.º y 2.º), barítono saxhorno, bombardinos (1.º y 2.º), bajos, bombo (incluye papel de platos) y redoblante.
Datos físicos	Partitura para banda, 22 × 32 cm (4 páginas)
Precio de venta	-
Localización	BNE
Notas	La ausencia del saxofón en la plantilla puede hacer indicar que la marcha se compuso con anterioridad a su publicación en el *Eco de Marte*.
Discografía	Banda Sinfónica Municipal de Sevilla (2007)
Íncipit 	

Tabla 4. Ficha catalográfica de *La guirnalda*: marcha fúnebre. *Fuente*: elaboración propia.

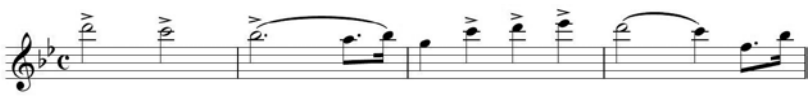
Signatura BNE	**MP/178/2**
Título	*La azucena*
Subtítulo	marcha fúnebre
Número del *Eco de Marte*	80
Fecha de edición	1863
Número de plancha	J. G. 80
Impresor	Miguel Suárez
Número de compases	83 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Fa menor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), fliscorno (1.º y 2.º), saxofón en mi♭, cornetines en si♭ (1.º y 2.º), trombas en mi♭, trompas en fa, trombones (1.º, 2.º y 3.º), barítonos saxhornos, bombardinos (1.º y 2.º), bajos, bombo (incluye papel de redoblante y especifica la ausencia de platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 32 cm (6 páginas)
Precio de venta	-
Localización	BNE
Observaciones	En el *Boletín Bibliográfico Español* se indica que es la 2.ª edición de la obra.
Discografía	Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana (2013)
Íncipit 	

TABLA 5. Ficha catalográfica de *La azucena*: marcha fúnebre. *Fuente*: elaboración propia.

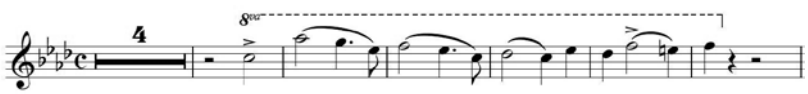
Signatura BNE	**MP/216/2**
Título	*Minerva*
Subtítulo	marcha triunfal
Número del *Eco de Marte*	168
Fecha de publicación	1867
Número de plancha	J. G. 168
Impresor	José Lodré
Número de compases	85 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Si bemol mayor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), saxofón en mi ♭, fliscorno (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭, trompas en mi ♭, lira en do, trombones (1.º, 2.º y 3.º), barítono saxhorno, bombardinos (1.º y 2.º), bajos y bombo (incluye redoblante y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 32 cm (6 páginas)
Precio	10 reales
Localización	BNE
Observaciones	El título de esta marcha puede referirse al culto externo a Jesús sacramentado que se estableció inicialmente en la iglesia de Santa María sobre Minerva en Roma. En algunas localidades se denomina así a las procesiones parroquiales del Santísimo que tenían lugar el domingo posterior al Corpus.
Discografía	Asociación Juvenil y Cultural de Música Bienmesuena de El Saucejo (2019)
Íncipit 	

Tabla 6. Ficha catalográfica de *Minerva*: marcha triunfal. *Fuente*: elaboración propia.

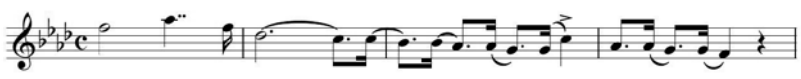
Signatura BNE	**MP/216/4**
Título	*El llanto*
Subtítulo	marcha fúnebre
Número del *Eco de Marte*	210
Fecha de publicación	1867
Número de plancha	J. G. 210
Impresor	No se especifica
Número de compases	55 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Fa menor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), fliscorno (1.º y 2.º), saxofones en si ♭, saxofones en mi ♭, cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭, trompas en mi ♭, trombones (1.º, 2.º y 3.º), barítono saxhorno, bombardinos (1.º y 2.º), bajos y bombo (incluye redoblante y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 32 cm (4 páginas)
Precio de venta	6 reales
Localización	BNE
Observaciones	-
Discografía	Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana (2013)
Íncipit 	

TABLA 7. Ficha catalográfica de *El llanto*: marcha fúnebre. *Fuente*: elaboración propia.

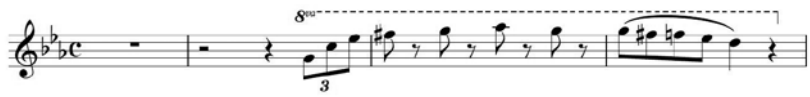
Signatura BNE	**MP/216/9**
Título	*Soledad*
Subtítulo	marcha fúnebre
Número del *Eco de Marte*	261
Fecha de publicación	1867
Número de plancha	J. G. 261
Impresor	José Lodré
Número de compases	63 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Do menor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), saxofón en mi ♭, fliscornos (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭ (1.ª y 2.ª), trompas en mi ♭, trombones (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), barítono saxhorno, bombardinos (1.º y 2.º), bajos y batería (incluye caja, bombo y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 32 cm (5 páginas)
Localización	BNE
Observaciones	-
Discografía	-
Íncipit 	

Tabla 8. Ficha catalográfica de *Soledad*: marcha fúnebre. *Fuente*: elaboración propia.

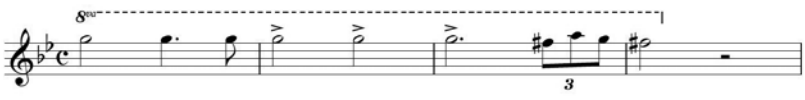
Signatura BNE	**MP/216/1**
Título	*El panteón*
Subtítulo	marcha fúnebre
Número del *Eco de Marte*	166
Fecha de publicación	1868
Número de plancha	J. G. 166
Impresor	José Lodré
Número de compases	79
Tonalidad	Sol menor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (principal, 1.º, 2.º y 3.º), saxofones en mi ♭, fliscorno (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º y 2.º), trombas en mi ♭ (1.ª, 2.ª y 3.ª), trompas en mi ♭, trombones (1.º, 2.º y 3.º), barítono saxhorno, bombardinos (1.º y 2.º), bajos y percusión (redoblante, bombo y platos en un único pentagrama).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 31 cm (6 páginas)
Precio de venta	10 reales
Localización	BNE
Observaciones	En el *Boletín Bibliográfico Español* y en la descripción de la BNE se indica que es la 2.ª edición de la obra. Teniendo en cuenta que *Minerva* tiene el número de plancha J. G. 168, probablemente la primera edición sea de 1867.
Discografía	-
Íncipit 	

TABLA 9. Ficha catalográfica de *El panteón*: marcha fúnebre. *Fuente*: elaboración propia.

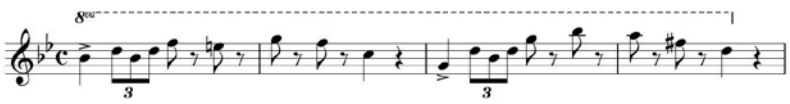
Signatura BNE	**MP/216/22**
Título	*Marcha de honor al Santísimo*
Subtítulo	compuesta sobre los himnos *Pange lingua* y *Sacris solemniis*
Número del *Eco de Marte*	297
Fecha de publicación	1868
Número de plancha	J. G. 297
Impresor	José Lodré
Número de compases	90 (sin incluir repeticiones)
Tonalidad	Si bemol mayor
Plantilla	Requinto, flautín, clarinetes (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), fliscornos (1.º y 2.º), cornetines en si ♭ (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), trombas en mi ♭ (1.ª y 2.ª), trompas en mi ♭, trombones (1.º, 2.º, 3.º y 4.º), bombardinos (1.º y 2.º), bombardón, bajos y batería (caja, bombo y platos).
Datos físicos	Partitura para banda, 23 × 32 cm (8 páginas)
Precio de venta	12 reales
Localización	BNE
Observaciones	Dedicada al Santísimo Sacramento. Es posible que se compusiera para su interpretación en la procesión del Corpus Christi.
Discografía	-
Íncipit	

Tabla 10. Ficha catalográfica de *Marcha de honor al Santísimo*. *Fuente*: elaboración propia.

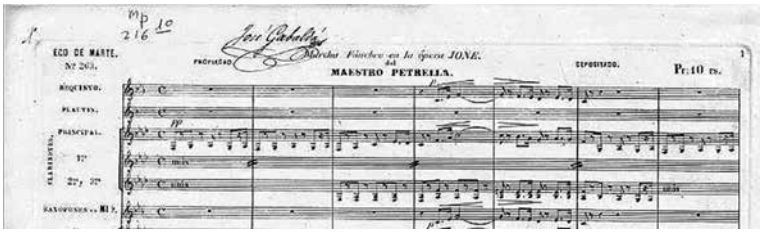


FIGURA 7. Marcha fúnebre en la ópera *Jone*, del maestro Petrella, publicada en el *Eco de Marte*. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP/216/10.

Además de las marchas catalogadas en las fichas anteriores, León (2008) y Palacio (2011) han señalado la existencia de otra marcha fúnebre de Gabaldá titulada *El sepulcro*, localizada en el Archivo Histórico Municipal de Cádiz. Sin embargo, en la partitura no se hace mención alguna a Gabaldá. Esta confusión puede deberse a que las copias manuscritas de las particellas de *El sepulcro* se encuentran en el envés de las de *El llanto*, esta sí de Gabaldá.

Asimismo, diversas publicaciones le han atribuido la autoría del arreglo para banda de la marcha fúnebre de la ópera *Jone*, de Errico Petrella, publicado en el número 263 del *Eco de Marte* (Milpager, 1868), considerada como la mayor aportación de Gabaldá al género de la marcha fúnebre (Gutiérrez, 2009, p. 422; Palacio, 2010, p. 30). No obstante, tal y como pusimos de manifiesto en un artículo publicado previamente (Galiano-Díaz, 2018*b*) y de acuerdo con Castroviejo (2016, p. 115), su autor fue otro músico militar: Álvaro Milpager y Díaz (1840-1889). La errónea atribución a Gabaldá puede deberse a varios motivos; en primer lugar, en el arreglo para banda militar de la marcha fúnebre de *Jone* publicada por el *Eco de Marte*, aparece la firma de Gabaldá, a nuestro juicio en calidad de editor de la revista (figura 7).

A pesar de lo expuesto, no aparece la mención de autoría, como sí consta en otras marchas fúnebres compuestas por el propio Gabaldá también publicadas en el *Eco de Marte*, en las que se recogen expresiones como «por D. José Gavaldá» [sic] o «de José Gavaldá» [sic], además de su firma como editor (figuras 8 y 9).

FIGURA 8. Cabecera de la marcha fúnebre *La guirnalda*, compuesta por José Gabaldá y publicada en el *Eco de Marte*. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP/178/19.

FIGURA 9. Cabecera de la marcha fúnebre *La azucena*, compuesta por José Gabaldá y publicada en el *Eco de Marte*. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España, sign. MP/178/2.

En segundo lugar, en la lista de obras presentada en el Ministerio de Fomento en junio de 1868, en cumplimiento de la ley de propiedad literaria, el registro 867 hace referencia a la «Marcha fúnebre» de la ópera *Jone* publicada en el *Eco de Marte*, donde se recoge el nombre Álvaro Milpager como traductor (transcriptor) y el de José Gabaldá como editor, como puede leerse en las páginas del *Boletín Bibliográfico Español* publicado el 15 de julio de 1868:

> 867. Marcha fúnebre de la ópera *Jone*. Núm 263 del *Eco de Marte*, por Petrella. Traductor D. Álvaro Milpager. Editor D. José Gabaldá. Impresor D. Antonio Manjarrés. En fol. apaisado, 6 págs. (Piera, 15-7-1868, pp. 161-162)

Por último, los diferentes arreglos de Gabaldá para banda que hemos localizado incorporan la mención expresa de su labor como arreglista, como se ve en la figura 10.

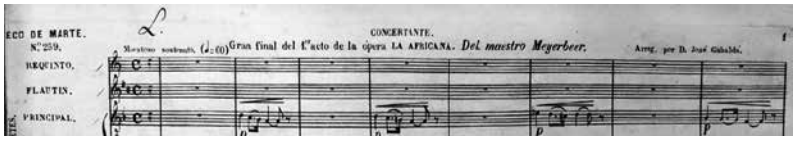


Figura 10. Arreglo para banda del concertante. Gran final del 1.er acto de *La africana* de Meyerbeer realizado por José Gabaldá y publicado en el *Eco de Marte*. *Fuente*: Archivo Canuto Berea de la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, sign. M-658/13.

Conclusiones

Se puede afirmar que José Gabaldá hizo una importante aportación al repertorio de las bandas militares españolas entre 1855 y 1868. En este sentido, además de sus marchas, debemos destacar un gran pasodoble, difundido en la revista *Música militar*; el himno nacional *El grito de la patria* y la fajina con cornetas *La princesa*, ambas obras publicadas en el *Eco de Marte*, revista fundada por el propio Gabaldá en 1856. Durante su etapa como director de esa publicación, que se prolongó hasta 1868, se publicaron en torno a 297 obras de diversos autores para banda militar. Por otra parte, también destacó Gabaldá en la faceta de arreglista. Así, en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de A Coruña, hemos localizado numerosas transcripciones para banda pertenecientes a piezas del repertorio lírico (véase la tabla 1), que se suman a las ya señaladas por otros autores, como la instrumentación de *Himno del general Prim*, la *Polca del general Prim* (Fernández, 2014) y el himno *Guerra, guerra al infiel marroquí*, todas ellas inspiradas en la guerra de África; o los arreglos para banda militar con cornetas de la *Marcha real* (Palacio, 2010) y la *Marcha gallega* de Marcial del Adalid.

Respecto a la catalogación de las marchas compuestas por José Gabaldá y publicadas en el *Eco de Marte*, hemos descrito siete, todas ellas en la BNE. Son las marchas fúnebres *La guirnalda*, *La azucena*, *El llanto*, *Soledad* y *El panteón*, la marcha triunfal *Minerva* y la *Marcha de honor al Santísimo*. Por el contrario, no podemos atribuirle a Gabaldá la autoría de la marcha *El sepulcro*, ya que en las particellas localizadas no se hace mención alguna a su autoría. Igualmente, parece demostrado que la autoría del arreglo de la marcha fúnebre de la ópera *Jone* no corresponde a José Gabaldá, sino a otro músico mayor, Álvaro Milpager y Díaz.

Bibliografía

Arévalo, A. (2017). *Harmonía* (1916-2016): centenario de una huella. *Estudios bandísticos*, (1), 127-133.

Asenjo, F. (1988). *Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri).* (Vol. II). (Ed. a cargo de Emilio Casares). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Asensio, M. (2012). *El saxofón en España (1850-2000)*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.

Asociación Juvenil y Cultural de Música Bienmesuena de El Saucejo. (2019). Minerva. En *Más de 120 años* [CD]. Alcalá de Guadaíra: Sonolecca Recording Studio.

Asociación Musical Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana. (2013). La azucena y El llanto. En *Ottocento* [CD]. Sevilla: Rossini Discos.

Ayala, I. (2014). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén.* (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

Banda Sinfónica Municipal de Sevilla. (2007). La guirnalda. En *Versión Original* [CD]. Sevilla: Villamúsica.

Capdepón, P. (2011). La música municipal en Irún durante el siglo XIX: la creación de la Banda de Música. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, (27), 201-246.

Casares, E. (Coord.). (1999). Gabaldá Bel, José. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* (Vol. 5, p. 297). Madrid: SGAE.

Castroviejo, J. M. (2016). *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Samarcanda.

Crónica de Madrid. (1856, 3 de febrero). En *Gaceta musical de Madrid* [Sección Correspondencia particular], (5), p. 37. Recuperado de https://cutt.ly/FrxfYL8

El grito de la patria. (1860, 10 de abril). En *La Correspondencia de España* [Sección Música], p. 4. Recuperado de https://cutt.ly/erxfyR3

Fernández, R. (2014). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Gabaldá, J. (1863*a*). La guirnalda: marcha fúnebre. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (79), 1-4.

_____. (1863*b*). La azucena: marcha fúnebre. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (80), 1-6.

_____. (1867*a*). El llanto: marcha fúnebre. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (210), 1-4.

_____. (1867*b*). Minerva: marcha triunfal. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (168), 1-6.

_____. (1867*c*). Soledad: marcha fúnebre. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (261), 1-5.

_____. (1868*a*). El panteón: marcha fúnebre. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (166), 1-6.

_____. (1868*b*). Marcha de honor al Santísimo: compuesta sobre los himnos *Pange lingua* y *Sacris solemniis*. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (297), 1-8.

Gacetilla de la capital [Sección]. (1861, 27 de marzo). En *El Contemporáneo*, (82), p. 3. Recuperado de https://cutt.ly/Crxghym

Galiano-Díaz, J. C. (2018*a*). En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía*. En Suárez, J. I., Sobrino, R. y Cortizo, M. E. (Eds.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. (pp. 153-164). Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____. (2018*b*). De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1858, Errico Petrella) en España en el siglo xix y su presencia en los repertorios bandísticos. *Música Oral del Sur*, (15), 99-135.

_____. (2019). Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica. En Rincón, N. y Ferreiro, D. (Eds.). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*. (pp. 149-171). Granada: Libargo.

Gosálvez, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*. Madrid: aedom.

Gutiérrez, F. J. (2009). *La forma marcha*. Sevilla: Abec Editores.

León, V. (2008, 29 de julio). Aparecen docenas de partituras del xix en el Archivo Histórico Municipal. *Diario de Cádiz*. Recuperado de https://cutt.ly/HrtN6VN

Martínez, B. (1998). La revista *Harmonía* (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda. En Aviñoa, X. (Ed.). *Miscellànea Orioll Martorell.* (pp. 223-266). Barcelona: Universitat de Barcelona.

_____. (1999). Inventario y catalogación de archivos de bandas civiles asturianas. *Actas del 18.º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, San Sebastián, 1998.* (pp. 349-363). Madrid: aedom.

Milpager, A. [Instrumentador]. (1868). Marcha fúnebre en la ópera *Jone* del maestro Petrella. En Gabaldá, J. (Ed.). *Eco de Marte*, (263), 1-6.

Minerva. (2019). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de https://dle.rae.es/?w=minerva

Moreno, A. (2019). *Diccionario biográfico de músicos mayores, 1800-1932*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Nagore, M. (2011). Historia de un fracaso: el «himno nacional» en la España del siglo xix. *Arbor*, (187), 827-845.

Oriola, F. (2014). Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, (30), 163-194.

Palacio, J. M. (2010). *Los hermanos Gabaldá. Dos músicos vinarocenses en el siglo xix*. Vinaroz: Associació Cultural Amics de Vinaròs.

Piera, A. (Ed.). (1868, 15 de julio). Obras de propiedad literaria. Música. *Boletín Bibliográfico Español*, (14), 160-162.

Rodríguez, C. (2006). *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la villa del Nervión*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

Santodomingo, A. (2016). *La Banda de Alabarderos (1746-1939): música y músicos en la jefatura del estado*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Suplemento al gran catálogo de las piezas publicadas en el *Eco de Marte*. (1875). En Romero, A. (Ed.). *Eco de Marte*, (520), p. 18.

T. B. (1856, 14 de septiembre). Don Mariano Rodríguez. *Gaceta musical de Madrid* [Sección Biográfica], (37), 274. Recuperado de https://cutt.ly/MrxfibD

Veintimilla, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886).* (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.

INFLUENCIA DE LA REVISTA *CONDUCTORAMA* Y OTRAS PUBLICACIONES FRANCESAS EN LAS BANDAS ESPAÑOLAS

Marcial García Ballesteros

RESUMEN

Las editoriales musicales francesas, a través de comercios españoles, fueron las principales proveedoras de partituras para las bandas de música desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. Algunas de aquellas partituras calaron en el ánimo de los directores, que las incorporaron a los conciertos y entre las elegidas para los certámenes de bandas; llegaron incluso a ser de interpretación obligada en dichos concursos sin que se conociera nada de algunos de sus autores aparte del apellido. Entre las revistas francesas que difundieron aquel repertorio, destaca *Conductorama,* de la editorial Evette & Schaeffer.

Ediciones francesas en los archivos de las bandas españolas

Al investigar la historia de las bandas de cualquier población valenciana, así como la documentación musical localizada, siempre resulta interesante observar la evolución de las orquestaciones. Sirva como ejemplo una polca de José Cervera Cervera, fechada en noviembre de 1880 y dedicada al entonces director de la Banda Municipal de Requena, Antonio Llorens. Se titula *La despedida* (figura 1) y está orquestada para requinto, clarinetes, cornetines, bombardinos, trombones, bajo y bombo.

En 1890 existían ya en Requena dos sociedades musicales no municipales. La banda de la Sociedad Musical Requenense era la sucesora de aquella antigua banda municipal y para ella compuso Mariano Pérez Sánchez, en junio de 1890, una marcha militar titulada *Coronel Albornoz* (figura 2), con la orquestación siguiente: requinto, clarinetes, saxofones altos, saxofones tenores, fiscornos, cornetines, trompas, trombones, bombardinos, bajos y batería. Esta última formación, de unos 40 elementos, participó en algunos de los primeros certámenes de Valencia: 1887, 1888 y 1890.

El estudio de partituras y formaciones bandísticas valencianas de finales del siglo xix y principios del xx nos reafirma en la continua evolución de la plantilla instrumental de las bandas, que tenían instrumentos hoy olvidados o cuya presencia es meramente testimonial en algunas formaciones profesionales; entre ellos, barítono, omnoven, tromba, trombino, sarrusofón, georgofón y otros más conocidos, pero en tesituras ya desterradas, como fiscorno bajo, clarinete en do, flauta en re bemol y tuba en mi bemol.

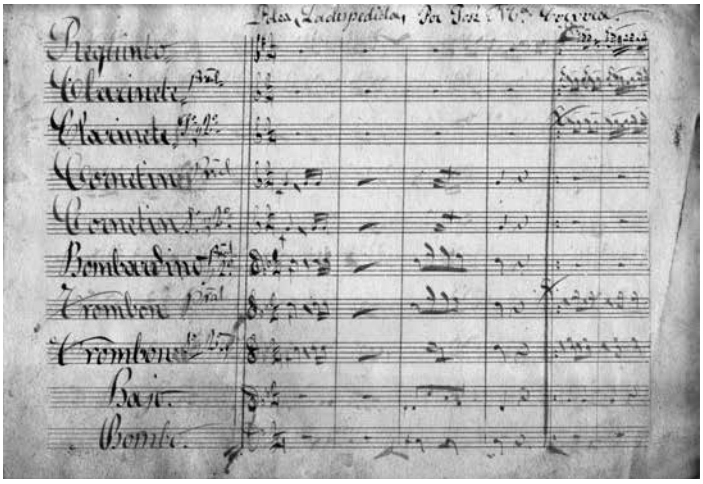


Figura 1. Portada de la polca *La despedida*, de José Cervera Cervera (1880). *Fuente*: Fondo Musical Requenense, archivo personal del autor.

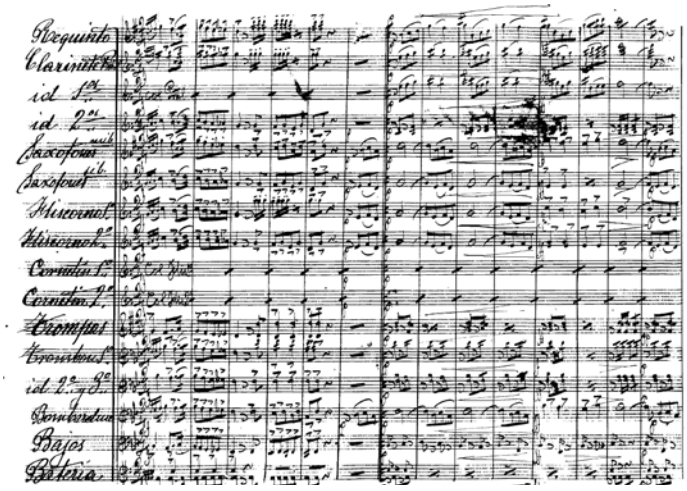


Figura 2. Portada de la marcha militar *Coronel Albornoz*, de Mariano Pérez Sánchez (1890). *Fuente*: archivo Mariano Pérez Sánchez, archivo personal del autor.

España no ha sido un país constructor de instrumentos, salvo contadas excepciones. Las bandas se proveían, a través de las tiendas de música, en Francia, Holanda, Alemania, Checoslovaquia, Inglaterra y otros países. En Valencia, los

almacenes o comercios de música como Salvador Prosper (1840), Casa Laviña (1846), Antich y Tena (ca. 1890), Luis Tena (s. xx), Cabedo, etc., se ocuparon de importar tanto instrumentos como partituras y, con el tiempo, se convirtieron casi todos ellos en editores a su vez. Aunque en el resto de España surgieron también comercios de música, sobre todo alrededor de zonas donde proliferaron las bandas, como Galicia, País Vasco, Cataluña, entre otras, este trabajo se centra en la Comunidad Valenciana, por su relevancia en cuanto al número de bandas, su evolución y los actos de importancia surgidos alrededor de la capital, como es el caso del Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia y otros de índole local.

Por medio de esos comercios, los directores y los músicos de bandas fueron conociendo las transcripciones de obras de grandes autores, algunos de ellos en activo, para las nuevas formaciones bandísticas francesas cuya composición, poco a poco, se iría introduciendo en España. No olvidemos que la verdadera revolución de las bandas de música la realizó Adolphe Sax con sus saxofones (1846) y saxhorns, adoptados por las bandas militares francesas a mitad del siglo xix como parte de sus plantillas y, a renglón seguido, por todas las bandas militares europeas. Tales instrumentos llegaron a España a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta, aunque su asimilación fue más lenta en la familia de los saxofones que en la de los saxhorns.

En 1859, la Banda de la Guardia Republicana de París contaba ya con 5 saxofones (no conocemos el tipo) y 14 saxhorns (entre los que habría fiscornos, bombardinos o barítonos, bajos…) entre sus 54 músicos (véase el anexo I).

La influencia francesa se hizo notar primero en las bandas que podían sufragar mejor los gastos de instrumental nuevo, es decir, las militares, que fueron también las primeras en protagonizar concursos como el que tuvo lugar en Madrid en julio de 1871.[1]

Poco a poco se tradujeron algunos métodos de instrumentación para banda, como Fétis y Gevaert, entre otros, de modo que los directores y músicos mayores españoles dispusieron pronto de los libros que se utilizaban en otros países. Más tarde fueron los propios directores y compositores españoles los que escribieron sus tratados, como el *Método de instrumentación*, de José Franco Ribate, ya en el siglo xx.

Pero partiendo de una época anterior a las grabaciones discográficas y terminando en las primeras décadas del siglo xx, en que dichas grabaciones, por limitaciones de la técnica, solo contenían temas breves, la pregunta que nos planteamos es cómo conocían los directores españoles la música que se

[1] Concurso de Bandas Militares. *La Nación* (9-7-1871).

componía y transcribía en otros países. La respuesta es que la conocían gracias a las revistas especializadas, importadas por los comercios de música de Valencia y otras ciudades.

Cuando ahora se reciben en las bandas folletos de editoriales de música unidos a un CD con breves fragmentos de las piezas compuestas o transcritas, no estamos ante nada que no se hiciera ya a finales del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras décadas del XX.

FIGURA 3. Portada de una colección de partituras para banda editadas en Holanda. *Fuente*: archivo Mariano Pérez Sánchez, archivo personal del autor.

Editoriales como Francis Salabert (París), Ildefonso Alier (Madrid), Durand et fils (París), Erviti (San Sebastián), Kessels (Holanda), Margueritat (París), Max Eschig (París), Theelen (Tongres, Bélgica), Zozaya (Madrid), entre otras,

editaban y remitían sus catálogos a directores de bandas y aficionados suscritos, como hemos podido comprobar en los archivos del compositor requenense Mariano Pérez Sánchez y de otros músicos aventajados de Requena, como los hermanos Casimiro y Francisco Pino Lavara.[2]

A modo de ejemplo, alrededor de 1900, la empresa de instrumentos y ediciones M. J. H. Kessels, de Tilbourg (Holanda), editó una colección de cuatro cuadernos de guiones reducidos para bandas (*Harmonies et Fanfares*), en francés, y la reeditó varias veces a causa de su éxito (figura 3). Cada cuaderno estaba dedicado a temas distintos: oberturas y grandes marchas; fantasías, popurrís y grandes piezas; pasodobles, marchas de procesión y marchas fúnebres; y bailables: valses, polcas y otras piezas de concierto. Todas ellas de compositores de fama, como Suppé y Strauss, alternadas con piezas de directores bandísticos militares de varios países: Francia, Austria, Alemania, Holanda y Luxemburgo. De esa serie, en el archivo de Mariano Pérez Sánchez se conservan tres ejemplares de los cuatro que se publicaron.

La revista *Conductorama*

Además de las citadas empresas, el ejemplo que se propone es una editorial parisina, Evette & Schaeffer, surgida en 1885 y disuelta en 1929, que desde la segunda década del siglo xx, hacia 1915, publicó un catálogo de partituras para banda titulado *Conductorama*, con dos particularidades: la primera era su formato de bolsillo apaisado, cuyas medidas eran 11,5 cm de altura y 15,5 cm de anchura, con grapa lateral y unas 100 páginas de media (en su última época se modificó el formato a vertical y pasó a medir 18,4 cm de altura y 13,7 cm de anchura);[3] la segunda particularidad era que presentaba guiones (no partituras), en reducciones de tres o cuatro pentagramas, incluso solo dos, todos ellos en si bemol.

Las revistas analizadas, de las que contamos con los originales, proceden en su mayor parte del archivo personal de Mariano Pérez Sánchez, que las adquirió (según sello indicativo) en el comercio valenciano de Luis Tena; y una pequeña parte de ellas proceden de la adquisición particular en comercios de lance, en el rastro de Valencia y de coleccionistas privados contactados por Internet.

El análisis de la revista y sus obras resulta muy interesante por cuanto cada una de ellas contiene entre 15 y 20 reducciones para banda militar de los dos tipos establecidos en Francia: *harmonie*, o gran banda, y *fanfare*, o pequeña banda. La primera es de corte sinfónico y la segunda más del estilo fanfarria, como su nombre indica, con instrumentos de viento-metal y percusión, pero nada o casi nada de madera.

[2] Custodiados por el autor de este artículo.
[3] Al menos desde el número 49.

Por otro lado, la revista contiene tanto obras transcritas de orquesta u orquestadas de piano, de compositores de fama, como partituras originales compuestas por directores de las distintas bandas militares francesas (*chefs de musique*).

Esto último, tratándose de una revista de principios del siglo xx, viene a romper un mito establecido con firmeza en el mundo de las bandas valencianas hasta, al menos, los años setenta del siglo xx: que las bandas rurales solo podían tocar transcripciones porque no se componía más música para viento que pasodobles y marchas. Tal afirmación es errónea: antes de Asíns Arbó, Adam Ferrero, Ferrer Ferrán, Martínez Gallego y tantos excelentes compositores actuales de música para banda, ya se componía música original para bandas de viento en otros países, en especial Francia, con excelente calidad, como demostraremos a continuación con un claro ejemplo extraído de la revista *Conductorama*. Precisamente por esas revistas, no se puede alegar desconocimiento, puesto que se vendían en los comercios de música y las compraban los directores.

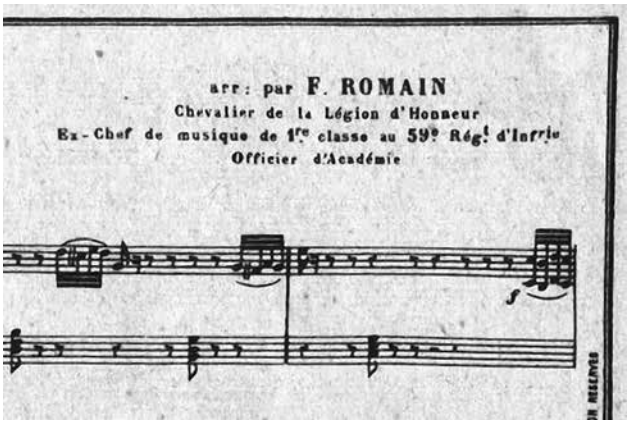
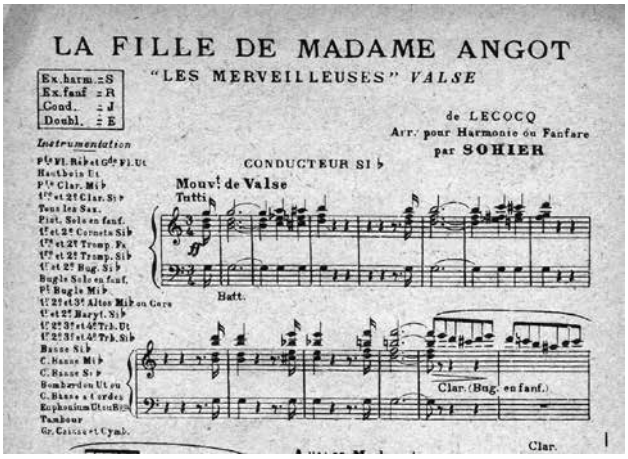


Figura 4. Detalle del transcriptor en un guion: «Arreglado por F. Romain / Caballero de la Legión de Honor / Antiguo músico mayor de 1.ª clase del 59.º Regimiento de Infantería / Oficial de Academia». *Fuente*: revista *Conductorama*, archivo personal del autor.

Otra cosa eran los materiales. Como podemos comprobar, la lectura de los guiones podía ser difícil sin lentes, por el tamaño minúsculo, y la dirección de una banda con ese material era de todo punto imposible (figura 4). Así pues, los comercios importaban también los materiales (guiones y particellas) sobre pedido o, como diríamos hoy, bajo demanda. Para ver esos documentos, si no se dispone de algunas de estas obras en archivo, se puede acudir a la biblioteca digital francesa Gallica, donde están para su consulta diversos materiales completos.

Gracias a la esmerada y exhaustiva información que facilita Alfredo Ruiz Cerveró en los dos volúmenes de su libro *Una historia irrepetible en el mundo musical* sobre el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de

Valencia, ha sido posible contrastar los títulos editados en la revista *Conductorama*, que, a su vez, utilizaron bandas valencianas, extranjeras y militares en ese concurso, y hemos comprobado que muchas de las obras, publicadas a partir de 1915 en la revista, ya se interpretaban en el concurso valenciano desde las primeras ediciones. Eso indica que ya desde 1886 el conocimiento de las obras y de las transcripciones realizadas en Francia era notorio en las bandas valencianas que participaron.


LA FILLE DE MADAME ANGOT

"LES MERVEILLEUSES" *VALSE*

de LECOCQ

Arr.t pour Harmonie ou Fanfare

par SOHIER

CONDUCTEUR SI ♭

Mouvt de Valse

Tutti

Batt.

Clar. (Bug. en fanf.)

Clar.

Figura 5. Detalle de la instrumentación en un guion. *Fuente*: revista *Conductorama*, archivo personal del autor.

Al analizar las partituras incluidas en la revista *Conductorama*, se aprecia que la inmensa mayoría de los autores originales de obras para banda, así como los transcriptores de obras orquestales (algunos de ellos en ambas funciones), eran músicos mayores (*chef de musique*) de bandas militares francesas: Guardia Republicana, Infantería, Caballería, etc. Pues bien, teniendo el ejército francés perfectamente delimitadas en sus ordenanzas la formación instrumental de las distintas categorías de bandas militares: *harmonies* y *fanfares*, los compositores y transcriptores disponían de una plantilla estable y equilibrada, semejante en todas las bandas, que les permitía componer o transcribir las partituras para que sonaran de forma ideal, algo que ha sido muy difícil de conseguir en las bandas no profesionales españolas, en las que, por dicho carácter no profesional, siempre hay cuerdas más desequilibradas que otras; esa carencia solo se corrige de forma adecuada cuando se asiste a un certamen, en el que los directores escogen a mayor satisfacción la formación instrumental con la que desean subir al escenario.

Así, volviendo al ejemplo de la revista *Conductorama*, vemos en diversos guiones directoriales (ya que no se editaban partituras) la relación de los instrumentos para los que se habían preparado las particellas (figura 5). Tengamos en cuenta que la revista estaba integrada solo por guiones y tanto estos en tama-

ño grande como las particellas había que encargarlas al comercio importador. El precio de esos materiales, así como el poder adquisitivo de las sociedades y la laboriosidad de los directores, hacían que en muchos casos solo se encargara un papel de cada instrumento; luego el director o los copistas hacían copias manuscritas según las necesidades de su banda.

Al contrastar estos datos queda clara la notable influencia de la música de viento francesa de la segunda parte del siglo xix y primer tercio del xx en la formación de los archivos bandísticos de las sociedades musicales valencianas (en general, en las españolas) y, por añadidura, en las formaciones artísticas, ya que los instrumentos eran importados por los mismos comercios que vendían las partituras.

Al analizar las obras interpretadas en los primeros certámenes valencianos, observamos la preponderancia en el gusto de los directores por la música operística europea, en especial la italiana (Verdi, Rossini, Bellini…) y alemana o centroeuropea (Suppé, Meyerbeer…); también les gustaban la ópera y la opereta francesa, tanto de autores autóctonos como de los extranjeros que hicieron carrera en Francia (el propio Meyerbeer, Halévy, Gounod, sobre todo). Al cabo de pocos años se interesaron por la música alemana de las últimas épocas (Mozart, Beethoven, Wagner…). Ahora bien, con la excepción de Suppé, en lo que se refiere a la revista *Conductorama,* en la que no aparece ninguna de sus obras, la gran mayoría de las obras eran transcripciones hechas por músicos mayores franceses.

No podemos dejar de observar que la tendencia italianizante tenía mucho que ver con los gustos de la época y, de forma especial, con los de quienes iniciaron el certamen (Salvador Giner y otros profesores del Conservatorio de Valencia).

La influencia de las editoriales extranjeras en la formación de los archivos de las bandas valencianas es muy importante por cuanto es la primera. Las editoriales españolas, tan importantes o más en los archivos bandísticos, surgen más adelante, a principios de siglo, con la selección de zarzuelas y la transcripción de obras de autores españoles, así como las originales de autores, sobre todo valencianos: las editoriales se consolidaron con la revista musical *Harmonía*, cuyo mayor impulsor, junto con Mariano Sanmiguel, fue Julio Gómez, madrileño y gran defensor del papel culturizante de las bandas, sin olvidar el casi monopolio de Unión Musical Española. Aquellas editoriales fueron las principales proveedoras de música de banda, sobre todo tras la Guerra Civil, por lo que este trabajo abarca solo hasta 1936.

Aquí, el caso que nos ocupa es la influencia de las ediciones francesas y, como ejemplo, citaremos, en primer lugar, diversas obras obligadas en el Certamen de Valencia, todas ellas incluidas en algún número de la revista *Conductorama* (tabla 1).

Tabla 1. Obras de autores franceses (y europeos vinculados a la música francesa) obligadas en el Certamen de Bandas de Valencia. Tras la Guerra Civil proliferaron, como obras obligadas, las de autores españoles; respecto a estas y a las transcripciones, predominan las ediciones de *Harmonía*. *Fuente*: revista *Conductorama*.

Año	Compositor	Obra	Sección	Procedencia
1888	Meyerbeer, Giacomo (Alemania)	*Dinorah*, sinfonía de la ópera	Bandas militares	
1889	Thomas, Ambroise	*Mignon*, sinfonía de la ópera	Bandas militares	
1893	Thomas, Ambroise	*Raymond*, obertura de la ópera	2.ª	
1893	Gevaert, François-Auguste (Bélgica)	*Le Billet de Marguerite*	1.ª	
1893	Meyerbeer, Giacomo	*La estrella del norte*	3.ª	
1894	Flotow, Friedrich von	*Stradella*, obertura	1.ª	
	Massenet, Jules	*Phèdre (Phedra)*, obertura	2.ª	Transcripción de Théophile Dureau en *Conductorama*
1895	Thomas, Ambroise	*Le Roman d'Elvire*	2.ª	
1896	Auber, Daniel François Sprit	*El lago de las hadas*, obertura	3.ª	
1897	Halévy, Jacques Fromental	*Carlos IV*, obertura	Fue festival, no certamen	
1897	Massenet, Jules	*Les erinnyes*, obertura		Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*
1902	Mozart, Wolfgang Amadeus	*Don Juan (Don Giovanni)*, obertura de la ópera	2.ª	Transcripción de Louis Mayeur en *Conductorama*

(*cont.*)

(Tabla 1, *cont.*)

Año	Compositor	Obra	Sección	Procedencia
1902	Bizet, Georges	*Patrie (Patria)*, obertura	1.ª	Transcripción de Léon Chic en *Conductorama*
1905	Reyer, Ernest	*Sigurd*, fantasía (obertura)	1.ª	Transcripción de Georges Meister en *Conductorama*
1907	Parès, Gabriel (presidente del jurado)	*Rollon*, obertura	Sección única	
1908	Humperdinck, Engelbert	*Hänsel et Gretel (Hansel y Gretel),* obertura de ópera	2.ª	Transcripción de Lucien Debraux en *Conductorama*
1909	Saint-Saëns, Camille	*Sinfonía núm. 1*, opus 2, tiempo I	2.ª	
1909	Parès, Gabriel (presidente del jurado)	*Rollon*, obertura	1.ª	
1910	Saint-Saëns, Camille	*Phaeton*, obertura	2.ª	
1910	Berlioz, Hector	*Sinfonía Fantástica,* tiempos 3 y 4	1.ª	
1911	Beethoven, Ludwig van	*Egmont,* opus 84, obertura de la música incidental	2.ª	Transcripción de Théophile Dureau en *Conductorama*
1911	Massenet, Jules	*Roma*, obertura de la ópera trágica	1.ª	Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*
1912	Lalo, Edouard	*Le Roi d'Ys (El rey de Ys)*, obertura de la ópera	1.ª	Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*

(*cont.*)

(Tabla 1, *cont*.)

Año	Compositor	Obra	Sección	Procedencia
1914	Saint-Saëns, Camille	*Orient et occident*, opus 25, poema sinfónico	2.ª	
1916	Widor, Charles-Marie	*Ouverture espagnole*, obertura de concierto	2.ª	Transcripción de Charles Foare en *Conductorama*
1916	Berlioz, Hector	*Le Roi Lear (El rey Lear)*, opus 4, obertura	1.ª	Transcripción de Gustave Logeart en *Conductorama*
1917	Lacombe, Paul	*Rapsodie sur des airs du Pays d'Oc*, rapsodia	2.ª	Transcripción de Louis Christol en *Conductorama*
1917	Massenet, Jules	*Roma*, obertura de la ópera trágica	1.ª	Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*
1919	Mozart, Wolfgang Amadeus	*Don Juan (Don Giovanni)*, obertura de la ópera	2.ª	Transcripción de Louis Mayeur en *Conductorama*
1920	Pierné, Gabriel	*Ramuntcho*, obertura sobre temas populares vascos	2.ª	Transcripción de Edouard Michel en *Conductorama*
1920	Leroux, Xavier	*Théodora*, rapsodia	1.ª	Transcripción de Onésime-Luise Coquelet en *Conductorama*
1921	Pedrotti, Carlo	*Les masques (Tutti in maschera)*, obertura	2.ª	Transcripción de Léonce Chomel en *Conductorama*

(*cont*.)

(Tabla 1, *cont*.)

Año	Compositor	Obra	Sección	Procedencia
1921	Charpentier, Gustave	*Chant d'apothéose*	1.ª	Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*
1922	Chabrier, Emmanuel	*L'Etoile*, obertura de la opereta	2.ª	Transcripción de Henri Vivet en *Conductorama*
1923	D'Indy, Vicent	*Le camp de Wallenstein*, obertura	1.ª	
1925	Bruneau, Alfred (Louis Charles Bonaventure Alfred)	*La Belle au bois dormant*, poema sinfónico	1.ª	Transcripción de Auguste Gironce en *Conductorama*
1926	Grétry, André Erneste Modeste	*L'Ami de la maison*, obertura	2.ª	Transcripción de Gustave Logeart en *Conductorama*
1926	Dukas, Paul	*El aprendiz de brujo*, poema sinfónico	Especial	
1927	Beethoven, Ludwig van	*Sinfonía núm. 5*, opus 67, tiempo IV	Especial	Transcripción de Daniel Clement en *Conductorama*
1929	Franck, César	*Les Eolides (Las Eólidas)*, poema sinfónico	Especial	Transcripción de Julien Lignon en *Conductorama*
1930	Gilson, Paul	*Rapsodia*	Especial	
1931	Debussy, Claude Achille	*Caja de juguetes*	Especial	

Hay más de 20 obras obligadas entre las publicadas en la revista *Conductorama* y bastantes más de transcripciones francesas de otras editoriales. Todo ello denota la ya citada influencia en las bandas españolas de la música de viento compuesta y transcrita en el país vecino. Es lógico, por tanto, que la formación

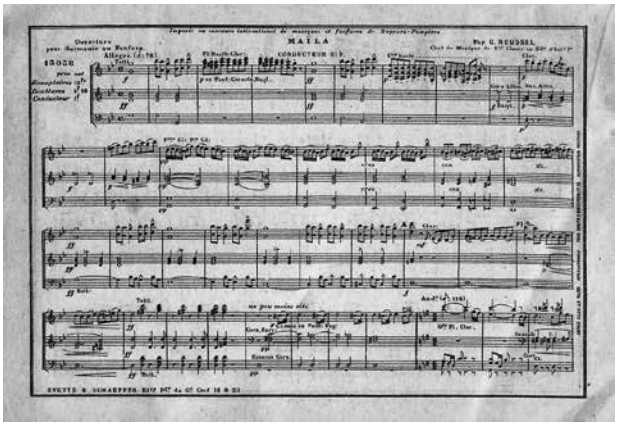


Figura 6. Primera página del guion de la obertura *Maïla*. *Fuente*: revista *Conductorama*, archivo personal del autor.

instrumental de las bandas se conformara a partir de la influencia de las agrupaciones militares francesas, cuyas *harmonies* eran ya bandas sinfónicas a finales del siglo xix, a pesar de que el término, en España, no se empezó a usar hasta los años setenta del siglo xx.

Está claro que predominan las transcripciones, pero solo la revista *Conductorama* editó más de 600 partituras, de las cuales aproximadamente un tercio eran obras compuestas originalmente para formación bandística.

El gusto por estas ediciones y por la música francesa para banda en particular caló entre los directores valencianos con fuerza. Muchas de esas obras se usaron en concierto y pasaron después al repertorio habitual. Análogamente, muchas de las partituras obligadas fueron escogidas antes o después como obras de libre elección en otros muchos certámenes, incluso hasta los años sesenta, cuando la modernización de las bandas sinfónicas y el surgimiento de las nuevas generaciones de compositores bandísticos dio lugar a la lógica evolución de la que disfrutamos hoy en día.

La obertura *Maïla*, de C. Roussel

Hemos querido terminar con un claro ejemplo de la influencia de la música bandística francesa en las bandas valencianas (y españolas), que demuestra que ese interés no surgió por tratarse de autores de fama reconocida, sino por la propia calidad de la música y las orquestaciones, pese a ser autores desconocidos entonces y de los que hoy apenas tenemos más noticias. La obra en cuestión es la obertura de concierto *Maïla* (figura 6), obra original para banda del compositor francés C. Roussel.

Esta partitura nos llamó la atención ya en los años ochenta, durante la redacción de la biografía de Mariano Pérez Sánchez, al encontrar un papel manus-

crito de puño y letra del compositor, en concreto del clarinete 3.º (figura 7). Entonces consultamos todos los diccionarios y libros de historia de la música que fue posible en busca del nombre que se escondía tras la C, pero fue inútil.

La obertura *Maïla* fue una de las obras obligadas, en el Certamen de Valencia en 1915 y, a partir de entonces, fue una de las más interpretadas como pieza de libre elección: 18 veces; está claro que gustaba a los directores. Incluso existe una grabación en CD realizada por la banda de Montroy bajo la dirección de David Moltó Romero. Sin embargo, al citar la partitura, los encargados de la programación y de la confección de los programas y carteles solo indicaban como autor «C. Roussel», o, simplemente, Roussel, cuando no escribían *Rusell*, *Rausel* u otras formas erróneas.

En su libro sobre el Certamen de Valencia, Alfredo Ruiz Cerveró se refiere a esta obra e identifica al autor con el compositor de Tourcoing (Francia) Albert Charles Roussel (Ruiz, 2011, p. 137). La atribución tiene su lógica, ya que el segundo nombre del conocido autor del ballet *El festín de la araña*, Albert Roussel, es Charles. Recientemente adquirimos una biobibliografía de Albert Roussel (Follet, 1988), pero la obra no aparecía. Una laboriosa búsqueda en muchas bases de datos nos llevó, por fin, a la página de Worldcat. Ahí estaba la obra, entre más de 6000 indicaciones con dicha palabra, al acotarla para el apellido Roussel: «*Maïla*… Ouverture pour harmonie ou fanfare, par C. Roussel / Autor: C. Roussel / Partitura musical / París: Editorial Evette et Schaeffer, [1903]». Por el registro averiguamos que había un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia y, al acceder a su página web, comprobamos que en todas las entradas figuraba C. Roussel, sin el nombre de pila. Aparecen allí algunas obras musicales más del mismo autor, instrumentadas «pour musique militaire» y publicadas por la misma editorial antes de la existencia de la revista *Conductorama*: *Frisson*

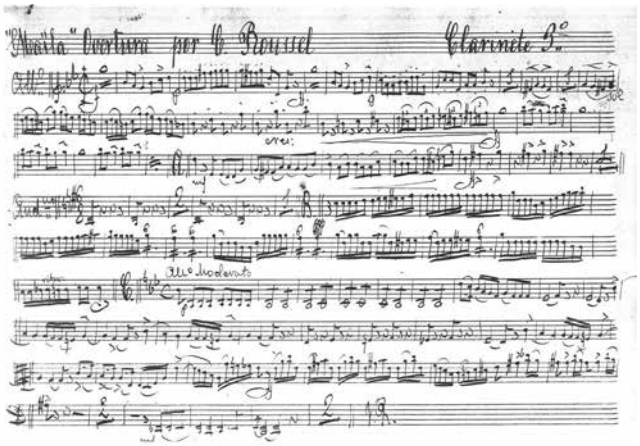


Figura 7. Papel del clarinete 3.º de la obertura *Maïla*, manuscrito por Mariano Pérez Sánchez. *Fuente*: Fondo Musical Requenense, archivo personal del autor.

printanier (1890), *Le Rhone et la Saone* (1890), *Madrigal* (1893), *Concerto pour trombone* (1894), *Ce que chantait grand' mère* (1897), *Maïla* (1903), *Hymne du drapeau* (1904), *Suite chinoise Lien-Tchoung-Kouo-Ti-Tiao-Tse* (1907), *Chant des perrachois* (1913).

Todas las partituras localizadas tienen dos cosas en común: por un lado, están compuestas para banda de viento y, por otro lado, como autor figura C. Roussel; ningún acceso desde el enlace del apellido ofrecía un nombre de pila. Volvimos entonces a revisar el guion de *Maïla* en el número 11 de la revista *Conductorama* (figura 9) y, en la primera página del guion, estaban los datos fundamentales para localizar al verdadero autor: «C. ROUSSEL / Chef de Musique de 1re Classe au 58e d'Infrie / Imposée au concours international de musiques et fanfares de Sapeurs-Pompiers». Comenzamos por buscar en Internet referencias al citado *concours* y, en efecto, entre el 24 y el 26 de junio de 1905 se celebró el Gran Concurso Internacional de Músicas y Fanfarrias de Bomberos[4] en Alais, comarca francesa del departamento de Gard, en la región de Occitania, al sur de Francia.

El siguiente y definitivo paso surgió de otro dato crucial que ofrecía el guion: el cargo y destino del autor: director de primera clase del 58.º Regimiento de Infantería. Un cargo oficial en el ejército requiere un nombramiento, que, a su vez, debe estar publicado en un boletín o diario oficial. Consultamos el *Journal Officiel de la République Française* hasta dar con el director de la música del 58.º Regimiento de Infantería en una lista primero de aspirantes (11-1-1898, p. 190) y, finalmente, de concesiones de la Cruz de la Legión de Honor (12-7-1898, p. 4255): «Roussel (Claude-Gustave), chef de musique; 20 ans de services, 9 campagnes». Su nombramiento como oficial de academia también aparece en la misma publicación oficial, donde comprobamos que el regimiento de Roussel tenía su sede en Avignon (13-8-1905, p. 4973) y los años de servicio que prestó: 43 hasta su retiro en 1909 (16-11-1909, p. 11045).

La costumbre de indicar solo la inicial del nombre de pila de los compositores, generalizada entre los editores franceses de la época, ha supuesto una fuente de errores de atribución de autorías que hoy en día, gracias a los repositorios de información digital de libre acceso, son más fácilmente corregibles.

En conclusión, este trabajo pretende mostrar que el análisis a fondo de publicaciones como la revista *Conductorama*, cuya localización completa, digitalización y difusión sería una actuación del máximo interés, puede ayudar a conocer un poco más las raíces de nuestras bandas, nuestros archivos y los personajes que los han hecho posibles.

[4] En francés: *sapeurs-pompiers*.

Bibliografía

Adam, B. (1986). *Las bandas de música en el mundo.* Madrid: Ediciones Sol.

Astruells, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana.* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.

_____. (2016). *Edición, copistería y tiendas para bandas de música en Valencia a finales del siglo xix y principios del xx.* (Inédito). Valencia.

Concurso de Bandas Militares. (1871, 9 de julio). *La Nación*.

Evette, P. y Schaeffer, E. (Eds.). (1915-1927). *Conductorama, recuell miniature périodique des conducteurs des ouvrages publiés pour harmonies et fanfares*. París: Evette & Schaeffer.

Follet, R. (1988). *Albert Roussel: A Bio-Bibliography*. Nueva York: Greenwood Press.

Journal Officiel de la République Française. (1898-1909). París: Journaux officiels. Recuperado de la Biblioteca Nacional de Francia, https://cutt.ly/VrtY7br (consulta: 4-4-2019).

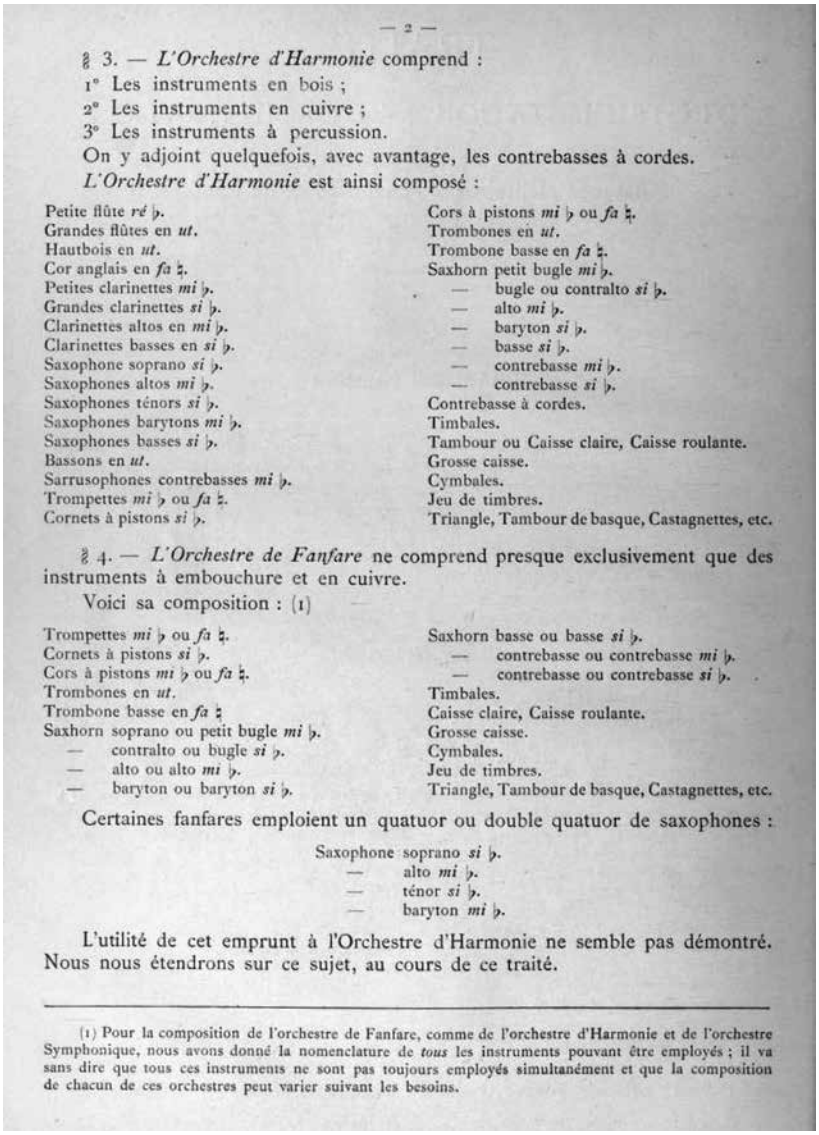
Lolo, B. y Gosálvez, J. C. (Eds.). (2012). *Imprenta y edición musical en España (ss. xviii-xx).* Madrid: Universidad Autónoma.

Ruiz, A. (2011). *Una historia irrepetible en el mundo musical: Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia.* (2 vols.). Valencia: Piles Editorial de Música.

ANEXO I

Composición de las Bandas de Música francesas según el *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration a l'usage des Musiques Militaires d'Harmonie et de Fanfare* por Gabriel Parès (1898), Chef de Musique de la Garde Républicaine.

(Material conservado en la Biblioteca Nacional de Francia).



— 2 —

§ 3. — *L'Orchestre d'Harmonie* comprend :

1° Les instruments en bois ;
2° Les instruments en cuivre ;
3° Les instruments à percussion.

On y adjoint quelquefois, avec avantage, les contrebasses à cordes.

L'Orchestre d'Harmonie est ainsi composé :

Petite flûte *ré* ♭.
Grandes flûtes en *ut*.
Hautbois en *ut*.
Cor anglais en *fa* ♮.
Petites clarinettes *mi* ♭.
Grandes clarinettes *si* ♭.
Clarinettes altos en *mi* ♭.
Clarinettes basses en *si* ♭.
Saxophone soprano *si* ♭.
Saxophones altos *mi* ♭.
Saxophones ténors *si* ♭.
Saxophones barytons *mi* ♭.
Saxophones basses *si* ♭.
Bassons en *ut*.
Sarrusophones contrebasses *mi* ♭.
Trompettes *mi* ♭ ou *fa* ♮.
Cornets à pistons *si* ♭.
Cors à pistons *mi* ♭ ou *fa* ♮.
Trombones en *ut*.
Trombone basse en *fa* ♮.
Saxhorn petit bugle *mi* ♭.
— bugle ou contralto *si* ♭.
— alto *mi* ♭.
— baryton *si* ♭.
— basse *si* ♭.
— contrebasse *mi* ♭.
— contrebasse *si* ♭.
Contrebasse à cordes.
Timbales.
Tambour ou Caisse claire, Caisse roulante.
Grosse caisse.
Cymbales.
Jeu de timbres.
Triangle, Tambour de basque, Castagnettes, etc.

§ 4. — *L'Orchestre de Fanfare* ne comprend presque exclusivement que des instruments à embouchure et en cuivre.

Voici sa composition : (1)

Trompettes *mi* ♭ ou *fa* ♮.
Cornets à pistons *si* ♭.
Cors à pistons *mi* ♭ ou *fa* ♮.
Trombones en *ut*.
Trombone basse en *fa* ♮
Saxhorn soprano ou petit bugle *mi* ♭.
— contralto ou bugle *si* ♭.
— alto ou alto *mi* ♭.
— baryton ou baryton *si* ♭.
Saxhorn basse ou basse *si* ♭.
— contrebasse ou contrebasse *mi* ♭.
— contrebasse ou contrebasse *si* ♭.
Timbales.
Caisse claire, Caisse roulante.
Grosse caisse.
Cymbales.
Jeu de timbres.
Triangle, Tambour de basque, Castagnettes, etc.

Certaines fanfares emploient un quatuor ou double quatuor de saxophones :

Saxophone soprano *si* ♭.
— alto *mi* ♭.
— ténor *si* ♭.
— baryton *mi* ♭.

L'utilité de cet emprunt à l'Orchestre d'Harmonie ne semble pas démontré. Nous nous étendrons sur ce sujet, au cours de ce traité.

(1) Pour la composition de l'orchestre de Fanfare, comme de l'orchestre d'Harmonie et de l'orchestre Symphonique, nous avons donné la nomenclature de *tous* les instruments pouvant être employés ; il va sans dire que tous ces instruments ne sont pas toujours employés simultanément et que la composition de chacun de ces orchestres peut varier suivant les besoins.

ANEXO II

Ejemplo de instrumentación de banda militar francesa.

Victor Buot (1822-1883), Chef de musique du 7ème de Dragons, Ex-chef de musique de l'Artillerie de la Garde [Republicaine]

FRANCE

Ouverture Patriotique pour Harmonie
1878
Arrangée par A. Bosche

(Material conservado en la Biblioteca Nacional de Francia).

Instrumentación:

- Flautín en re bemol
- Clarinete en mi bemol, 1.er clarinete en si bemol, 2.º clarinete en si bemol
- 1.er clarinete alto en mi bemol, 2.º clarinete alto en mi bemol, 3.er clarinete alto en mi bemol
- Saxofón soprano en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, saxofón barítono en mi bemol
- Fiscorno en mi bemol, 1.er cornetín en si bemol, 2.º cornetín en si bemol
- Trompetas en mi bemol
- 1.ª trompa en mi bemol, 2.ª trompa en mi bemol
- 1.er trombón en do, 2.º trombón en do, 3.er trombón en do
- 1.er barítono en si bemol, 2.º barítono en si bemol
- Bajo solo en si bemol, bajo en si bemol, contrabajo en mi bemol, contrabajo en si bemol
- Tambor, bombo

PAPELES DE MÚSICA DE BANDA EN EL ARCHIVO PERSONAL DE JOSÉ PERPIÑÁN ARTÍGUEZ

Vicente Martínez Molés

RESUMEN

José Perpiñán Artíguez, último maestro de capilla de la catedral de Segorbe, fue el fundador de la Sociedad Musical de Segorbe, en 1905, al frente de cuya actividad estuvo durante los primeros años de existencia. Al morir legó su archivo personal a sus familiares más cercanos, quienes, finalmente, lo depositaron en dos fondos diferentes de la ciudad: el archivo municipal de Segorbe, donde se conservan los documentos referentes al campo profano de la música, y el archivo de la catedral de Segorbe, donde se conserva la obra de carácter religioso que utilizó durante largos años. Entre los documentos hay papeles de pasodobles, valses, cavatinas, sinfonías y marchas, obras todas que debieron de atender a los diversos intereses y necesidades de la banda. El propósito de este artículo es dar a conocer el inventario de las obras conservadas, su tipo y su localización.

José Perpiñán Artíguez, nacido en Segorbe (Castellón) el 24 de enero de 1863 en el seno de una familia con tradición musical y muy vinculada a la catedral, entró a temprana edad como infantillo en la capilla catedralicia, regida por el entonces maestro Valeriano Lacruz, y ocupó las plazas de contrabajonista y suplente de organista. A la muerte de este maestro de capilla, en 1882, se admitió que Perpiñán se presentara a la oposición en condición de *ad meritum,* ya que no tenía edad para ejercer; tal fue el nivel mostrado por este joven músico segorbino que Juan Bautista Guzmán, miembro del tribunal, impresionado por sus capacidades musicales, le propuso ir a estudiar a la capilla de la catedral de Valencia, donde él era maestro. Finalmente, en 1886, en oposición celebrada para cubrir la vacante dejada por Lacruz, José Perpiñán, que tenía veinticuatro años de edad, ganó una plaza que, desde tiempo atrás, parecía estar reservada para él.

Durante los primeros años de formación y desempeño del nuevo empleo, elaboró dos trabajos musicológicos que, con el paso del tiempo, han sido determinantes para el estudio de la música de la catedral de Segorbe. En primer

lugar, una memoria elaborada en 1880 en la que recogía el uso del órgano como acompañamiento de las funciones religiosas catedralicias; más tarde, entre 1896 y 1898, publicó su estudio *Cronología de los maestros de Capilla y organistas de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe* en la revista madrileña *La música religiosa en España*, dirigida por Felipe Pedrell, lo que constituyó su aportación más significativa e interesante a la historia de la musicología religiosa española, en general, y a la de la catedral segorbina, en particular.

El año 1903, el *Motu Proprio* de Pío X cambió la dirección que estaba siguiendo la música sacra, con un regreso severo al gregoriano y a la música de órgano, lo que afectó personalmente a Perpiñán. No obstante, esos cambios llegaron cuando llevaba varios años trabajando en la recuperación de los polifonistas españoles del Renacimiento, en lo que coincidió con la actividad del musicólogo catalán Felipe Pedrell, con quien mantuvo una intensa y prolífica relación.

Al mismo tiempo, Perpiñán fue capaz de impulsar uno de los acontecimientos más relevantes de la historia musical de Segorbe: la fundación de su sociedad musical en el año 1905. Esta entidad, de marcado carácter popular y lejos de los ambientes musicales en los que desarrollaba su tarea relacionada con manifestaciones religiosas, le sirvió como espacio para plasmar inquietudes que la nueva música sacra no le permitía desarrollar. Para evitar conflictos colocó a su organista y amigo, Juan Frasnedo, como cabeza visible al frente de la banda de música, si bien era él mismo quien guiaba los pasos de la recién creada agrupación (Martín Artíguez, 2005).

Desde el año 1921, Perpiñán sufrió una grave enfermedad, que fue haciendo mella en su salud, y con los nuevos estatutos capitulares de 1924 acabó siendo el último maestro de capilla de la catedral. Falleció en su ciudad natal el 1 de mayo de 1928 (Arroyas Serrano, 2018, p. 75). Tras su muerte, su labor cayó en el olvido y, así, su magisterio catedralicio quedó circunscrito a la Escuela Segorbina del siglo xix.[1]

José Perpiñán, nexo entre la música civil y religiosa segorbina

José Perpiñán puede ser considerado la persona clave en la unión de la música civil con la religiosa en la ciudad de Segorbe, ya que fue capaz de llevar a cabo una actividad importante en ambas vertientes musicales y esa unión ha perdurado hasta nuestros días. Para ello contó con la ayuda de dos personas próximas a él y en quienes depositó toda su confianza: el ya mencionado Juan Frasnedo, organista segundo de la catedral de Segorbe, contrabajista y director

[1] Para difundir el conocimiento del personaje, a través de la institución Seo de Segorbe se desarrolló el proyecto «Segorbe 2013. Año José Perpiñán», en el que se realizaron diversos actos en conmemoración del 150 aniversario de su nacimiento.

de la banda de música, y Vicente Perpiñán, primo suyo, colaborador en el seno de la capilla catedralicia segorbina y, posteriormente, maestro de capilla en Albarracín y Orihuela (Alicante).

Dentro de la música religiosa son hitos significativos sus trabajos musicológicos, que se podrían situar a la altura de los más grandes de los estudiosos del momento. A la transcripción en notación moderna del *Oficio de difuntos* de Tomás Luis de Victoria para una publicación de Felipe Pedrell,[2] hay que añadir el ya mencionado estudio sobre los maestros de capilla y organistas de la catedral de Segorbe, en el que la biografía de los músicos se acompañaba del inventario de obras conservadas de estos en el archivo catedralicio en aquellas fechas (Arroyas Serrano, Martínez Molés y Simón Abad, 2015).

En lo que a la música civil y sus instituciones se refiere, se puede sintetizar todo su trabajo diciendo que en 1905 fundó la Sociedad Musical de Segorbe, entidad que en el año 2018 recibió el premio Euterpe de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana en el ámbito de la participación musical, lo cual supone el colofón de una trayectoria ascendente e impecable de éxitos y participación en la cultura valenciana. No obstante, por la documentación que se ha podido encontrar, sabemos que el maestro Perpiñán y el organista Frasnedo también fueron impulsores de las veladas musicales celebradas en aquella época en el Casino de Segorbe, en las que interpretaban al piano algunas piezas musicales que atraían a las élites de la ciudad a escuchar sus melodías, al tiempo que leían o debatían sobre temas populares, políticos y culturales del ámbito local y nacional.

Papeles de música en su archivo personal

La vida de José Perpiñán transcurrió entre las dos entidades del panorama musical y cultural de la población de Segorbe: la catedral y la sociedad musical, lo que nos permite vislumbrar las inquietudes y, a la par, las exigencias a que tendría que hacer frente a diario este músico para atender las necesidades que, musicalmente hablando, se originaban en ellas.

Debió de ser habitual en su día a día pensar tanto en las composiciones musicales de carácter religioso, que tenía que preparar para las celebraciones litúrgicas y el culto de la catedral, como transcribir y adaptar los papeles de las piezas que la banda de música iba a interpretar en el siguiente concierto. Lógicamente, tales exigencias y decisiones debieron ir en ambos sentidos, lo

[2] En el archivo de la catedral de Segorbe, se conserva el único ejemplar guardado en España, que es uno de los pocos ejemplares de la edición original que se conservan del *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria. El trabajo de Perpiñán se dio a conocer en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología en una comunicación posteriormente publicada en sus actas (Arroyas Serrano y Martínez Molés, 2012). En el año 2014 se dedicó el segundo volumen de *Segobricensis Musicae*, publicación de la catedral de Segorbe, a la obra de Victoria en la transcripción de José Perpiñán Artíguez.

que generó un flujo de papeles de música, particellas y partituras entre ambos centros musicales; así, acabaron por entremezclarse los papeles que interpretaba la banda, como los de la capilla musical, en el archivo personal del músico, en cuyo trabajo en algunas ocasiones se reutilizaban las particellas de instrumentos, o voces, de manera que escribía una obra de carácter religioso en el anverso del papel y otra civil en su reverso.

Legado y conservación de sus fondos musicales

A la muerte de José Perpiñán, se disgregó su archivo personal. El testamento dejaba clara su voluntad de que las obras de música religiosa se entregasen a la catedral, siempre y cuando el archivo de esta no contase con tal pieza, y que el resto quedara en manos de los familiares y la voluntad de los albaceas.

A la catedral segorbina legó todos aquellos papeles de música que había compuesto y preparado para ser interpretados por su capilla catedralicia, además de todo papel que fuese de música sacra. Para cumplir esta voluntad, los dos albaceas designados, Vicente Perpiñán y Juan Frasnedo, inventariaron la música sacra del archivo personal y entregaron al archivo musical catedralicio todas aquellas obras que no estaban en sus fondos. La restante obra sacra debió de quedar en manos de su primo y albacea, Vicente Perpiñán; cuando murió este, también acabó en los fondos catedralicios, junto con otras obras del archivo personal del propio Vicente.

Por otra parte, a los fondos del archivo municipal de Segorbe ha llegado, finalmente, tanto la música civil conservada por el músico como toda aquella otra documentación personal suya procedente de la donación de otros familiares, que la conservaron tras su defunción. En ella se encuentran desde manuales de enseñanza de la teoría y la práctica musical hasta publicaciones de música religiosa periódicas, pasando por obras impresas para piano y otras de carácter civil destinadas a ser interpretadas por la banda de la Sociedad Musical de Segorbe.

Así pues, su legado se conserva en dos instituciones diferentes, de manera que en el archivo municipal también se guardan papeles de música religiosa y en el archivo catedralicio, entre los papeles de obras religiosas, hay papeles de música civil. Eso lleva a suponer que la Sociedad Musical de Segorbe tiene en su propio archivo musical algunas obras que pueden ser de Perpiñán, de su mano o de su época, y que habrá que identificar. Muy probablemente, sus colaboradores debieron de copiar papeles de música para que la interpretaran los músicos de la banda, pero este es un asunto pendiente que habrá que dilucidar cuando concluyan los trabajos de informatización y ordenación de este fondo. Y aún quedará saber qué papeles del archivo personal de Perpiñán se quedó el otro albacea, Juan Frasnedo, y si los depositó en el archivo de la sociedad.

El interés de José Perpiñán por la música civil

Para conocer los intereses musicales de José Perpiñán por la música civil, debemos profundizar en la documentación conservada en el archivo municipal de Segorbe. Lo que más llama la atención es la gran cantidad de obras para piano que contiene, lo cual indica que mostró gran interés por el instrumento y por ese tipo de piezas musicales. Valses, minuetos, polkas, polonesas, preludios, nocturnos, gavotas, fantasías, sonatas e impromptus, entre otras formas musicales, tenían que ser adaptadas para que las interpretara la banda de música de Segorbe en conciertos, pero también para sonar en las veladas musicales que se celebraban en aquellos años en los salones del Casino de Segorbe, donde se ubica la entidad cultural Círculo Segorbino. Allí era habitual escuchar las melodías que emanaban del piano interpretadas por Juan Frasnedo, siempre supervisado por el maestro Perpiñán, que aconsejaba la selección de obras.

Entre los títulos más destacados, nacionales e internacionales, encontramos un *Vals lento para piano*, de Fayos, la danza para piano *En la aldea están de fiesta*, de Usandizaga, la polka para piano *Fiesta alegre*, de Martorell, *Grande polonaise brillante* y *Segunda polonaise*, de Weber, las polkas *El despertar del ruiseñor*, de Gerville, y *En la verde selva*, de Eitner, una fantasía de título *Nápoles y Florencia*, de Duvernoy, y los *Dos nocturnos*, de Döhler, entre otras.

Además, llaman la atención algunas piezas para voz solista y acompañamiento musical, como *Serenata para tiple o tenor*, de Schubert, *Melodia per soprano o tenore*, de Rodoreda, y *La ausencia*, de Casamitjana. El mundo de la ópera y la zarzuela también están presentes en su archivo personal a través de oberturas que debían de figurar habitualmente en los programas de concierto. En este sentido, hay piezas operísticas, en reducción para piano, como la cavatina de *El barbero de Sevilla*, de Rossini, *La Traviata* y *Aida*, de Verdi, la obertura de *Tannhaüser*, de Richard Wagner en la parodia de Franz Suppé, y la de *La flauta encantada* [sic], de Mozart; también, *Norma e I puritani*, de Bellini en la fantasía hecha por Döhler, la tanda de rigodones de la ópera *Il profeta*, de Meyerbeer, compuestos por Strauss, y *La favorita*, de Donizetti; y las zarzuelas *Los sobrinos del capitán Grant*, de Manuel Caballero, y *Zerlina o el canastillo de naranjas*, de Auber, entre otras.

El maestro Perpiñán mantuvo una gran relación con músicos valencianos como José María Úbeda, condiscípulo de Juan Bautista Guzmán, con Salvador Giner, director y fundador de la coral El Micalet, y con Francisco Peñarroja, maestro de capilla del Colegio-Seminario de Corpus Christi y profesor del Conservatorio de Valencia. Así pues, a la obra del citado Fayos, se añaden las de otros, como el maestro Plasencia y su obra *Scherzo*, Úbeda y su composición *La presumida*, y Penella Moreno con su *Rapsodia valenciana: pot-pourri de bailes valencianos*.

Junto a todos estos, también se puede citar a otros músicos que se sitúan en aquel mismo momento musical español. Nos referimos a Ramón Martínez y su obra *Isolina*; a Reventós con su pieza *Un joven de Vizcaya*; y al músico Ximénez y la obra *Regional,* una polka mazurca. Siguiendo dentro de ese tipo de obras para piano, también encontramos la mazurca *La mallorquina*, de Benito; e *In Prontu* [sic] y la *Fantasía para piano u órgano*, de Nicolás Ledesma.

Por último, es interesante mencionar que en el archivo personal de Perpiñán hay una colección de manuales de práctica y teoría musical que debió de utilizar para educar a sus alumnos. Además del popular *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, de Hilarión Eslava, son significativos los *Métodos para solfeo* de Lemoine y de Carulli, la interesantísima *Colección de Métodos para instrumentos que se usan en las bandas y charangas*, de Parés, el *Método para piano* de Segura, el *Método para violín* de Alard y el clásico *Método para saxofón alto* de Klosé.

En lo referente a la documentación conservada en el archivo municipal, debemos destacar la existencia de un inventario con la relación de los instrumentos musicales, acompañados de su precio, que tenía la banda en sus primeros años de vida. Esa información proporciona una idea del número de músicos que formaban parte de la banda que dio el concierto inaugural, en 1906, a los pies del retablo de la Virgen de la Cueva Santa en la plaza del mismo nombre. También es interesante conocer el programa de concierto que se interpretó para tal ocasión, que estuvo formado por el pasodoble *El domingo*, de Ortiz, la fantasía *Lohengrin*, de Richard Wagner, *Escenas pintorescas*, de Massenet, la obertura *Cleopatra*, de Mancinelli, y el pasodoble *Gerona*, de Gómez. Un programa evidentemente escogido por José Perpiñán y formado por obras de características similares a las que se conservan en su archivo personal.

En lo que respecta a los fondos conservados en el archivo musical de la catedral de Segorbe, es interesante destacar que hemos encontrado una amalgama de piezas de carácter religioso junto a otras civiles de su interés. De carácter bandístico, el pasodoble *Agüero*, de José Franco, y la marcha árabe *La Alhambra*, de Camilo Pérez Laporta, copiados en el reverso de una obra religiosa; *Ave María*, de Cesar Frank (archivo de la catedral de Segorbe, Música, PM101/001); *Iris de Pax, Plegaria a Nuestra Señora de la Cueva Santa,* de autor anónimo (archivo de la catedral de Segorbe, Música, PM101/037); *Salve Regina*, de Vicente Goicoechea (archivo de la catedral de Segorbe, Música, PM101/041); y la pieza *Madre mía, la de mis amores, Plegaria a Nuestra Señora de la Cueva Santa,* cuyo autor es Vicente Perpiñán Górriz (archivo de la catedral de Segorbe, Música, PM101/043). Todo ello con la siguiente coincidencia de papeles:

Obra religiosa

Ave María
Tenor
Violín 1.º
Violín 2.º
Contrabajo
Guión

Iris de pax
Contrabajo

Iris de pax
Violín 1.º
Violín 2.º

Madre mía, la de mis amores
Violín 1.º
Violín 2.º
Contrabajo
Acompañamiento

Salve Regina
Violín 1.º
Violín 2.º

Obra civil[3]

La Alhambra
Fiscorno 1.º
Saxofón en si bemol
Fiscorno 2.º
Saxofón en mi bemol
Caja

Agüero
Clarinete 3.º

La Alhambra
Trombón 1.º
Fiscorno 2.º

La Alhambra
Bombardino 2.º
Clarinete 1.º
Bombardino 1.º
Fiscorno 1.º

La Alhambra
Trombón 2.º
Flauta

Otra de las piezas curiosas localizadas en su archivo, aunque en este caso más para charanga que para banda, es la que recoge una parte de la melodía de *Flores de Navarra*, una jota que adaptó José Perpiñán para ser interpretada por un grupo de instrumentos de viento de la banda de música en la fiesta de los quintos segorbinos, cuando salían el jueves anterior a la festividad de la Inmaculada por las calles de la población a recoger dinero con el que celebrar la última fiesta como mozos antes de partir a sus destinos tras el sorteo del servicio militar (Martínez Molés, 2017).

Conclusión

El archivo personal de José Perpiñán en la catedral de Segorbe y en el archivo municipal permite avanzar en el conocimiento de sus intereses musicales, pese a que falte conocer la parte de su obra conservada en los fondos de la Sociedad Musical de Segorbe por no haber sido todavía inventariada.

A partir del material estudiado, cabe destacar la gran diversidad de formas musicales y estilos que se encuentra en los papeles de música civil pertenecientes a su archivo personal, con una clara preferencia por tipos de piezas que pueda

[3] Los papeles de trombón 1.º, fiscorno 1.º, fiscorno 2.º y flauta correspondientes a la obra *La Alhambra* están firmados por D. Latorre.

interpretar una banda; entre ellas, destacan las jotas *Jota aragonesa* o *Jota de los toreros*; los pasodobles y pasacalles *Marina*, *El infantil*, *Gloria a Colón*, *Agüero*, *A los toros* y *Triana*; las oberturas de zarzuela e himnos *Viva Navarra* y *Los sobrinos del capitán Grant*, así como las óperas, en reducción para piano, *Oberon*, *Norma*, *Nabucco*, *Fausto* y *Aida*. Parece claro que la mayoría de ellas son obras que debió de adaptar para que la banda de música las interpretara en pasacalles, conciertos y otras actuaciones, singularmente en los espectáculos taurinos de vieja tradición segorbina.

Falta por hacer el inventario y la catalogación de la obra musical que se conserva de su archivo personal. Ello nos permitirá conocer el interés de Perpiñán por una obra musical que engloba tanto la necesidad del trabajo cotidiano como la preferencia artística que le apasionaba, así como sus autores favoritos.

Por último, es manifiesto que la figura de José Perpiñán Artíguez fue, a finales del siglo xix y principios del xx, el auténtico nexo entre la música religiosa y la música civil segorbina, dentro de un periodo en el que se fraguaron los cimientos culturales, sociales y musicales que han determinado la historia de la ciudad en ese ámbito cultural. Ciertamente, sin el músico catedralicio y, por supuesto, sin la colaboración de su inseparable Juan Frasnedo, la historia musical segorbina y el conocimiento de la obra musical del momento hubiesen sido diferentes.

Bibliografía

Arroyas Serrano, M. (2018). La sustitución de José Perpiñán Artíguez al frente de la música catedralicia en Segorbe. *Segobricensis*, (2), 75-83. Recuperado de https://cutt.ly/Qujxmb0 (consulta: 15-6-2020).

Arroyas Serrano, M. y Martínez Molés, V. (2012). La primera transcripción moderna del oficio de difuntos de Victoria: el manuscrito del maestro José Perpiñán. *Revista de Musicología*, *XXXV*(1), 473-489.

Arroyas Serrano, M., Martínez Molés, V. y Simón Abad, R. (2015). *Cronología de los maestros de capilla y organistas de la catedral de Segorbe por José Perpiñán Artíguez*. Castellón: Diputación de Castellón.

Martín Artíguez, R. (2005). *La Sociedad Musical de Segorbe 1905-2005, cien años de cultura popular. Notas sobre la historia de la música en Segorbe*. Segorbe: Ayuntamiento de Segorbe.

Martínez Molés, V. (2017, junio). La jota de los quintos: un ejemplo de música popular en Segorbe. *Boletín icap* (Instituto de Cultura Alto Palancia), 133-146.

JOSÉ GOTERRIS SANMIGUEL: CATALOGACIÓ DE L'OBRA MUSICAL

Borja Muñoz Abad

RESUM

La catalogació de l'obra de José Goterris Sanmiguel (Vila-real, 1873-1930) ha llevat la pols que cobria el llegat de qui, tot i ser un dels protagonistes indiscutibles de la vida musical vila-realenca durant el primer terç del segle xx, s'havia esvaït en l'oblit. Aquest treball obri les portes a la valoració patrimonial i la recuperació de la seua música.

FIGURA 1. Fotografia de José Goterris Sanmiguel, ca.1920. *Font*: arxiu de la família Messeguer-Goterris.

Arreu de la geografia valenciana les bandes de música han escrit la seua història quasi sempre de manera anònima, amb el treball colze a colze dels seus músics i, sobretot, del seus mestres. I el mestre Goterris, com és conegut al seu poble, no s'allunya d'aquest fenomen. Amb la seua avantatjada facilitat per a aprendre i una marcada versatilitat musical, José Goterris Sanmiguel (figura 1) prompte es va convertir en protagonista de la vida cultural vila-realenca. Tot i que la seua empremta va marcar diverses generacions de músics locals, el seu llegat s'ha esvaït amb el pas del temps fins que, a dia de hui, solament alguns mú-

sics de les agrupacions locals que continuen tocant alguns dels seus pasdobles i marxes reconeixen el seu nom. Açò, afegit a la falta de preocupació de les autoritats competents, no només ha desembocat en el desterrament de Goterris de la vida cultural de la ciutat, sinó també en una greu indiferència social, històrica i, el que és més greu, educativa.

Els estudis que fins ara havien tractat la figura de José Goterris Sanmiguel ho havien fet sempre des d'un punt de vista biogràfic. Les poques ressenyes que es fan sobre la seua producció musical són incompletes i, en tot cas, únicament ofereixen una visió molt generalitzada de les seues pàgines més destacades. Encara que constitueixen una font d'informació d'allò més important, s'allunyen molt del catàleg que realment podem trobar hui en dia, ja que algunes de les obres s'han perdut i d'altres romanien amagades.

Per això, a més de la revisió d'aquesta biografia, la catalogació de la seua producció ha esdevingut necessària per a fer reviscolar i posar en valor el patrimoni musical de José Goterris Sanmiguel. Els objectius d'aquest treball, a més de l'organització i l'estudi del fons conservat del compositor vila-realenc, es proposen fer visible i accessible la seua obra per tal d'incentivar-ne la interpretació i promocionar la recuperació d'aquelles pàgines que, en la major part dels casos, han estat silenciades durant més d'un segle.

Les fonts

Les obres de José Goterris es troben custodiades en diferents localitzacions, fet que ens impedia, fins ara, valorar el conjunt de la seua producció musical. Per això, el primer pas del procés de catalogació va ser la recopilació de totes les fonts disponibles a tres arxius principals: el de la Unió Musical la Lira de Vila-real, l'Arxiu Municipal de la mateixa ciutat i el particular de la família Meseguer-Goterris.

En aquest darrer és on trobem el nombre més gran de manuscrits, ja que conserva una gran part de les pertinències personals de José Goterris Sanmiguel i el seu fill, José Goterris Rambla, qui també fou músic. D'entre les 34 partitures que hi podem trobar, destaquen les particel·les originals que es van utilitzar en les representacions d'algunes de les seues sarsueles, que en cent anys només s'han interpretat amb motiu de la seua estrena; fins a cinc versions de l'obertura *Europa 1915*, els originals de la qual s'havien donat per perduts durant molt de temps (Gimeno Estornell, s. d.), i altres obres de menys calat que no es conserven a cap altre indret. La major part d'aquests exemplars són hològrafs, encara que també n'hi trobem de copiats per col·laboradors de Goterris i, fins i tot, amb enquadernacions d'allò més acurades.

Altrament, l'estreta relació que va mantenir Goterris amb la banda de música local fa que a l'arxiu de l'actual Unió Musical la Lira de Vila-real també hi trobem

nombroses mostres de la seua producció. S'hi conserven, sobretot, particel·les, ja que les partitures generals que utilitzaria les guardava a casa i, per tant, són les que trobem al seu arxiu personal. No obstant això, a més de les seues pròpies, com a director de la Societat també es va encarregar de copiar un nombre important de composicions alienes que els músics interpretaven en les actuacions. Això, sumat al fet que «tenia per costum no donar nom a les peces que escrivia [ni signar-les]» (Santos, 1990, p. 53), dificulta l'adscripció d'algunes de les obres. Tot i això, la col·lecció és d'allò més interessant i completa, ja que, a més dels originals, també hi trobem els exemplars que s'han editat amb posterioritat o han estat arranjats per diversos autors.

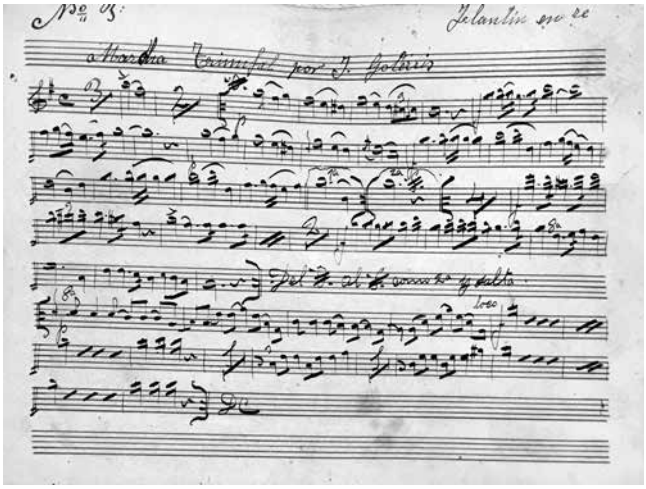


Figura 2. Particel·la manuscrita de la marxa *Triunfal*. *Fuente*: Arxiu de la Unió Musical la Lira de Vila-real.

D'altra banda, encara que l'Arxiu Municipal de Vila-real sols conserva un manuscrit de la *Marcha a la Ciudad*, hi trobem la col·lecció *Obras musicales de José Goterris*, una recopilació en set volums que va compendiar el pare Vicente J. Tena als anys setanta sots el patrocini de l'Ajuntament, la Caixa Rural Católico Agraria de Vila-real i la Diputació de Castelló. La conformen 29 títols, que inclouen la seua òpera *El dragón de fuego*, diverses sarsueles i un gran nombre de pasdobles i marxes, tant instrumentades per a banda com reduïdes per a piano (figura 2).

Finalment, cal destacar la importància d'un manuscrit que conservava la família del compositor castellonenc José García i que va descobrir Enric Gimeno Estornell. La partitura, que Goterris va oferir com a regal a qui era el seu amic, conté reduccions de sis composicions que va presentar al Registre de la Propietat Intel·lectual en octubre de 1929. Entre aquestes destaquen els pasdobles *Llorens* i *La boda de Corbató*, dels quals no es conserven els originals i que, per tant, tenen en aquest manuscrit el seu únic testimoni.

Procés i resultats de la catalogació

Després de reunir tot aquest fons, format per més de 124 partitures, es va fer necessària la creació d'un codi que facilitara l'organització de la informació generada. Aquest codi inclou els paràmetres següents:

- l'identificador del catàleg, format per les sigles GS en referència als cognoms de l'autor;
- un número referent al gènere en què s'inclou l'obra, per tal de facilitar-ne la classificació (1: obres líriques; 2: obres simfòniques; 3: pasdobles i dianes; 4: marxes; 5: himnes; 6: música lleugera);
- un número de dues xifres per referenciar cadascuna de les obres;
- i una lletra minúscula, seguint l'ordre alfabètic, per distingir les diferents versions d'un mateix títol, en cas que n'hi hagen.

Mentre que les obres s'han ordenat alfabèticament, les versions estan disposades segons la cronologia. En cas que no hagen pogut ser datades, primer s'hi presenten els manuscrits per a piano, per a banda i per a orquestra, considerant que aquest n'és l'ordre de producció, i després les edicions o les versions incloses en la recopilació que va elaborar el pare Vicente J. Tena, que sempre són posteriors.

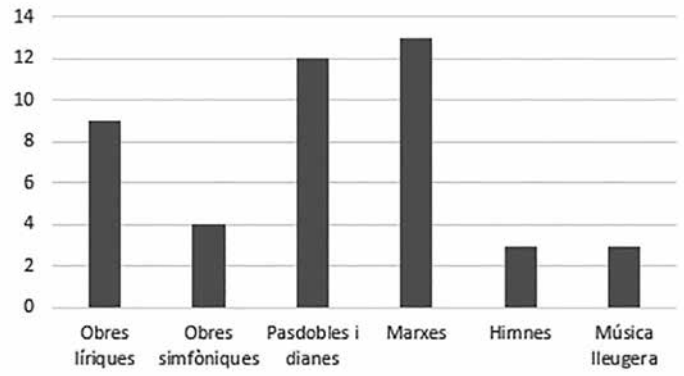


Figura 3. Nombre d'obres per gènere.

Per a fer la catalogació, es va fer servir el sistema de descripció bibliogràfica internacional normalitzada (ISBD). Aquest sistema defineix huit àrees que recopilen la informació relativa a la forma del contingut i del tipus de medi, que en aquest cas sempre serà música notada i visual; el títol i l'esment de responsabilitat, així com tota la informació relacionada amb aquests aspectes; les dades so-

bre l'edició de l'obra, a més del tipus de recurs que hi representa; els detalls referents a la publicació, la producció i la distribució de l'exemplar; la descripció física de totes les parts que el conformen; la sèrie a la qual correspon, si s'escau; les notes informatives sobre qualsevol altre tret característic, i, darrerament, el mètode d'identificació del recurs i les condicions de disponibilitat d'aquest.

Amb tot açò, va resultar un catàleg d'unes dimensions que sobrepassaven les expectatives inicials. S'hi inclouen 44 títols d'allò més variats, dels quals se'n comptabilitzen, en total, 124 exemplars diferents. No podem oblidar que açò és el fons que encara hui es conserva, ja que, per completar-lo, caldria afegir-hi tres sarsueles, quatre pasdobles, tres marxes i, almenys, dues obres per a guitarra i sis col·leccions de ballables que no han arribat als nostres dies, però dels quals tenim constància en referències hemerogràfiques de l'època (figura 3).

A més d'ordenar totes aquestes dades, l'estudi d'aquest treball ens permet oferir unes idees bàsiques sobre la tasca compositiva de José Goterris Sanmiguel. D'entre altres aspectes, destaca l'interés que desperta la producció lírica, no solament pel volum i la qualitat, sinó per «la importància que el mateix compositor li prestava» (Muñoz Abad, 2018, p. 147). Aquesta inclinació de Goterris per l'òpera i la sarsuela queda demostrada amb la seua participació en diversos certàmens de composició d'aquest àmbit i diferents viatges que va realitzar per tal de donar a conéixer les seues obres, a més de declaracions pròpies que evidencien aquesta situació (Calpena, 1915, p. 6).

També és d'allò més remarcable l'extens nombre de pàgines dedicades a les formacions bandístiques, fruit de la seua relació amb la banda de música de Vila-real. A més dels nombrosos pasdobles i marxes que va escriure, hi destaquen les obres *Europa 1915* i *Odisea gitana*. Ambdues, de caràcter programàtic, van ser composades perquè s'interpretaren com a obra lliure en els certàmens de València de 1915 i 1927, respectivament, als quals es va presentar l'agrupació dirigida per Goterris. Encara que sols en el primer cas els músics vila-realencs van tornar a casa amb un premi, totes les referències hemerogràfiques feliciten José Goterris per les seues composicions i per la decisió d'estrenar-les en el marc del concurs.

Darrerament, també podem extraure algunes consideracions estilístiques que relacionen íntimament el llenguatge de José Goterris amb els corrents postromàntics propis del canvi de segle. Igualment, hi destaca l'empremta que el folklore local deixa en les seues pàgines, seguint l'estela regionalista que al nostre territori ja havien iniciat autors com Salvador Giner. Entre els exemples més importants en aquest sentit, no poden faltar els dos pilars de la seua producció vila-realenca: la segona secció de la *Marcha a la Ciudad de Villarreal*, que es basa en la coneguda melodia popular de l'*Entrà dels balladors*, i la cobla de l'*Himno a Villarreal*, que extrau d'un antic cant de batre recuperat recentment per Enric Gimeno Estornell (Muñoz Abad, 2018, p. 19).

Conclusions

Aquest treball de catalogació, no obstant això, no és més que el punt de partida d'un projecte molt més ambiciós que, com ja hem esmentat, persegueix la valoració de la figura i la música de José Goterris Sanmiguel. És, per tant, un projecte viu que, partint d'aquestes propostes, continua creixent cada dia. Una de les primeres mesures que s'han pres en aquest sentit ha sigut la cessió, per part de la Unió Musical la Lira de Vila-real, de tots aquells fons sobre el mestre Goterris dels quals disposa a l'arxiu per tal que siguen custodiats a l'Arxiu Municipal de la ciutat, on es digitalitzaran i es conservaran degudament.

D'altra banda, també s'ha iniciat un projecte de recuperació musical, que s'entén com la vertadera manera d'atorgar a aquest músic el valor que li pertoca. La banda de música local ja ha inclòs, en alguns dels seus darrers concerts, uns fragments de l'òpera *El dragón de fuego*, estrenada en versió d'opereta en 1920, que, des d'aquell moment, no havien tornat a sonar. Altres projectes per als anys esdevenidors continuaran aquesta tasca tan important com necessària.

Figura 4. Retrat de José Goterris Sanmiguel, ca. 1928, a la seu de la Unió Musical la Lira de Vila-real.

Finalment, les noves visions que aquest treball ens ha oferit entorn de la figura de José Goterris han obert noves vies d'investigació que s'estan portant a terme actualment. La primera és la participació en dos certàmens de composició que, fins ara, no estaven gairebé documentats: el que va presentar la Societat d'Autors Espanyols a Madrid en 1922 i el que va promocionar el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en 1925. La segona, una anàlisi estilística de les sarsueles de José Goterris, el gènere menys conegut a causa de la complexitat documental que té. No obstant això, aquest treball està esdevenint d'allò més fruc-

tuós: s'han recuperat els llibrets de fins a quatre de les obres de Goterris, que no s'havien localitzat fins ara, de manera que es posa així sobre la taula la seua possible recuperació musical.

De segur que les dades que en aquestes línies s'han pogut llegir sobre José Goterris Sanmiguel es podrien aplicar a compositors que han pertangut a altres societats musicals del nostre territori. Tantes figures que, com Goterris, han esdevingut essencials per al desenvolupament musical d'un poble i que per causes d'allò més diverses (i, sovint, incomprensibles) han sigut apartades de la nostra pròpia historiografia. No podem permetre que aquells que tant han fet per la nostra cultura siguen oblidats, ni que el seu treball siga menyspreat, per això aquest treball albira poder posar en valor la figura de José Goterris Sanmiguel (figura 4) per fer veure que, una vegada més, la història no és anònima.

Bibliografia

Calpena, F. (1915, 15 de agost). Conversaciones. *Arte y letras*, (11), 4-8.

Gimeno Estornell, E. (s. d.). *El mestre Goterris. Un apunt biogràfic i dues troballes interessants*. (Sense publicar. Cedit pel propi autor).

Muñoz Abad, B. (2018). *José Goterris Sanmiguel: catalogació de l'obra musical.* (Treball de fi de títol). Castelló de la Plana: Conservatori Superior de Música «Salvador Seguí» de Castelló.

Santos Andrés, E. J. (1990). *El mestre Goterris. Assaig biogràfic*. Vila-real: Ajuntament de Vila-real.

4

Fonografia i organologia

Fonografía y organología

EVOLUCIÓN TÉCNICA DE LA PLANTILLA DE BANDA

Frank de Vuyst

RESUMEN

La banda de música no es un concepto fijo a lo largo de la historia. Por el contrario, las formaciones han experimentado una notable evolución técnica. Se analizan en este artículo dos épocas: una referida a Turquía y otra referida a Europa; en esta segunda se revisan las aportaciones por países.

Cuando hablamos de repertorio bandístico, es importante tener muy claro qué entendemos por «banda de música», más, si cabe, cuando vamos a mirar repertorio antiguo, ya que el significado de la palabra *banda* ha ido cambiando con el tiempo.

La evolución de las bandas en los diferentes países de Europa muestra una historia bastante parecida. Sobre todo la evolución técnica, cómo llegan los instrumentos a nuestras bandas, es una historia común. Resumamos brevemente esta evolución, desde sus inicios hasta la banda del siglo XXI.

Si ahora juntamos dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagots, no lo consideramos una banda, sino un octeto. No obstante, según un fragmento del *Almanach*, revista del Teatro de Viena, en 1754:

> Durante los días del verano podemos escuchar casi a diario varias serenatas en la calle, a cada hora del día, incluso hasta la madrugada. Los conjuntos están formados por 5 o 6 músicos o incluso más, así que a menudo podemos hablar de verdaderas orquestas de viento. (Pieters, 1992, p. 27)

Esa cita demuestra claramente dos cosas. La primera es que los conciertos al aire libre eran muy populares en Austria en el siglo XVIII. La segunda es que el término «orquesta de viento» no tenía el mismo significado hace 200 años que ahora. Las orquestas de viento en la segunda mitad del siglo XVIII no eran sino el octeto de hoy; quizá no sorprenda tanto si pensamos que Beethoven estrenaba sus sinfonías quinta y sexta con solo 16 instrumentos de cuerda.

Quiero dividir esta evolución técnica en dos épocas: una primera que nos lleva a Turquía y una segunda referida a Europa. Europa a su vez podemos considerarla por países, donde cada uno ha aportado cosas distintas.

Primera época: Turquía (1095-1699)

Este periodo no es uniforme, por lo que veremos la evolución en dos subperiodos.

Época de las Cruzadas (1095-1292)

En el año 1095, el papa Urbano II expresa su deseo de liberar Jerusalén de los musulmanes y dio inicio a las cruzadas. Fue durante estas cruzadas cuando los europeos tuvieron por primera vez contacto con la música islámica. Lo primero que llamó la atención de los cristianos a la hora de enfrentarse con los musulmanes fue la terrible y espantosa música que acompañaba a sus tropas, que tenía como único fin meter miedo en el cuerpo del enemigo. Los instrumentos eran bombos, tambores y timbales y zurnas (chirimías) (Pieters, 1992, p. 50).

Cuando los musulmanes devolvieron la visita en el siglo xv, trajeron su música militar consigo, la cual dejó una influencia para siempre en la música orquestal europea, especialmente en la música de banda.

1330: primera banda de los jenízaros

Alrededor de 1330, el sultán Orhan I fundó el cuerpo militar de élite de los jenízaros. Tenía una banda militar, que existió durante 500 años y fue la banda más antigua conocida (Pieters, 1992, p. 48).

Los musulmanes tenían costumbre de rodear su banderola con la banda, como centro de toda resistencia durante las batallas. Mientras tocaba la banda, todos seguían peleando; cuando la música paraba, sabían que la banderola había caído en manos del enemigo, y que habían perdido la batalla.

El sonido de una banda de jenízaros era bastante rudo y salvaje, por el exceso de instrumentos de doble caña, como la zurna, y los instrumentos de percusión: bombos y tambores, triángulos, platos, chinescos y panderetas.

1699: Europa imita a la banda turca

Austria es uno de los países que más sufrieron la presencia de los jenízaros, ya que entraron por Centroeuropa, con Austria y Hungría como principales víctimas. El país logró vencer, finalmente, a los jenízaros utilizando sus propias armas, o sea, la música.

En 1683, para responder a un ataque de los otomanos, los austriacos contraatacaron al son de timbales y trompetas. Vencieron a los jenízaros y en el botín consiguieron muchos instrumentos nuevos. A partir de ahí, y al ritmo que los diferentes batallones se iban retirando, los austriacos se quedaron cada vez con más instrumentos del enemigo (Pieters, 1992, p. 50).

Polonia, que ayudó a Austria en 1683, fue el primer país que imitó a la banda turca. En 1699, la corte de Polonia disponía de una «banda jenízaro», formada por 27 músicos, todos jenízaros auténticos, que seguramente eran prisioneros de guerra (Pieters, 1992, p. 50).

Segunda época: Europa Occidental (siglos XVIII-XIX)

Austria: *Harmoniemusik*

Por su origen, a la música de viento se le llamaba comúnmente música turca. Cuando en Austria empiezan a escribir música para viento, ya dentro de un ámbito civil, optaron por europeizar el nombre y la llamaron *Harmoniemusik*, que también se diferencia por el tipo de instrumentos (instrumentos europeos frente a turcos).

El repertorio de esos grupos era música para entretener —para uso inmediato—, a menudo compuesta por grandes maestros, como Beethoven, Mozart y Haydn. La gran difusión de esa música tenía que ver con la necesidad de muchos aristócratas de impactar y conseguir prestigio, para lo que buscaban siempre los mejores músicos (Boerenboom, 1985).

1761: Paul Anton Esterházy

Desde 1761 el príncipe Paul Anton Esterházy mantuvo un sexteto de dos oboes, dos trompas y dos fagots, para el cual su nuevo maestro de capilla, Joseph Haydn, compuso varios divertimentos. Se produjo en esa época el auge de las agrupaciones de viento y, en consecuencia, de la *Harmoniemusik*.

El octeto formado por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes fue introducido en Centroeuropa por el príncipe Schwarzenberg alrededor de 1771 (Franková, 2012, p. 167).

1872: el emperador Joseph II

Fue el emperador José II de Habsburgo (1741-1790) quien marcó un antes y un después en el desarrollo de esta formación al fundar en 1782 su Königliche-Kaiserliche Harmonie. Para ello contrató a los mejores músicos del momento, que, además de destacados intérpretes, eran, algunos de ellos,

arreglistas y compositores especializados en *Harmoniemusik*. Así, el repertorio que se escribe para octeto de viento empezó a ser técnica y musicalmente más avanzado de lo que se había hecho hasta entonces. No es de extrañar que obras como las dos serenatas Kv. 375 y Kv. 388 de W. A. Mozart fueran escritas para esta formación.

Varios aristócratas tuvieron a su cargo una *Harmonie* y muy pronto la tradición vienesa de la *Harmonie* se extendió por toda Europa. La formación del grupo también podía variar. La más común era la formada por dos oboes, dos trompas, dos clarinetes y dos fagots, pero podía reducirse a sexteto o quinteto, o ampliarse con una o dos flautas, trompetas, más trompas e, incluso, con contrafagot o contrabajo (Mayor Catalá, 2011).

Francia

Muchos consideran que Francia es la cuna de la música para banda tal como la conocemos hoy en día; y no les falta razón. Concurren tres circunstancias importantes en la evolución de la banda; no solo hizo la que hoy todos conocemos como Revolución francesa, sino que es el país en el que gobernó Napoleón (significaba mucho para la música) y donde vivió Adolphe Sax.

La Revolución francesa y Napoleón

Hasta el momento de la toma de la Bastilla, música de banda significaba para Francia lo mismo que para Inglaterra, Alemania, Austria y otros países europeos: música para un grupo de viento de entre 8 y 12 músicos. Menos de un año después, París contaba con una banda profesional de más de 45 músicos. Al día siguiente de la toma de la Bastilla organizaron un *Te Deum* con una *musique militaire*, un conjunto de solo 12 músicos. En los nueve meses siguientes nació la banda moderna: una transformación que se pudo ver durante unas ceremonias en la iglesia de Nôtre-Dame en diciembre de 1789, y enero y febrero de 1790, donde tocaba la Banda de la Guardia Nacional, ya con más músicos (Pieters, 1981).

El 14 de julio de 1790 tuvo lugar la primera conmemoración de la caída de la Bastilla. El éxito de ese acontecimiento fue determinante para la evolución de la música para banda en París y en toda Francia. Organizaron un festival en el Campo de Marte (donde hoy se encuentra la torre Eiffel): 200 000 personas colaboraron en la construcción de un anfiteatro con 400 000 butacas, tres arcos de triunfo gigantes y un altar enorme, el altar de la patria, con espacio para 200 curas (Pieters, 1992, p. 57).

La ceremonia terminó con el estreno del *Te Deum* de François Joseph Gossec, una obra escrita para coro de hombres a tres voces y gran banda (flautas,

clarinetes, oboes, trompetas, trompas, fagots, trombones, serpentes y percusión). Con esta composición, Gossec se arriesgaba a algo completamente nuevo y nunca visto: una obra original para gran banda sinfónica. Con Gossec, el Estado había elegido un compositor famoso y establecido para componer esta música nacional, que se convirtió de esta forma en el compositor oficial de la Revolución y que escribiría más música revolucionaria que cualquier otro compositor.

En realidad, Gossec no era francés, pues nació en Bélgica y se trasladó a París cuando tenía 18 años. El *Te Deum* se tocó, finalmente, con 300 tambores, 300 instrumentos de viento y 50 serpentes. El periódico *Le Moniteur* publicó que había 1200 músicos, pero se supone que contaban también los cantantes. Gracias a ese éxito, la ciudad de París decidió crear una banda profesional dentro de la Guardia Nacional. No sorprenderá a nadie que su primer director fuera Gossec.

Napoleón decidió estructurar sus bandas con una plantilla mayor; cuando cayó, había dejado las bandas con una plantilla de unos 40 músicos más la percusión. El formato era entonces el siguiente: 2 flautas, 4 oboes, 2 requintos, 12 clarinetes, 6 fagots y sarrusofones, 2 contrafagots, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 2 oficleidos. Según las preferencias de cada director, la banda podía disponer de más o menos instrumentos de metal.

Los instrumentos de Adolphe Sax

El 25 de febrero de 1845, el Ministerio de Defensa de Francia decidió formar una comisión que estudiara una nueva plantilla para las bandas militares. El presidente de esa comisión era el general De Rumigny, que unos 10 años antes fue responsable de que Adolphe Sax se mudara de Bélgica a Francia para desarrollar en París su actividad como inventor de instrumentos musicales (Cottrell, 2012, p. 20).

El 11 de marzo se llegó a la conclusión de que era necesaria una reforma de las bandas y sobre la mesa quedaron dos propuestas: la primera, de Michele Enrico Carafa, director del Conservatorio Militar de París, cuyo planteamiento era muy conservador y mantenía casi por completo el sistema antiguo. La segunda era de Adolphe Sax, quien sugirió la introducción de sus nuevos instrumentos.

El concurso final y decisivo tuvo lugar en el Campo de Marte el 22 de abril de 1845. Invitaron a varias bandas militares para el festival, dos de ellas muy especiales: una formada por Carafa y otra por Adolphe Sax. Ambas bandas tocarían el mismo repertorio, con el fin de poder comparar bien las diferentes plantillas. El concurso era un verdadero espectáculo, con unas 20 000 personas en el público, incluida la comisión al completo, y muchas figuras del mundo político

y militar. En un artículo en *Revue Musicale* de mayo de 1845, León Kreutzer relata muy bien el certamen:

> Un gran número de artistas participaba en este certamen. La escuela militar se ocupaba del esplendor necesario y había atriles decorados para las diferentes bandas. Cinco o seis bandas militares tenían su propio certamen. Después, los profesores y los mejores alumnos del conservatorio militar formaron una banda y los músicos de señor Sax formaron otra.
>
> Entonces empezó el concurso. Hay que decir que las dos bandas han tocado primero los mismos acordes, después cada uno tocó una obra libre, seguido por una obra obligatoria. Está claro que la banda del conservatorio venía mejor preparada, cuidó mejor todos los matices y, de hecho, era superior a la otra banda. Algo lógico, visto la mayor cantidad de músicos y su nivel individual. Pero, aun así, su victoria no era tan evidente; desde el primer acorde de la banda de Sax, también se han notado otras cosas: la gente entendió que los instrumentos nuevos de Sax disponían de una pureza y de la posibilidad de producir una sonoridad que casi roza la perfección. El éxito de señor Sax, realmente fantástico, no se lo han regalado. Hay rumores de que justo antes del certamen varios músicos desertaron y, como consecuencia, el propio señor Sax tuvo que tocar

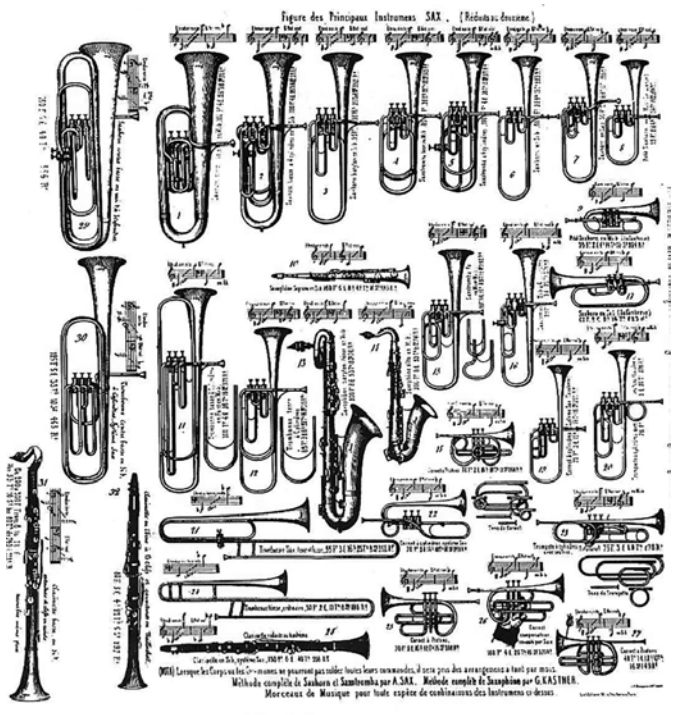


Ilustración 1. Los principales instrumentos patentados por Adolphe Sax en una imagen publicitaria de la época, ca. 1850.

> varios instrumentos durante su actuación. Incluso me ha llegado el rumor de que en uno de nuestros teatros había una carta de despido esperando a esos músicos que iban a colaborar con la banda del señor Sax.

Finalmente, Adolphe Sax ganó claramente el certamen y la comisión decidió reformar todas las bandas militares en Francia según su modelo. Esta reforma nos ha llevado finalmente a la banda como la conocemos todavía hoy en día.

He de comentar también que Adolphe Sax no ha sido el único que ha inventado instrumentos. Otro nombre importante es el de Wilhelm Wieprecht, alemán y adversario importante de Adolphe Sax. Ambos estuvieron inmersos en juicos a lo largo de toda su vida, reclamando patentes y acusándose mutuamente de numerosos plagios.

Me limitaré aquí a hablar de los instrumentos de Adolphe Sax, ya que es quien ha influenciado en el desarrollo de las bandas en nuestras tierras.

Diferencias en las plantillas según su región

Francia

***Hymne funèbre* (1899), Florent Schmitt**

Piccolo en re bemol, flautas 1-2, oboes 1-2, requinto, 2 clarinetes soli, clarinetes 1.º, 2.º y 3.º, clarinetes bajos, saxos altos, saxos tenores, saxos barítonos, saxos bajos, contrafagot, sarrusofón contrabajo en mi bemol, trompas con pistones en fa, trompetas 1-2-3-4 en do, trombones 1-2-3-4, cornetas en si bemol, corneta con pistones, fiscorno pequeño en mi bemol, fiscornos 1-2 en si bemol, saxhorns alto 1-2 en mi bemol, saxhorns barítonos 1-2 en si bemol, saxhorns bajos en si bemol, saxhorns contrabajos en mi bemol, contrabajo, percusión, tenor, coro mixto.

Las trompas con pistones se empezaron a utilizar desde los años 20 del siglo XIX, sobre todo por músicos de banda. Pero Francia ha sido el país en Europa donde más resistencia ha experimentado el nuevo sistema. Prueba de ello es *Villanelle*, obra solista para trompa natural de Paul Dukas, escrita en 1905.

Rusia

***Variaciones sobre un tema de Glinka* (1878), Nikolái Rimski-Kórsakov**

Piccolo, flautas 1-2, fagotes 1-2, requinto, clarinetes 1-2-3, bassetti 1-2 (en fa y en si), cornetas 1-2 en si bemol, corno basso, trompetas 1-2-3-4 en fa, corni 1-2-3-4 (fa), trombones 1-2-3, bajos 1-2, gran caja, platos, tambor, triángulo.

***Sinfonía #19* (1939), Nikolái Miaskovski**

Piccolo, flauta, oboes 1-2, requinto, clarinetes 1-2-3, fagotes 1-2, trompas 1-2-3-4, trombas 1-2 en si, trombones 1-2-3, timbales, triángulo, tambor militar, platos, caja, cornetas 1-2 en si, altos 1-2 en mi bemol, tenores 1-2-3 en si, barítono en si, bajos 1-2 (fagotes y timbales *ad libitum*).

España

***La corte de Granada (1873),* Ruperto Chapi**

Flauta y flautín en re bemol, 2 clarinetes en mi bemol, clar. obligado y principales en si bemol, clarinetes 1-2-3 en si bemol, sarrusofones sopranos, sarrusofones barítonos, saxofones en mi bemol, trompas 1-2-3-4 en mi bemol, fiscornos 1-2 en si bemol, fiscornos bajos en si bemol, bombardinos 1-2 en do, trombas 1-2-3-4 en mi bemol, cornetines 1-2 en si bemol, trombones 1-2-3-bajo en do, bombardones en do, contrafagotes y helicones en do, percusión.

Bibliografía

Boerenboom, M. (1985). *Handboek van de Muziekgeschiedenis*. Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel.

Cottrell, S. (2012). *The Saxophone*. New Haven: Yale University Press.

Franková, J. (2012). Music at the Court of Adam Franz and Joseph Adam von Schwarzenberg: Vienna, Cesky Krumlov and Paris and transitions at to the end of baroque era. *Musicologica Brunensia*, (47), I, 159-177.

Haine, M. y Keyser, I de. (1980). *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas: Musée Instrumental de Bruxelles.

Mayor Catalá, B. (2011, octubre). Introducción a la Harmoniemusik. *Sinfonía Virtual*, (21). Recuperado de https://cutt.ly/3rcfXiM

Pieters, F. (1981, diciembre). Harmoniemuziek vóór de ingrijpende hervormingen van Sax (1). *Fedekamnieuws*, *26*(6), 468-471.

_____. (1992). *Blaasmuziek tussen Gisteren en Morgen*. Wormerveer: Molenaar Edition.

LA CONTRIBUCIÓN DEL SAXOFÓN AL REPERTORIO BANDÍSTICO EN EL SIGLO XIX: APORTACIONES SONORAS Y ORGANOLÓGICAS

Noelia Lorenta Monzón

RESUMEN

En este artículo se analizan las novedades sonoras y de repertorio que introdujo el saxofón tras su incorporación a la plantilla de las bandas de música en España, tanto militares como civiles. Asimismo, se reflexiona sobre el papel que dichas bandas desempeñaron en el desarrollo y la llegada del instrumento hasta nuestros días.

La llegada del saxofón hasta nuestros días se debe, en gran medida, a la buena acogida que tuvo desde muy temprano por parte de las bandas de música militares en España. Las ventajas sonoras que ofrecía el nuevo instrumento provocaron cambios no solo en las plantillas de esas agrupaciones musicales, puesto que los saxofones sustituían a los instrumentos de viento madera, como los oboes y los fagots, sino que también modificaron el repertorio.

Existen varios estudios sobre el repertorio sinfónico del saxofón en el siglo XIX (Asensio Segarra, 1999; Miján Novillo, 2008; Sanz López, 2016), pero prácticamente ninguno de ellos aborda las aportaciones del saxofón a las bandas de música en España, a pesar de que fue el principal foco de desarrollo del nuevo instrumento desde sus primeros años de existencia. El saxofón tuvo que luchar contra una corriente que minusvaloraba su prestigio porque, desde su origen, estuvo vinculado con las bandas de música militares y no perteneció a la orquesta. Al ser un instrumento tan joven, la plantilla orquestal ya estaba prácticamente definida cuando nació, por lo que su participación en esas agrupaciones es ocasional y se limita a composiciones muy concretas o a intervenciones esporádicas como solista. Así, las bandas de música se convirtieron en el lugar de formación de los primeros saxofonistas en España, antes incluso de que el saxofón fuera aceptado en los circuitos oficiales de enseñanza musical de los conservatorios y escuelas de música.

Como constructor de instrumentos y virtuoso del clarinete, Adolphe Sax creó un nuevo instrumento basándose en el clarinete bajo de 24 llaves, que había patentado en 1838. El saxofón apareció por primera vez en la Exposición Nacional de Bruselas en 1841, aunque su patente oficial se presentó el 21 de marzo de 1846 en París. Así lo cuenta la *Memoria descriptiva de la patente de invención francesa del saxofón* (núm. 2336 del 21 de marzo de 1846, concedida el 22 de junio del mismo año): «Los únicos instrumentos que producen un efecto satisfactorio al aire libre son los de viento madera y viento metal; un conjunto formado por estos instrumentos es, por tanto, el único que puede ser empleado en tales circunstancias» (citado en McBride, 1982, p. 112).

Adolphe Sax fusionó la fuerza de los instrumentos de viento metal con la suavidad de los de viento madera al aplicar una boquilla de lengüeta simple a un instrumento de viento metal como el figle, u oficleido.[1] Esta es la teoría más documentada sobre el origen del saxofón que, desde los primeros dibujos que acompañan la patente oficial, tenía una forma muy similar a la del figle (figura 1).

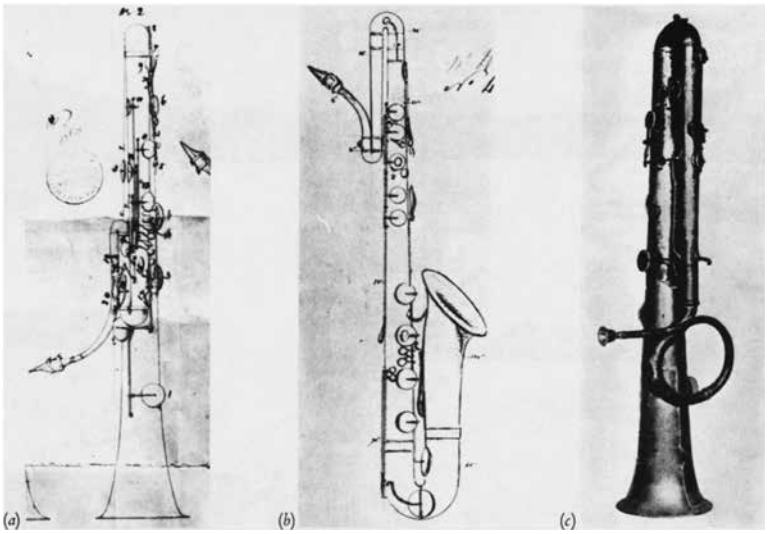


Figura 1. Comparación de las imágenes incorporadas a la patente oficial del saxofón de 1846 (a), la patente del saxofón bajo de 1850 (b) y un figle (c) (McBride, 1982, p. 117).

Contribución del saxofón a las bandas de música

En España, la revista *El Heraldo de Madrid* ya informaba a sus lectores sobre las actividades de Adolphe Sax y sus inventos en 1846: «A M. A. Sax se deben las reformas hechas en las músicas militares de Francia, y es el autor de multitud de mejoras y de varios inventos de mucho mérito, entre los cuales pueden con-

[1] El oficleido es un instrumento de viento metal y llaves que pertenece a la familia de las trompas. Fue inventado en 1817 y patentado en 1821 por el fabricante francés de instrumentos Jean Hilaire Asté.

tarse los Sax-horn, los trombones de Sax, el clarinete bajo, el clarinete contrabajo, los saxofonos, etc.» (*El Heraldo de Madrid,* 1846, p. 4).

La proximidad con Francia fue fundamental para la rápida introducción del saxofón en España. A ello, también hay que sumar la amplia campaña publicitaria que el propio Sax llevó a cabo en la prensa española a partir de 1850 para dar a conocer sus instrumentos (*El Heraldo de Madrid*, 1850, p. 4). La gran potencia sonora del saxofón, su capacidad de empaste con el resto de instrumentos y, por último, su cuerpo metálico, que favorecía la rápida adaptación a las condiciones atmosféricas adversas a la hora de tocar en espectáculos al aire libre, le otorgaron un impulso muy importante en su desarrollo (Lorenta Monzón, 2018, p. 15).

De forma similar a lo que había ocurrido en Francia, el saxofón apareció por primera vez en España como un instrumento asociado a las agrupaciones militares. Así, el nuevo instrumento se oyó por primera vez en España en un concierto celebrado el 20 de octubre de 1849 en Cervera (Lérida), con motivo del cumpleaños de la reina Isabel II. José Piquer Cerveró (1817-1900),[2] músico mayor de la banda de música del Regimiento de Infantería de Valencia número 23, fue el intérprete del nuevo instrumento y, aunque se desconocen las obras interpretadas, en la prensa se pudo leer la siguiente crónica:

> Cervera. 20 de octubre. Los jefes y oficiales del primero y segundo batallón del Regimiento de Infantería de Valencia n.º 23, acantonados en esta ciudad y en la villa de Tárrega, deseosos de solemnizar el día del cumpleaños de S. M. la Reina doña Isabel II, determinaron dar un concierto instrumental que tuvo lugar en la noche de dicho día en el salón de la Universidad, donde se halla acuartelado el primer batallón, siendo dirigido por el profesor don José Piquer, músico mayor del mismo cuerpo. Se tocaron piezas muy escogidas, algunas de ellas obligadas del instrumento nuevo llamado Saxofón, que en pocos días de estudio ha conseguido adquirir la mayor ejecución y perfección en su desempeño el referido profesor. (*La Patria*, 1849, p. 2)

A partir de entonces, el saxofón sonó con asiduidad en los conciertos ofrecidos tanto por este como por otros regimientos, como refleja la siguiente crónica:

> El saxofón, según los diarios de Barcelona, este instrumento introducido por el conocido profesor señor Piquer, ha hallado tan favorable acogida, que son muchas las bandas militares que lo cuentan. (*La España Musical*, 1850, p. 2)

En un concierto posterior, celebrado en Barcelona en julio de 1852, en el teatro del Liceo, José Piquer, acompañado por el mismo regimiento, interpretó

[2] José Piquer Cerveró fue un compositor nacido en Tudela (Navarra). Como músico militar, estuvo destinado en Cataluña, donde se interesó por su música tradicional. Compuso una ópera titulada *Ernesto, duque de Sicilia*, estrenada en el Teatro Principal de Barcelona (Sánchez Ekiza, 2008).

Fantasía sobre motivos de la ópera La Straniera y un aria de tenor de la ópera *Il pirata*. Las dos obras estaban compuestas originalmente por Vincenzo Bellini y, en ese concierto, la parte vocal también fue interpretada por el saxofón (*Diario de Cataluña*, 1852, p. 176).

Las bandas de música civiles que empezaron a surgir en España durante el siglo xix imitaron la plantilla de las ya configuradas agrupaciones castrenses, por lo que el saxofón apareció, de forma paralela, en esas bandas civiles. En la segunda mitad del siglo xix, también se crearon las primeras bandas de música municipales, que se diferenciaban de las anteriores por su carácter oficial. Mientras que las bandas civiles perduraban por amor al arte y por la colaboración desinteresada de sus miembros, las bandas municipales se financiaban a partir de dinero público y se sostenían gracias al aporte económico de los ayuntamientos.[3]

El saxofón como instrumento solista

En este contexto, es necesario destacar la figura de Antonio Gasola (1818-1882), que compaginó su actividad como músico mayor del ejército con la dirección de bandas civiles. Entre 1849 y 1857, ocupó el cargo de músico mayor en diferentes regimientos de las provincias de Sevilla, Barcelona, Lérida, Córdoba, Gerona o Castellón, entre otras. En 1858 se trasladó a Valencia y en 1862 se retiró del cargo de forma temporal (Valls Satorres, 2008, p. 40). Durante ese periodo aprovechó para dirigir la Societat Musical La Nova de Xàtiva (Valencia). Posteriormente, en 1865, fue nombrado director de la Societat Musical Nova d'Alcoi (Alicante), donde también fundó una academia e impartió clases de saxofón (Valls Satorres, 2008, pp. 40-41).

El interés de Antonio Gasola se centró en dar a conocer el saxofón en la región valenciana. De hecho, la especialidad de saxofón apareció por primera vez de forma reglada en España durante el curso 1880-1881 en el Conservatorio de Valencia impartida al principio por José Rodríguez, también profesor de flauta y clarinete (Fontestad Piles, 2006, p. 370).

La Societat Musical Nova d'Alcoi ofrecía diferentes conciertos al aire libre, como era habitual durante el verano. En uno de esos conciertos, celebrado el día 29 de junio de 1865, Antonio Gasola interpretó con el saxofón *Variaciones para saxofón* sobre la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti (Valls Satorres, 2008,

[3] Banda Municipal de Santiago de Compostela (1849), Banda Municipal de Málaga (1859), Banda Municipal de Albacete (1861), Banda Municipal de Badajoz (1867), Banda Municipal de Palencia (1879), Banda Municipal de Cáceres (1880), Banda Municipal de Santander (1880), Banda Municipal de Mérida (1886), Banda Municipal de Barcelona (1886), Banda Municipal de Sevilla (1895), Banda Municipal de Cuenca (1895), Banda Municipal de Bilbao (1895) (Astruells Moreno, 2003, p. 35).

p. 41). Un año después, el 24 de mayo de 1866, el *Diario de Alcoy* publicó la siguiente crónica sobre otro de los conciertos ofrecidos por la Societat Musical:

> El Sr. Gasola tocó, por primera vez, unas preciosas variaciones de saxofón compuestas por él mismo sobre un tema alemán, dando a conocer, una vez más, que ha llegado a dominar tan difícil instrumento. (Valls Satorres, 2008, p. 41)

Unos años más tarde de la interpretación de Antonio Gasola de dichas variaciones sobre motivos de *Lucrecia Borgia*, Bartolomé López (1840-1884) interpretó también con el saxofón un arreglo propio de la composición de Gaetano Donizetti. Natural de Cantoria (Almería), Bartolomé López ingresó en el ejército como soldado en 1857 y, a partir de 1863, como músico contratado en el Regimiento de Infantería de Burgos número 36. Entre 1863 y 1868 perteneció al Regimiento de Infantería de Zaragoza (Asensio Segarra, 2012, pp. 70-71). Dicho concierto tuvo lugar el 21 de febrero de 1868, por lo que él todavía servía al Regimiento de Infantería de Zaragoza (*El Menorquín*, 1868, p. 4). Sin embargo, Bartolomé López interpretó esta sinfonía en otras ocasiones, según quedó reflejado en la prensa del momento:

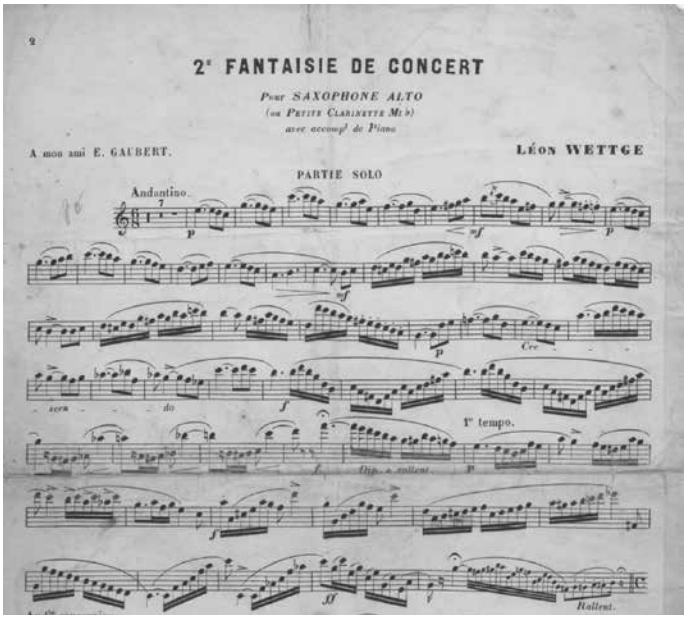
> De nuevo tuvimos el gusto de ver presentarse al inteligente profesor de la orquesta [sic] Sr. López para ejecutarse en el saxofón una notable sinfonía sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*. Pocas noches el público amante de D. Bartolomé López ha tenido ocasión de admirarle tanto como ésta. La fantasía que es de su composición abunda en pasajes del más delicado gusto, e introduce las más bellas y melódicas variaciones sin perder jamás de vista el tema principal. Su instrumento que tanto se presta para ejecutar el «cantante», fue hábilmente manejado. El Sr. López sacó de él cuanto se puede sacar y el público después de una calurosa ovación le obligó de nuevo a presentarse en el palco escénico. (*La Crónica de Menorca*, 1870, p. 4)

Después de un año retirado, en 1870 se reincorporó como músico mayor al Regimiento de Infantería de Toledo número 35, donde permaneció hasta su muerte en 1884. Bartolomé López aprovechó su situación como músico mayor para dar a conocer el saxofón en sus conciertos. En este sentido, el 18 de junio de 1871 apareció otra noticia en la que el Regimiento de Infantería de Toledo interpretó la «Gran sinfonía» de la ópera *Guillermo Tell*, de Gioachino Rossini, con la participación solista de un saxofón y una flauta (*La Crónica de Menorca*, 1871, p. 4).

Como se ha comprobado con estos ejemplos hemerográficos, durante los primeros años del saxofón en España fue habitual su participación puntual en las bandas de música, pero única y exclusivamente como instrumento solista. Por tanto, los primeros intérpretes del saxofón —generalmente músicos mayores o intérpretes de otros instrumentos como el clarinete o la flauta— se

limitaron a demostrar su virtuosismo y sus capacidades técnicas en el nuevo instrumento.

Ahora bien, la Banda Municipal de Música de Barcelona, creada en 1886, estrenó en julio de 1887 una fantasía del compositor francés y director de la Banda del Regimiento de Artillería de Versalles y la Orquesta de la Banda Republicana León Wettge (1836-1888), compuesta originalmente para saxofón (*La Dinastía*, 1887, p. 2).[4] Aunque no hay más noticias sobre esta primera composición, el 30 de octubre del mismo año, la Banda Municipal de Música de Barcelona volvió a interpretar una pieza anunciada como *Segunda fantasía obligada de saxofón* y de ella sí se conserva un arreglo para saxofón y piano (figura 2), editado en París en 1887 (*La Dinastía*, 1887, p. 3).[5] En la portada de la primera edición se puede leer la dedicatoria siguiente: «A mon ami E. Gaubert»; el destinatario era profesor de saxofón del Conservatorio de Lille (Francia).


2

2e FANTAISIE DE CONCERT

Pour SAXOPHONE ALTO
(ou Petite Clarinette Mib)
avec accomp.t de Piano

A mon ami E. GAUBERT.

LÉON WETTGE

PARTIE SOLO

Andantino.

Cre

1er tempo.

Rallent.

Figura 2. Fragmento de la *Deuxième fantaisie de concert*, de Joseph-Léon Wettge (Wettge, 1887).

[4] En este concierto, la Banda Municipal de Música de Barcelona interpretó las siguientes piezas: *En marcha*, pasodoble, de Siguer; *La linda niña de Perth*, fantasía, de Bizet; *Las bodas de Juanita*, sinfonía, de Massé; *Fantasía original*, obligada de saxofón (primera audición), de Wettge; *España*, polka militar, de Rodoreda (*La Dinastía*, 27-8-1887, p. 2).

[5] En este concierto, el repertorio de la Banda Municipal de Música de Barcelona fue el siguiente: *Marxa del rey don Joan*, de Manent; *Segunda fantasía obligada de saxofón alto* (primera audición), de Wettge; *La corte de Granada*, fantasía morisca de Ruperto Chapí, con sus cuatro partes: 1, «Introducción» y «Marcha al torneo», 2, «Meditación», 3, «Serenata», y 4, «Final»; *España, tanda de valses sobre la rapsodia de Chabrier*, de Walateufel (*La Dinastía*, 30-10-1887, p. 3).

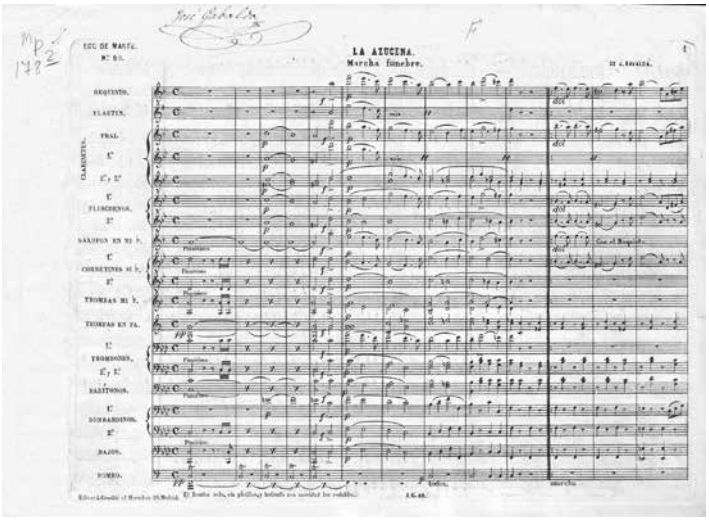


Figura 3. *La azucena* (marcha fúnebre para banda) de José Gabaldá Bel (1863).[7]

Sería muy interesante para el repertorio bandístico actual la recuperación de algunas de estas composiciones en las que participó el saxofón como instrumento solista junto con las diferentes bandas de música en España.

Primeras composiciones para banda de música

Además de las intervenciones del saxofón como instrumento solista durante sus primeros años de existencia en España, a partir de la década de 1860, varios compositores españoles introdujeron el nuevo instrumento en sus composiciones para banda.

El compositor vinarocense José Gabaldá Bel (1818-1890) publicó, a partir de 1863, varias marchas fúnebres en las que apareció el saxofón como un integrante más de la plantilla instrumental. La primera pieza en la que introdujo un saxofón alto en mi bemol fue *La azucena* (figura 3), una marcha fúnebre publicada en 1863 en la revista *Eco de Marte*. El hecho de publicar sus composiciones a través de la revista de música militar que él mismo había fundado en 1856 (heredera de la anterior revista *Música Militar* creada por Mariano Rodríguez) fue una forma de divulgar su obra por toda la geografía nacional. En torno a 1866, Antonio Romero y Andía compró la revista.

No es casualidad que José Gabaldá incluyera el saxofón en sus composiciones para banda a partir de la publicación del clarinetista, inventor y editor musical

[6] *La azucena* se publicó en la revista *Eco de Marte* núm. 80 en 1863. Impresa por la Calcografía Suárez (Madrid). Biblioteca Nacional de España, sign. mp/178/2.

Antonio Romero (1815-1886) *Memoria sobre los instrumentos de música en la Exposición Universal de Londres de 1862*. En esa memoria, el clarinetista manifestó la necesidad de ampliar los instrumentos de caña en las agrupaciones de música castrense, puesto que eran la base de las músicas militares bien organizadas, y también propuso, según su criterio y experiencia, una formación ideal para la reorganización de las músicas militares en la que se incluían dos saxofones en mi bemol:[7]

> Dichos instrumentos [saxofones] han adquirido en el día tal desarrollo que, si se quieren poner en juego los ricos y variados efectos que de su acertada combinación pueden resultar, es indispensable cambiar la organización actual de las músicas del ejército español y aumentar su personal. (Romero y Andía, 1864, p. 26)

A partir de entonces, el saxofón se convirtió en un instrumento habitual en las composiciones de José Gabaldá.[8] En 1867 tuvo lugar un hecho destacado, cuando el compositor publicó *Marcha fúnebre de la ópera Jone*, una adaptación para banda militar de la marcha fúnebre del cuarto acto de la ópera *Jone*, de Enrico Petrella.[9] En su instrumentación también aparecía un saxofón alto en mi bemol. La adaptación de una obra sinfónica para el repertorio procesional fue una técnica muy utilizada durante el siglo xix, puesto que todavía no existía un repertorio musical cofrade propio. Son conocidas, además, las adaptaciones de marchas fúnebres de Chopin, Thalberg y Wagner, entre otras.

Como se ha podido comprobar, el saxofón alto en mi bemol fue el primero que se introdujo en las composiciones para banda y, todavía hoy, sigue siendo el saxofón más numeroso en las plantillas de estas agrupaciones instrumentales. Además, coincide que las primeras composiciones en las que apareció el saxofón son marchas, es decir, «Pieza de música, de ritmo muy determinado, destinada a indicar el paso reglamentario de la tropa, o de un numeroso cortejo en ciertas solemnidades».[10] Este hecho acentúa, todavía más, la asociación del saxofón con las músicas militares desde su origen.

Por otro lado, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) estrenó su *Marcha triunfal* (figura 4) el 21 de abril de 1866, con motivo del acto de colocación de la

[7] Antonio Romero fijó en 60 miembros la plantilla de las bandas de música de los regimientos de infantería: director (1), flauta de granadillo o 12 llaves (1), flautín (1), requinto (2), clarinete en si♭ (9), oboes (2), saxophones en mi♭ (2), sarrusophones en si♭ o fagots (2), trompas (4), fliscornos contraltos en si♭ (2), fliscornos tenores en si♭ (2), fliscornos barítonos en si♭ (2), fliscornos bajos en si♭ (4), cornetines (4), clarines en si♭ y fa (4), trombones en si♭ y fa (4), bombardones en fa o mi♭ (4), helicones en do o si♭ (4), lira (1), platillos chinos (2), redoblante (1), caja (1) y bombo (1) (Veintimilla Bonet, 2002, p. 387).

[8] En su marcha fúnebre *Soledad* (1867) aparece también un saxofón en mi bemol. Más adelante, introdujo dos saxofones en mi bemol en la marcha triunfal *Minerva* (1867) y la marcha fúnebre *El panteón* (1868). Por último, en su marcha fúnebre *El llanto* (1867) apareció, por primera vez, un saxofón en si bemol, además del ya habitual saxofón en mi bemol.

[9] *Jone* es una ópera en cuatro actos que se estrena en el Teatro Alla Scala de Milán en 1858, con música de Enrico Petrella y libreto de Giovanni Peruzzini. Está basada en la novela *Los últimos días de Pompeya* de Edward Bulwer Lytton.

[10] Definición según el *Diccionario de la lengua española* (https://dle.rae.es/), 23.ª edición, actualización 2019.

primera piedra del edificio destinado a la Biblioteca y Museo Nacionales y en presencia de la reina Isabel II.[11] Era una marcha para siete bandas militares constituidas según la plantilla propia de la época y en cuya instrumentación aparecían dos saxofones altos en mi bemol. El hecho de que Francisco Asenjo Barbieri ingresara como clarinete en una banda de la Milicia Nacional pudo ser el motivo de que compusiera este tipo de obras para banda militar, en las que también incluyó el saxofón.[12]

Figura 4. Detalle de la portada de la primera edición de la *Marcha triunfal* de Barbieri (1866).[13]

Barbieri dedicó esta composición al excelentísimo señor marqués de la Vega de Armijo, un título nobiliario español creado en 1679 por el rey Carlos II y que, en ese año, poseía el político español Antonio Aguilar y Correa (1824-1908). En la edición aparecía la siguiente descripción:

> Esta marcha […] fue ejecutada, bajo la dirección del Autor, por 367 profesores músicos que componen las siete Bandas militares de los Regimientos del *Príncipe* n.º 3; 2.º y 5.º de *Artillería*; 1.º y 2.º de *Ingenieros*; de *Asturias*, n.º 31; y de *Burgos*, n.º 36; cuyos músicos mayores respectivos son: D. Julio Mateus, D. José Velasco, D. Carlos Grassi, D. Narciso Maimó, D. José Squadrani, D. Juan Capdevila y D. Manuel Adlert. (Asenjo Barbieri, 1866, p. 2)[13]

[11] El Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales son actualmente la Biblioteca Nacional de España y el Museo Arqueológico Nacional, respectivamente.
[12] La Biblioteca Nacional de España conserva la primera edición de la partitura para banda, editada en Madrid en 1866 por la firma calcográfica Carrafa y Sanz Hermanos. Además, en 1994 se llevó a cabo una edición facsímil con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Barbieri. Biblioteca Nacional de España, sign. MP/225/6.
[13] Descripción que aparece en la primera edición de la obra *Marcha triunfal* compuesta para banda militar por Asenjo Barbieri. Madrid: Carrafa y Sanz Hermanos, 1866.

Este hecho nos lleva a pensar que el saxofón ya era un instrumento reconocido en las bandas militares del momento, aunque todavía no existía ningún decreto oficial que lo regulara. En ese mismo año, Barbieri fundó la Sociedad de Conciertos de Madrid, lo que significó el triunfo de la música instrumental en España.

Además de esta temprana introducción del saxofón en las composiciones militares, más tarde se empezó a utilizar en diferentes pasodobles y zarzuelas. Por un lado, Federico Chueca (1846-1908) incluyó un saxofón soprano en si bemol, un alto en mi bemol y un tenor en si bemol en su *Pasodoble para banda y cornetas*.[14] Por otro lado, Pablo Sorozábal (1897-1988) utilizó el saxofón en su opereta *Katiuska*, estrenada en 1931. En una grabación que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, dirigida por el mismo compositor, se puede oír al saxofón interpretando la melodía del foxtrot «A París me voy».[15]

Estaba claro que si el saxofón no se introducía de forma oficial en las plantillas de las músicas militares y, por consiguiente, en el resto de las bandas civiles y municipales, estaba destinado a desaparecer, como ya había ocurrido con tantos otros instrumentos inventados por Adolphe Sax, por ejemplo, el clarinete bordón (1840), el saxhorno (1843), la saxotromba (1845) y la saxtuba (1849).

A diferencia de lo que había ocurrido en otros países europeos,[16] en España fue necesario esperar hasta la publicación de la Real Orden del 7 de agosto de 1875 para que el saxofón se introdujera de forma oficial en las bandas de música militares. Con respecto a la actualización vigente, publicada en 1852, las plantillas recibieron un aumento de 10 efectivos y, como novedad, los saxhorns y los saxofones sustituyeron a los oboes y los fagots[17] (Oriola Velló, 2015, p. 8).

Bien es verdad que, a partir de 1867, se sucedieron diferentes regulaciones que afectaban a las bandas de música militares. Según la Real Orden del 30 de enero

[14] Chueca, F. *Pasodoble para banda y cornetas*. Música manuscrita. Biblioteca Nacional de España, sign. M.CHUECA/4/1.

[15] Sorozábal, P. (1942). «Canta saxofón: fox trot». *Katiuska o La Rusia roja* [Documento sonoro]. San Sebastián: Columbia Graphophone Company.

[16] El 19 de agosto de 1845 una resolución ministerial publicada en Francia e impulsada por el propio Adolphe Sax estableció que hubiera saxofones —barítono y alto— en las bandas de música de infantería; pero el estallido de la revolución suspendió este decreto durante seis años y fue necesario esperar hasta 1854 para la publicación de un nuevo decreto en el que ya se incorporaban ocho saxofones de forma oficial en la música castrense francesa: dos barítonos o bajos, dos tenores, dos altos y dos sopranos. En Inglaterra, la Royal Artillery Band incorporó dos saxofones altos y dos saxofones tenores en su plantilla a partir de 1857. Otros países como Bélgica, Holanda y Rusia utilizaron el saxofón en sus bandas militares desde 1867. Por último, en Italia entraron un soprano, un alto y un tenor en 1883 (Asensio Segarra, 2012, p. 94).

[17] Plantilla oficial de las músicas de los regimientos según la Real Orden del 7 de agosto de 1875: requinto en mi♭ (1), flauta en re♭ (1), flautín en re♭ (1), clarinete en si♭ (10), saxofón alto en mi♭ (2), saxofón bajo en si♭ (2), oboe en si♭ o sarrusofones alto (2), fagots en do o sarrusofones bajo en si♭ (2), fliscorno en si♭ (2), cornetines en si♭ (4), trombas en mi♭ y fa (3), trompas u onónenes (2), trombones en fa y do (4), barítonos en do y si♭ (2), bajos en do, fa y si♭ (4), bombardinos en do y si♭ (2), lira (1), redoblante (1), caja viva (1), platillos pares (2) y bombo (1). Total de integrantes: 50. «Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de infantería y regimientos a pie de las demás armas e institutos», aprobado por la Real Orden del 7 de agosto de 1875 (*El Correo Militar de Madrid*, 1875, pp. 17-19).

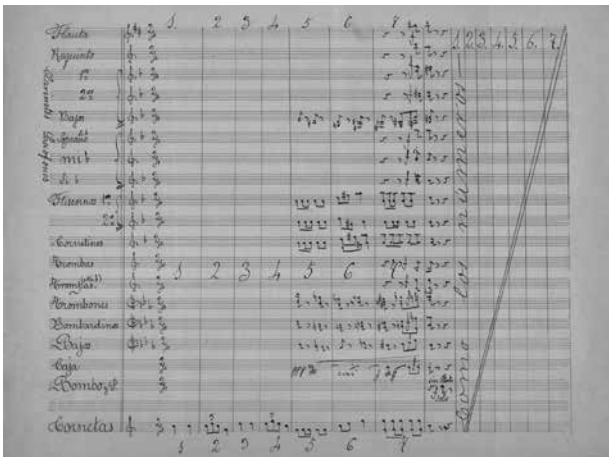


Figura 5. Fragmento del *Pasodoble para banda y cornetas* de Federico Chueca.

de 1867, las músicas de los regimientos de infantería estaban conformadas por 42 miembros y entre su instrumentación aparecía un saxofón alto en mi bemol.[18] Sin embargo, no se puede confirmar si esas medidas llegaron a ponerse en práctica o fueron meras prescripciones sin traducción real (Oriola Velló, 2015, p. 14).

Hasta 1875 no se convocaron oposiciones para proveer de saxofones a las formaciones militares. Una de las primeras convocatorias en las que apareció el nuevo instrumento fue la del Tercer Regimiento de Artillería a pie de Madrid (*La Correspondencia de España*, 1875, p. 4).[19] Esta puede ser una prueba que confirme que, en realidad, hasta 1875 no se puso en práctica la actualización de las plantillas militares.

En estas convocatorias también aparecían las obras obligadas para la oposición. Ante la falta de repertorio original para saxofón, se solían utilizar obras escritas originalmente para otros instrumentos. Entre las piezas más interpretadas aparece el *Solo para saxofón*, de Hyacinthe Klosé, el *5.º solo de concierto*, de Fermín Ruiz Escobes, y el *11.º solo de concierto*, de Stanislas Verroust, obras compuestas originalmente para otro instrumento y transcritas para saxofón, posteriormente, por los propios opositores.

Fue Bartolomé Pérez Casas, director de la Banda de Música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos desde 1897, quien escribió ejercicios específicos para sa-

[18] Organización de los regimientos de infantería según la Real Orden del 30 de enero de 1867: flautín en re♭ (1), requinto en mi♭ (1), clarinetes en si♭ (7), saxofón en mi♭ (1), trompas en fa y mi♭ (2), trombas en mi♭ o fa (4), fliscornos en si♭ (2), cornetines en si♭ (6), trombones en si♭ y do (5), bombardinos en do y si♭ (3), bombardones en fa y mi♭ (3), helicones en fa (2), redoblante (1), caja (1), platillos chinos (2), y bombo (1). Total de integrantes: 42 (Oriola Velló, 2015, p. 14).

[19] «En la música del Tercer Regimiento de Artillería a pie de Madrid hay vacantes de músicos de primera clase, seis de segunda y nueve de tercera. Los profesores que soliciten las seis de segunda desempeñarán los primeros papeles de flauta, clarinetes, fagot, saxofón y bajo». (*La Correspondencia de España*, 1875, p. 4)

xofón alto y tenor para las oposiciones en 1905,[20] igual que había hecho anteriormente con otros instrumentos como el trombón, el cornetín, la trompa, el oboe y el clarinete.

Conclusiones

El desarrollo del saxofón en España estuvo muy relacionado con las bandas de música militares y, desde ahí, se expandió al resto de las bandas de música civiles y municipales. Aunque su empleo fue muy irregular durante sus primeros años de existencia, debido a la tardía actualización de las plantillas de las músicas militares, el nuevo instrumento, poco a poco, apareció en diferentes regimientos militares y los compositores españoles empezaron a introducirlo en sus composiciones desde muy temprano.

Como se ha demostrado, las primeras intervenciones del saxofón en las bandas de música en España se limitaron a sus aportaciones como instrumento solista. Al no existir todavía un repertorio propio compuesto para saxofón, eran los propios intérpretes los encargados de realizar los arreglos pertinentes de las piezas interpretadas. Además, debido al enorme éxito de la ópera italiana, la mayoría de estas participaciones se basaron en la interpretación de motivos sobre los temas más conocidos de estas óperas.

Este hecho permitió dar a conocer las capacidades técnicas y sonoras del nuevo instrumento a los compositores españoles que, poco a poco, lo introdujeron en sus composiciones, generalmente marchas fúnebres o triunfales destinadas a las bandas de música militar. Por tanto, el impulso que recibió desde estas agrupaciones instrumentales ha permitido la consolidación del saxofón como un instrumento indiscutible que forma parte, en la actualidad, de la totalidad de las bandas de música y que ha sido aceptado, prácticamente, en todos los conservatorios y escuelas de música oficiales.

Hemerografía

Diario de Cataluña (1-8-1852), núm. 11, p. 176.

El Correo Militar de Madrid (7-8-1875), pp. 17-19.

El Heraldo de Madrid (28-10-1846), núm. 1339, p. 4.

El Heraldo de Madrid (18-7-1850), núm. 2501, p. 4.

El Menorquín (21-2-1868), p. 4.

La Correspondencia de España (1-10-1875), núm. 6511, p. 4.

[20] Pérez Casas, B. *Música para saxofón - Exámenes, preguntas, etc.* Legado Pérez Casas. Fondo de música que se conserva en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. M-3292.

La crónica de Menorca (27-2-1870), p. 4.

La crónica de Menorca (18-6-1871), p. 4.

La Dinastía (27-8-1887), núm. 2330, p. 2.

La Dinastía (30-10-1887), núm. 2438, p. 3.

La España Musical (17-2-1850), núm. 571, p. 2.

La Patria (28-10-1849), núm. 256, p. 2.

Bibliografía

Asenjo Barbieri, F. (1866). *Marcha triunfal* [Partitura]. Madrid: Carrafa y Sanz Hermanos.

Asensi Silvestre, E. (2010). *El fenomen de les bandes de música valencianes en la cultura del segle xix i principi del xx*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.

Asensio Segarra, M. (1999). *El saxofón en la orquesta. Doce Notas*. Disponible en https://cutt.ly/Trxr4oz

_____. (2012). *El saxofón en España* (1850-2000). Valencia: Rivera Editores.

Astruells Moreno, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.

Aviñoa, X. (1986). *Cent Anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Chautemps, J. L., Kientzy, D. y Londeix, J. M. (1990). *El saxofón*. Barcelona: Labor.

Fernández Latorre, R. (2000). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Fontestad Piles, A. (2006). *El conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.

Lorenta Monzón, N. (2018). El papel de las bandas de música en el desarrollo del saxofón en España durante la segunda mitad del siglo xix. *Estudios Bandísticos*, (2), 9-25.

McBride, W. (1982). The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared. *The Galpin Society Journal*, (35), 112-121 (traducido del inglés por Marcelo Morante). Disponible en http://www.adolphesax.com

Miján Novillo, M. (2008). *El repertorio del saxofón «clásico» en España*. Valencia: Rivera Editores.

Oriola Velló, F. (2015). La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos. *Quadrívium. Revista Digital de Musicología*, (6). Disponible en https://cutt.ly/lrxttys

Palacio Bover, J. M. (2010). *Dos músicos vinarocenses en el siglo xix, José y Daniel Gabaldá Bel*. Valencia: Associació Cultural Amics de Vinaròs.

Romero y Andía, A. (1864). *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición Universal de Londres del año de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional.

Sánchez Ekiza, K. (2008). José Piquer Cerveró. *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Rentería: Eresbil [Base de datos de Autoridades]. Recuperado de https://cutt.ly/1rxtyKZ

Sanz López, S. (2016). La familia del saxofón en el repertorio sinfónico del siglo xix. *Revista AV Notas - Revista del csm Andrés de Vandelvira de Jaén*, (1), 68-77.

Sorozábal, P. (1942). Katiuska o La Rusia roja. «Canta saxofón»: fox-trot [Documento sonoro]. San Sebastián: Columbia Graphophone Company. Recuperado de https://cutt.ly/erxpBk3

Valls Satorres, J. M.ª (2008, septiembre-octubre). Antonio Gasola, pionero del saxofón en España. *Música i poble (la revista de la música valenciana)*, (150), 40-45.

Veintimilla Bonet, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía* (*1815-1886*). (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Wettge, L. J. (1887). *Deuxième fantaisie de concert*. París: Millereau.

ELS PRIMERS ENREGISTRAMENTS FONOGRÀFICS DE BANDES DE MÚSICA A VALÈNCIA (1898-1901)

Frederic Oriola Velló

RESUM

L'estudi de la fonografia bandística és, a hores d'ara, una assignatura pendent encara a casa nostra. En aquest text pretenem donar a conéixer els primers enregistraments realitzats a València entre els anys 1898 i 1901. La ciutat de València tingué un paper punter en la difusió del fonògraf i en l'enregistrament de cilindres musicals per a comercialitzar-los, i fou la tercera ciutat de l'Estat que agrupà més negocis, per darrere de Madrid i Barcelona. Juntament amb aquest fet, entre els anys 1900 i 1901 s'edità una revista especialitzada titulada *Boletín Fonográfico* que, amb la madrilenya *El Cardo,* va ser l'única publicació periòdica centrada en el món de la fonografia.

La producció fonogràfica estava dirigida per diferents comerços especialitzats, coneguts com gabinets fonogràfics, dels quals es poden destacar els següents: Hijos de Blas Cuesta, Hércules Hermanos, Pallás y Compañía, Puerto y Novella i Molina-Óptico. Pel que fa a les primeres bandes de música que gravaren —a falta d'una banda municipal—, les protagonistes foren les bandes militars acantonades a València. Tenim constància d'enregistraments que es realitzaren dels Regiments Vizcaya, dirigida per Rafael Rodríguez Silvestre; Guadalajara, dirigida per Félix Soler Villalba; Tetuán, dirigida per Pascual Asensio Hernández, i Mallorca, dirigida per José Alcarria López. Hi hem localitzat més de dos-cents enregistraments amb un repertori majoritari de reduccions de música orquestral, principalment sarsuela i òpera, al qual li segueixen, en menor proporció, pasdobles, polques, valsos, himnes, música militar, marxes i altres gèneres.

L'estudi sobre la fonografia bandística al País Valencià és un camp que necessita més recerca.[1] Pel que fa als primers enregistraments efectuats per bandes de música, el *Diccionario de la música valenciana* assenyala que fou la banda municipal

[1] Vaja per davant el meu agraïment a l'amic Salvador Astruells, sempre a punt per a ajudar i il·luminar amb la seua coneixença sobre la història de les societats musicals valencianes.

de València la que començà a enregistrar durant les acaballes de la dècada de 1920 (Vidal, 2006, p. 388). Aquesta afirmació s'ha de posar en quarantena perquè, malgrat que a hores d'ara sabem que fou la banda civil pionera a València, aquests enregistraments cal situar-los en la primera dècada del segle xx. Segons el catàleg de la Biblioteca Nacional d'Espanya, el primer registre fonogràfic que es localitza és de l'any 1909. Es tracta d'un disc compost pel pasdoble *Gallito,* de Santiago Lope, i la marxa *El paso del regimiento,* de Robert Coberley, enregistrats per The Gramophone Company.[2] Aquest es correspon al període d'Emilio Vega Manzano, qui estigué al front de l'entitat entre 1907 i 1910 (Astruells, 2004, pp. 108-122), mentre que en el *Catálogo especial*: *1912* se sumen els pasdobles de Santiago Lope *Gerona* i *Angelillo* (Compañía Francesa del Gramophone, 1912, p. 2).

En 1917, en el *Catálogo general de la Compañía del Gramófono*, hi apareixien 25 enregistraments que va portar a terme la Banda Municipal, entre els quals hi ha pasdobles, polques, marxes, himnes i arranjaments per a banda.[3] En aquest moment estava al front de l'entitat Luis Ayllón Portillo, qui va dirigir la banda des de 1913 fins a 1940 (Astruells, 2004, pp. 122-147). Després, durant els anys 1928 i 1929, la Municipal signà dos contractes per valor de 6000 pessetes cadascun d'ells amb l'empresa Columbia Gramophone Company per gravar un total de dotze discos (Astruells, 2004, p. 138).

Tots els enregistraments a què ens hem referit foren sobre disc; ara bé, l'objecte d'aquest article és localitzar els primers enregistraments realitzats a València amb el sistema anterior, és a dir, el fonogràfic. Des de mitjan segle xix, diferents inventors, com Édouard-Léon Scott de Martinville en 1857 o Charles Cros en 1877, havien estudiat com enregistrar les ones sonores. Va ser Thomas A. Edison qui va arredonir el procés amb el fonògraf i en va registrar la patent en desembre de 1877 (Canut, 2012, pp. 21-22).

La característica principal del fonògraf era que els enregistraments es realitzaven sobre uns cilindres de cartró coberts de cera amb una duració d'aproximadament tres minuts. En 1878, Edison presentà el seu prototip davant del president dels Estats Units, R. Hayes, i ràpidament s'estengué l'enginy pertot arreu. A Espanya arribà en setembre de 1878 i es presentà a l'Ateneu de Barcelona. L'any següent ocorria el mateix al Teatre Apolo de Madrid i en 1880 al Teatre San Fernando de Sevilla (Gómez, 2005, pp. 31-33).

[2] Vegeu https://cutt.ly/BrucUa4 (consulta: 4-1-2019).

[3] *Angelito* (pasdoble), de Lope; *Gerona* (pasdoble), de Lope; *Bebé* (polca), de Lope; *La boda de Luis Alonso*: *Intermedio*, en dues parts, de Jerónimo Giménez; *Colombine*: *Minuetto*, de Delahaye; *La Dolores*: *Jota*, de Bretón; *Lo crit del Palleter* (marxa), de Soler; *Serenito* (pasdoble), de San Nicolás; *L'entrà de la Murta* (fantasia valenciana), de Giner; *Vito* (pasdoble), de Lope; *Escenas Napolitanas: núm. 1, núm. 3 y núm. 4*, de Massenet; *Triana* (pasdoble), de Lope; *Es chopá… hasta la Moma: Fantasía* en dues parts, de Giner; *Himno de la exposición de Valencia*, de Serrano; *Serenata morisca: Andante*, de Chapí; *Rapsodia española: andante y allegro*, de Giner; *Serenata española*, de Lope; *Una nit d'Albaes: fantasia,* en dues parts, de Giner, i *Valencia* (pasdoble), de Serrano (Compañía del Gramófono, 1917, pp. 266-267).

Després de diferents correccions i millores tècniques, en 1888 Edison va posar a la venda el «fonògraf perfecte», amb un èxit desmesurat en l'Exposició Internacional de París de 1889 (Canut, 2012, p. 22; Gómez, 2005, pp. 42-43).

En un principi, el fonògraf es tractà com una curiositat científica, presentada com una atracció de fira. No va ser fins la dècada de 1890 que les companyies americanes d'Edison i Columbia començaren una política de construcció i exportació massiva de fonògrafs i cilindres cap a Europa. A Espanya, aquesta comercialització arribà a mitjan dècada de 1890. De fet, Gómez Montanejo apunta que el primer anunci en premsa de venda de fonògrafs i cilindres aparegué en la revista *Blanco y Negro* el 29 de febrer de 1896 (Gómez, 2005, p. 48).

Trobem un exemple de la popularitat d'aquest invent en el fet que s'hi dedicaren dues sarsueles. La primera, *El fonógrafo*, amb música d'I. G. Rossetti, estrenada al Teatro Recoletos de Madrid, el 28 d'agost de 1885, i la segona, *El fonógrafo ambulante*, amb música de Ruperto Chapí i estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 24 d'abril de 1899 (Gómez, 2005, pp. 24-28).

L'objectiu d'aquest article és publicar els primers enregistraments fonogràfics realitzats per bandes de música a València durant la transició del segle XIX al XX, i comprovar quin fou el repertori que interpretaren.

Gabinets fonogràfics a València

La ciutat de València va tenir un paper punter en la difusió del fonògraf i en l'enregistrament de cilindres musicals per a la seua comercialització. Fou la tercera ciutat de l'Estat que agrupà més negocis, per darrere de Madrid i Barcelona.[4] Juntament amb aquest fet, entre 1900 i 1901 s'edità una revista especialitzada titulada el *Boletín Fonográfico* que, amb la madrilenya *El Cardo*, fou l'única publicació centrada en el món de la fonografia (Canut, 2012, pp. 24-25).

Entenem per gabinets fonogràfics els comerços on es venien i s'enregistraven cilindres mitjançant tècniques fonogràfiques (Canut, 2012, p. 25). Les cases valencianes n'hi enregistraren milers i destacaren per gèneres els fragments de música vocal escènica de sarsueles i d'òperes. A aquests s'hi sumen bandes de música, flamenc, tradicional, religiosa i una variada gamma amb festes populars, monòlegs, contes, discursos o cants d'ocells (Canut, 2012, p. 28).

Pel que fa als gabinets instal·lats a la ciutat, Mariano Gómez assenyala l'existència de cinc negocis: Hijos de Blas Cuesta, Hércules Hermanos, Pallás y Compañía, Puerto y Novella i Molina-Óptico (Gómez, 2005, pp. 113-120). Llevat

[4] Mariano Gómez ha localitzat gabinets fonogràfics en gran part de la geografia espanyola, a banda dels de València: un a Granada, dos a Saragossa, quinze a Madrid, set a Barcelona, un a Lleó, dos a Bilbao i un a Sant Sebastià (Gómez, 2005, pp. 78-122).

del darrer, del qual sols es conserva un estoig en males condicions d'un fragment de l'òpera *Faust*, de Charles Gounod, de la resta hem localitzat enregistraments que feren bandes de música.

Centrant-nos en aquesta tipologia d'enregistrament fonogràfic hem localitzat a hores d'ara 218 enregistraments realitzats pels gabinets valencians, i de ben segur el nombre final fou molt superior (figura 1). Com ja hem apuntat, de la casa Molino-Óptica, sols tenim constància d'un enregistrament i tampoc hem localitzat el catàleg de la producció fonogràfica del gabinet Pallás y Compañía.

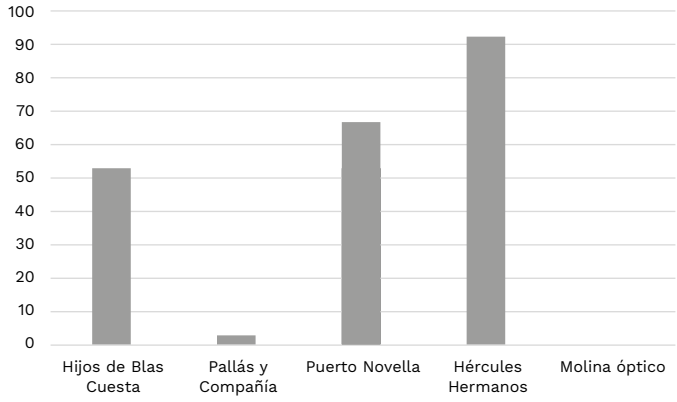


Figura 1. Distribució d'enregistraments de banda de música per gabinets fonogràfics de València.

Hijos de Blas Cuesta

Aquest estava considerant el degà dels establiments fonogràfics a València. El gabinet estava integrat en el negoci familiar, la drogueria San Antonio, situada a la plaça del Mercat. Es tractava d'un comerç especialitzat en la venda de productes químics, farmacèutics i perfumeria, regentat pels germans Cuesta Gómez: José, Francisco[5] i Federico. Ells ja havien integrat en el negoci la venda de productes fotogràfics, per la qual cosa quan aparegué el fonògraf decidiren incorporar-lo al seu catàleg (Gómez, 2005, p. 113).

Pareix que el primer contacte que tingueren amb el fonògraf fou en març de 1898, quan un comerciant els mostrà un gramòfon de la marca Columbia i un pessic de cilindres americans. Ràpidament, nasqué una forta demanda a la ciutat pel nou producte i començaren a portar cilindres des de Madrid. El pas següent fou instal·lar un xicotet gabinet d'enregistrament: adquiriren un fonò-

[5] Es tracta del reconegut compositor invident Francisco Cuesta Gómez (1890-1921) (Climent, 2006, p. 275).

graf Edison, llogaren un nou local i començaren a enregistrar cilindres (*Boletín Fonográfico*, núm. 9, 5-5-1900, p. 140).

En 1899 editaren un catàleg complet amb tots els seus productes, així com una enumeració de tots els cilindres que tenien a la venda. S'hi troben enregistraments de fragments d'òpera, sarsuela, cants populars, contes, bandes militars i instruments. Aquest catàleg ràpidament es va ampliar amb un primer suplement i començaren a vendre tant a la resta de la península com a l'estranger (Hijos de Blas Cuesta, 1899*a*).

José es dedicava a les tasques administratives i d'atenció al negoci familiar, mentre que els altres germans s'ocupaven de la direcció del gabinet. Per a les tasques d'enregistrament tenien en la direcció artística el mestre José Bellver (*Boletín Fonográfico*, núm. 6, 20-3-1900, p. 81, i núm. 9, 5-5-1900, p. 140),[6] de manera que assoliren una gran productivitat perquè «no han dejado ni un solo día laborable de impressionar algunos cilindros» (*Boletín Fonográfico*, núm. 9, 5-5-1900, p. 141).

Trobem enregistraments d'òpera i sarsuela, solos d'instruments (piano, guitarra, etc.), cants populars, flamenc i agrupacions com el Sexteto Goñi. Pel que fa a bandes de música, col·laboraven amb la del Regiment Vizcaya, amb qui enregistraren almenys 53 cilindres. Juntament amb aquests, en el catàleg dels Cuesta apareixen dos cilindres protagonitzats per bandes de música, però no s'hi indica de quines es tracta.[7]

Pallás y Compañía

Empresa fundada per Manuel Pallás en febrer de 1899. L'establiment estava situat al carrer de la Pau i va ser l'únic dels gabinets dedicat exclusivament a la fonografia (*Boletín Fonográfico*, núm. 18, 20-9-1900, p. 294). Segons el *Boletín Fonográfico*, Pallás començà treballant de tipògraf i posteriorment ocupà una plaça al ferrocarril d'Aragó, on es familiaritzà amb l'ús del telègraf; després, estigué treballant en la xarxa telefònica. Segons la mateixa font, acabà convertint-se en un referent de la reparació de fonògrafs alimentats per electricitat i per motor de rellotgeria mecànica (*Boletín Fonográfico*, núm. 2, 20-1-1900, p. 22).

Probablement, cap a 1896 adquirí el nou enginy sonor i es dedicà a mostrar-lo per pobles i fires. Així estigué dos anys fins que s'instal·là a València i obrí el gabinet amb les novetats en la novella indústria. Al negoci hi havia un saló per al

[6] José Bellver Abells (1869-1945), compositor, pianista i docent. Exercí al Conservatori de València i actuà amb diferents orquestres, com la dirigida per José Valls, la Simfònica de Madrid o la Simfònica de València (Galbis, 2006*a*, pp. 113-114).
[7] *Corrida de toros en la plaza de Valencia* i *Conjura de los Hugonotes: coros y banda militar* (Hijos de Blas Cuesta, 1899*a*, pp. 12 i 16).

públic i un taller de reparació (*Boletín Fonográfico*, núm. 18, 20-9-1900, p. 295 i següents).

En la part artística, estava auxiliat pel professor de piano Carmelo Bueso. L'empresa inicià una àmplia producció de cilindres, en va impressionar més de 30 000, que es dedicaren a la venda la Península, les illes Balears i Canàries, i també a Llatinoamèrica. En l'inici de la nova centúria, s'informà que havia signat un contracte amb una casa de París per vendre cilindres verges (*Boletín Fonográfico*, núm. 18, 20-9-1900, pp. 296 i següents).

Pel que fa als cilindres de bandes de música, sabem que treballà amb les músiques dels regiments de Tetuán i Mallorca, malgrat que sols tenim constància ferma de tres enregistraments.

Puerto y Novella

Mariano Gómez assenyala, en relació amb aquest gabinet, que degué ser molt popular en tot l'Estat, perquè se n'han trobat cilindres a totes les províncies i, a més, d'una gran bellesa estètica (Gómez, 2005, p. 118).

L'empresa Puerto y Novella va ser fundada cap a 1899, moment de gran expansió del negoci. El gabinet era una societat formada pels germans Puerto i Vicente Gómez Novella, qui aportà a l'empresa els seus coneixements en matèria fonogràfica. Aficionat a la mecànica, la pintura i la fotografia, implementà les millores necessàries per a enregistrar les peces, amb repercussions notables: en la francesa *Revue Moderne* se'n laudaren les virtuts tècniques (*Boletín Fonográfico*, núm. 14, 20-7-1900, p. 218).

Per les descripcions de l'establiment, era el més luxós de la ciutat (Canut, 2012, p. 26), un local espaiós ben decorat, amb saló per al públic, sala de descans per als artistes i tres sales per a enregistrar: una per a cant i piano, la segona per a bandes militares i la tercera per a cants acompanyats de guitarra. Finalment, el gabinet disposava d'una xicoteta sala d'audicions dels fonogrames (*Boletín Fonográfico*, núm. 14, 20-7-1900, pp. 219 i següents).

Pel que fa a la part artística, estaven auxiliats pels professors de música Juan Cortés[8] i José María Lluch. Segons Ramon Canut, en octubre de 1899 s'anuncià en la premsa de la ciutat un desafiament —amb intenció probablement comercial— entre aquest establiment i la Casa Huguens de Madrid, malgrat que, al

[8] Juan Cortés Cortés (1872-1939), organista, compositor i docent. Estudià al Conservatori de València i anys després hi va ser professor de piano i orgue. Exercí com a organista a la parròquia de Sant Martí i al Reial Col·legi del Corpus Christi de la ciutat, a més de formar part de la Comissió Diocesana de Música Sagrada de València entre 1913 i 1936 i presidir l'Ateneu Musical Valencià (Galbis, 2006*b*, pp. 260 i següents; Oriola, 2001, pp. 38 i següents).

remat, no arribà a produir-se per una desavinença en l'elecció del lloc on s'havia de dur a terme.[9]

Quant als enregistraments de bandes de música, hem localitzat seixanta-set cilindres que realitzaren amb la música del Regiment Guadalajara.

Hércules Hermanos

Els germans José i Vicente Hércules regentaven la drogueria San Francisco a la plaça del Mercat de València. La seua entrada en el món de la fonografia es degué a les exigències dels clients. L'èxit de l'empresa dels germans Cuesta en incorporar productes fonogràfics arrossegà els germans Hércules a endinsar-se en aquest àmbit del mercat sonor (*Boletín Fonográfico*, núm. 23, 5-12-1900, p. 384).

Auxiliats per Antonio Alcantarilla i amb el professor Vicente Peydró com a director musical,[10] començaren la producció de cilindres musicals, que es materialitzà en un catàleg on oferien productes i els seus enregistraments d'òpera, sarsuela, música de saló i música tradicional (Hércules Hermanos, 1900). A més, comptaven amb la col·laboració de les bandes de música del Regiment Guadalajara, amb les quals enregistraren noranta-tres cilindres.

Segons el *Boletín Fonográfico*, aquest gabinet havia resolt «el problema de producir mucho, bien y barato, no es de extrañar que hayan logrado una numerosa clientela y que sus fonogramas sean conocidos en toda España y en el extranjero, muy especialmente en las repúblicas del Sur de América» (*Boletín Fonográfico*, núm. 23, 5-12-1900, p. 385).

Bandes de música

La ciutat de València no tingué una banda municipal fins a 1903. Va ser en 1902 quan sorgiren les primeres notícies per crear-ne una i, en gener de l'any següent, se'n concretà el reglament i les oposicions foren en maig. La presentació oficial fou el 8 de desembre, amb un concert multitudinari a la plaça de bous (Astruells, 2004, pp. 71-81).

Ara bé, la falta d'una banda municipal no indica que la ciutat de València estiguera desproveïda de bandes de música. Hi havia una sèrie d'entitats civils semiinstitucionals que depenien en certa manera d'altres de la ciutat; entre

[9] *Las Provincias*, 2-10-1899 i 9-10-1899, citat en Canut, 2012, pp. 26 i següents.
[10] Vicente Manuel Peydró Díez (1861-1938), compositor i director. Una de les figures més importants de la música valenciana de la transició del segle XIX al XX (Díaz, 2006, pp. 271-280).

aquestes es poden citar la dels Veterans o Veteranos de la Libertad,[11] la del Cos de Bombers,[12] la de la Casa de la Misericòrdia[13] i la de la Casa de la Beneficència.[14] També n'hi havia que depenien d'associacions eclesiàstiques com la de l'Associació de Catòlics. Finalment, la premsa ens donà a conéixer altres entitats com la del senyor Ramón Izquierdo,[15] la Lira o la de la Vega (Oriola, 2010, pp. 163 i següents).[16]

Tanmateix, a part de les bandes civils, la ciutat acollia diferents bandes militars vinculades als regiments aquarterats a València i a Paterna. Es tractava d'entitats de caire professional que, a més de les seues obligacions castrenses, no dubtaven a participar d'actes civils com concerts i festivitats. Entre els anys 1898 i 1901, l'*Anuario militar de España* ens informa de l'existència a la ciutat de les músiques dels regiments Vizcaya, Guadalajara, Tetuán i Mallorca (figura 2).

Sense pretendre expandir-nos en el tema, la situació de les músiques militars sofrí una profunda modificació a partir de 1875 amb el Reial Decret de 10 de maig de 1875 i el reglament per a la seua organització en la Reial Ordre de 7 d'agost de 1875. Amb aquest marc legal es configurà la fisonomia que aquestes entitats tingueren al llarg de la major part del segle xx (Oriola, 2014, pp. 168-174).

No ens ha d'estranyar que, en el moment en què els gabinets fonogràfics nous decidiren enregistrar peces de bandes de música, a falta d'una banda muni-

[11] La banda Veteranos de la Libertad procedia de les antigues milícies provincials creades durant el Trienni Liberal. A les acaballes del segle xix, eren un grup de persones majors uniformades i malaltisses, cosa que els valgué el malnom de «banda de la tos». A més de l'uniforme, duien un espasí i concorrien en diferents actes públics com processons, corregudes de bous i festes populars (Astruells, 2004, p. 66). El 30 d'abril de 1894 va morir el director, Joaquín Marín y López, músic major jubilat. Nascut a Alacant el 19 de juny de 1826, era germà del també músic militar Higinio Marín López (1824-18??), autor dels poemes simfònics *La batalla de Castillejos* (1860) i *El combate del Callao* (1888). S'havia enrolat com a músic de contracta amb la corneta de claus i després passà a ser músic major, càrrec que ocupà durant trenta anys en la xaranga del batalló de caçadors Alba de Tormes; així mateix, fou l'autor de la cèlebre obra descriptiva *El cuarto sitio de Bilbao*. Jubilat de l'exèrcit a l'edat de 62 anys, col·laborava com a jurat en els certàmens de la Fira de Juliol i també dirigia l'entitat (*Boletín Musical*, 30-4-1894, p. 236; 15-5-1894, p. 244).

[12] La xaranga del Cos de Bombers de València va ser creada en 1875 i tingué el seu primer acte el el 2 de gener de 1876. El seu primer director i més longeu en el càrrec fou Pablo Zapata Grajales, qui estigué al capdavant fins a 1907. Aquesta fou una les figures bandístiques més destacades de la segona meitat del segle xix a València. A més de músic de l'orquestra del Teatre Principal, en 1861 ja havia presentat una instància a l'Ajuntament per oferir els serveis de la banda La Valenciana, que llavors dirigia, perquè exercira com a banda municipal (Ruiz, 1903, p. 437; Astruells, 2004, p. 66; Bomberos de Valencia, 2007, pp. 85-91).

[13] En 1800 s'havia creat la banda de música dels Asilats a la Casa de la Misericòrdia per iniciativa de l'inquisidor i fiscal Nicolás Rodríguez Lazo (Ruiz, 1903, p. XXXVIII).

[14] En concret, la banda de la Beneficència havia estat dirigida des que es fundà per José Rodríguez, professor auxiliar de violí i solfeig al Conservatori de València, i concertino a l'orquestra de la Societat de Concerts sota la direcció del mestre Valls. Aquell setembre de 1894 va morir al manicomi de la ciutat (*Boletín Musical*, 15-9-1894, p. 316).

[15] Ramón Izquierdo fou una de les figures omnipresents del moviment bandístic a la ciutat de València durant la segona meitat de la centúria. L'any 1860 va presentar un escrit a l'Alcaldia on va demanar que la banda que dirigia, formada per trenta individus, tots de formació militar, excercira com a banda municipal. Segons Ruiz de Lihory, en un moment indeterminat, l'Ajuntament acceptà la proposta que l'entitat duguera el nom de banda municipal, malgrat que vulgarment se la coneixia com la «banda de l'oli» perquè assajava a l'antiga llotja de l'oli (Ruiz, 1903, p. 437; Astruells, 2004, p. 67; Bomberos de Valencia, 2007, p. 85).

[16] Queda pendent l'estudi sobre la situació bandística de la ciutat de València durant el segle xix.

cipal, aquests s'adreçaren a les músiques professionals. Tenim constància que les quatre formacions esmentades participaren amb més o menys mesura del moviment fonogràfic que vivia la ciutat de València en la transició del segle xix al xix.

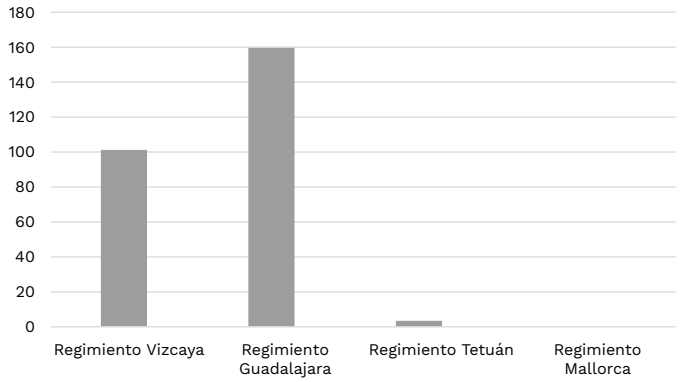


Figura 2. Distribució d'enregistraments per les músiques dels regiments aquarterats a València.

Música del Regiment Vizcaya dirigida per Rafael Rodríguez Silvestre

El Regiment Vizcaya va nàixer l'any 1877 a partir de la fusió dels batallons de Reserva Zaragoza i Barbastro, que havien participat en la segona guerra Carlina. L'any 1893, el Regiment va ser traslladat a València. Pel que fa a les armes, en 1893 el primer batalló participà en la campanya de Melilla i fou desplaçat a l'illa de Cuba entre 1895 i 1899 (Becerra, 1984, pp. 90 i següents). En aquest moment la banda la dirigia músic major Rafael Rodríguez Silvestre, que havia nascut a Madrid el 3 de maig de 1862. A l'edat de set anys inicià els estudis de música al conservatori de la capital, on cursà piano amb Eduardo Compta, harmonia amb Rafael Hernando, composició amb Emilio Arrieta, així com estètica, història crítica, francès i italià. L'any 1882, amb vint anys d'edat, finalitzà la seua formació i rebé els premis de piano, harmonia i composició (*Boletín Fonográfico*, núm. 13, 5-7-1900, p. 204).

En desembre de 1883, oposità per a músic major de l'exèrcit i n'aconseguí la plaça. Va ser destinat a la música del Regiment d'Infanteria Baleares a Leganés fins a juliol de 1886, quan fou traslladat a la direcció de la xaranga del Batalló de Caçadors Alba de Tormes, a València, fins febrer de 1894. Ascendit a músic major de segona, fou traslladat a la direcció de la música del Regiment d'Infanteria Vizcaya a València.[17]

[17] Archivo General Militar de Segovia (AGMS). 1.ª Secció, llig. R-2455. Full de serveis del músic major Rafael Rodríguez Silvestre, fols. 2 i 3.

A més de desenvolupar les tasques castrenses, els arranjaments per a la banda militar, la composició de peces[18] i les actuacions civils, en 1898 el mestre Rodríguez començà a col·laborar amb el gabinet dels germans Cuesta (*Boletín Fonográfico*, núm. 13, 5-7-1900, p. 204). En total, hem localitzat 53 enregistraments de la música del Vizcaya amb aquest gabinet.

Rodríguez estigué al capdavant de la música del Vizcaya fins a febrer de 1903, any en què fou traslladat a la música del Regiment Princesa a Alacant. Posteriorment, ocupà la direcció de la música del Regiment de Murcia fins que es retirà per malaltia en 1914 i fixà la seua residència a València.[19] Pel que fa al Regiment Vizcaya, en 1903 fou traslladat de València a Alcoi.

Música del Regiment Guadalajara dirigida per Félix Soler Villalba

El Regiment Guadalajara va nàixer el 22 de gener de 1657 arran la revolta insurgent de Portugal i, des d'aleshores, participà en la major part de conflictes, com la Guerra de Successió, les guerres d'Itàlia, la Guerra d'Independència o les guerres Carlines. En 1888 el Regiment va ser traslladat a València i d'ençà s'alternà la ubicació de la banda entre la capital i Paterna (Becerra, 1984, pp. 89-90).

Félix Soler Villalba va nàixer a València el 4 d'abril de 1862. Poc sabem sobre la seua formació musical, però en 1881, amb 19 anys, entrà com a educant en la música d'Enginyers amb seu a Madrid. En qüestió d'un any ascendí per oposició a músic de tercera i a músic de segona. De la música d'Enginyers va ser traslladat al Regiment Sevilla, amb seu a Alacant i després a València. En gener de 1889, aprovà les oposicions per a músic major i el van destinar al Regiment Asturias, aquarterat a Leganés. En febrer de 1890 va ser nomenat director de la música del Regiment Guadalajara amb seu a València, d'on ja no es va moure al llarg de la seua carrera musical.[20]

Pel que fa a la producció fonogràfica, hem localitzat 160 cilindres, dividits en 93 amb el gabinet d'Hércules Hermanos i en 67 amb el de Puerto y Novella.

Soler estigué vinculat a la música del Regiment Guadalajara tota la seua carrera. En aquesta destinació estigué mobilitzat al front del Marroc entre 1912 i 1913.[21] Entrà en la Reserva en abril de 1922 i d'ençà es dedicà a la direcció de bandes de música, com la Primitiva de Llíria i la Primitiva de Xàtiva. Morí el 30 de juny de 1934 (*Diario*, núm. 196, 26-8-1934, p. 547).

[18] Pel que fa a les composicions de Rafael Rodríguez Silvestre, a hores d'ara n'hem localitzat les següents: les sarsueles *La posada de Chichón* i *Música celestial*, així com els pasdobles *¡A Melilla!, Guerra al Yankee, Trapío Sevillano* i la polca de flautí *El pardalet*.

[19] AGMS. 1.ª Secció, llig. R-2455. Full de serveis del músic major Rafael Rodríguez Silvestre, fol. 8.

[20] AGMS. 1.ª Secció, llig. S-3060. Full de serveis del músic major Félix Soler Villalba, fols. 2 i 4.

[21] AGMS. 1.ª Secció, llig. S-3060. Full de serveis del músic major Félix Soler Villalba, fols. 2 i 4.

Pel que fa al Regiment Guadalajara, en 1931 fou fusionat amb el Regiment Mallorca i després de la guerra i fins a l'actualitat va seguir actiu, amb modificacions de forma i de nom (Becerra, 1984, p. 90).

Música del Regiment Tetuán dirigida per Pascual Asencio Hernández

El Regiment Tetuán es va crear mitjançant el Reial Decret de 27 de juliol de 1877 a partir de la fusió dels batallons de Reserva d'Hellín i Monforte, ambdós aquarterats a l'illa de Palma. El Regiment estigué a les Balears fins a 1880, any en què fou traslladat al nord d'Àfrica; en 1881, a Alacant, i finalment en 1882 a València. Hi estigué fins a 1904, quan el van traslladar a Castelló (Pardo, 2001, pp. 515 i següents).

Al capdavant de la música del Regiment Tetuán hi havia el músic major Pascual Asencio Hernández, nascut a Vila-real el 25 de març de 1863. Com que pertanyia a una família de recursos minsos, fou enviat a la Beneficència provincial, on va aprendre música i es formà amb el clarinet. En complir dihuit anys, s'incorporà al servei militar en l'Armada, a Cartagena, on el van destinar a diferents vaixells de guerra. Entre 1881 i 1887, hi va ampliar la seua formació estudiant amb els seus superiors contrapunt, harmonia i instrumentació (Gascó, 2000, p. 53).

En octubre de 1887 s'incorporà com a educant a la música del Regiment Mallorca, fou ascendit a músic de tercera en agost de 1891 i ocupà aquest càrrec fins a la seua llicència en octubre de 1893. Després d'un parèntesi en la seua vida militar, en maig de 1896 aprovà les oposicions per a músic major i el van destinar a la direcció de la música del Regiment Tetuán, amb seu a València.[22]

Pel que fa a la producció fonogràfica, el gabinet de Pallás i Compañía va enregistrar la música del Regiment Tetuán, malgrat que a hores d'ara sols tenim constància de tres cilindres.

Pascual Asencio estigué al capdavant de la música del Regiment Tetuán fins a gener de 1920, quan passà a situació de reemplaç per malaltia fins al mes de novembre. Posteriorment, fou destinat a la xaranga del Batalló de Caçadors Alfons XII fins febrer de 1921, i aleshores retornà al Regiment Tetuán. En 1923 passà a situació de jubilació.[23] Una vegada jubilat, en 1925 se li oferí la possibilitat de dirigir la banda de Bombers de Castelló, que fou reconvertida en municipal (Gascó, 2000, p. 54). Pascual Asencio Hernández morí el 20 de setembre de 1935 (*Diario*, núm. 16, 19-1-1936, p. 203).

[22] AGMS. 1.ª Secció, llig. A-2604. Hoja de servicios del músico mayor Pascual Asencio Hernández, fols. 5-6.
[23] AGMS. 1.ª Secció, llig. A-2604. Hoja de servicios del músico mayor Pascual Asencio Hernández, fol. 2.

Música del Regiment Mallorca dirigida per José Alcarria López

Originàriament el Regiment es creà en el segle xvii i participà d'accions militars a les places d'Orà i de Ceuta, i el sobrenom de Mallorca no aparegué fins a 1718. Al llarg dels segles xviii i xix, el Regiment entrà en accions militars a la Península, Amèrica i el nord d'Àfrica. Finalment, el 1888 fou destinat a València (Becerra, 1984, p. 78).

Al capdavant de la música estava el músic major José Alcarria López, nascut a Xiva el 31 de gener de 1854. De moment, poc sabem sobre la seua formació musical, que començà en la banda de música del seu poble.[24] En octubre de 1891, amb 37 anys, aprovà les oposicions de músic major i fou destinat al Regiment de la Reina, amb seu a Algesires. En 1894 fou traslladat al Regiment Mallorca, on prestà serveis fins a desembre de 1912. Entre 1911 i 1912, estigué en la campanya de Melilla, on contragué una malaltia. En desembre de 1912, fou destinat com a músic major de la xaranga del Batalló de Caçadors Chiclana, però no pogué ocupar la plaça per malaltia i passà a situació de reemplaç. En gener de 1913, rebé la llicència i es traslladà a viure a la seua Xiva natal.[25]

Sabem que el Regiment Mallorca gravà amb el gabinet Pallás y Compañía; ara bé, sols ens consta l'anunci publicat en les pàgines del *Boletín Fonográfico*: «Banda militar. Repertorio completo de la música del Regimiento de Mallorca» (*Boletín Fonográfico*, núm. 2, 20-1-1900, p. 30; *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, núm. 25, 15-1-1901, p. 17).

Anàlisis del repertori

Dels 218 cilindres localitzats a hores d'ara, sabem fefaentment que 216 van ser enregistrats per les bandes militars esmentades.

Si atenem el repertori, els fragments procedents de transcripció de música orquestral (sarsuela, òpera i música simfònica) representen el 63 % (figura 3). La resta d'enregistraments corresponen a composicions de format menor, com pasdobles (15 %), polques (6 %), valsos (4 %), himnes (3 %), música militar (2 %), marxes (1 %) i altres (13 %).

Dins de les transcripcions, la sarsuela és el gènere més abundant i representa el 47 % del total d'enregistraments localitzats. Pel que fa als autors, hem localitzat obres de quinze autors diferents, entre els quals destaca Federico Chueca Robres (1846-1908), qui presenta més peces enregistrades. La seua producció va gaudir d'una àmplia acceptació, materialitzada en arranjaments per a piano,

[24] L'any 1873, amb dènou anys, en formava part, perquè son pare, Francisco Alcarria, signava per ell (Corral Cervera, 1984, p. 50).
[25] AGMS. 1.ª Secció, llig. A-1082. Full de serveis del músic major José Alcarria López, fols. 6-7.

transcripcions per a banda i rotllos per a òrgans de carrer. Des del triomf que tingueren d'ençà l'any 1886 *La Gran Vía* i *Cádiz*, els arranjaments per a banda de les seues sarsueles foren sistemàtics (Mejías, 2009, pp. 120-122). Les peces més enregistrades han estat fragments d'*Agua, azucarillos y aguardiente*, així com *Gigantes y Cabezudos*.

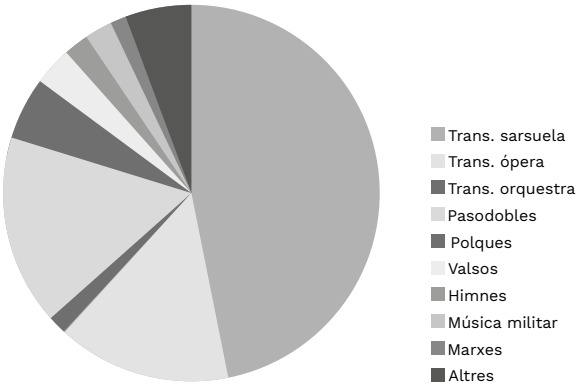


Figura 3. Distribució per gèneres musicals.

Autors ben representats en aquests enregistraments de sarsuela foren, entre d'altres, Ruperto Chapí Lorente (1851-1909), Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Joaquín Valverde (1846-1910), Gerónimo Giménez Bellido (1854-1923) i Tomàs López Torregrosa (1868-1913).

En el camp de les transcripcions de música operística, destaquen els autors europeus. *Carmen*, de George Bizet (1838-1875), és la composició amb més enregistraments localitzats a València, seguida de *La Africana*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

Amb les dades aportades, constatem que els gustos musicals recauen principalment en les transcripcions de música escènica de sarsuela, complementada amb música funcional, és a dir, pasdobles, polques o marxes, per exemple. Això mostra les preferències i els gustos estètics que predominaven en el repertori de banda de música en la transició de la centúria.

Conclusions

La producció fonogràfica valenciana pràcticament desaparegué amb el canvi de segle. Per exemple, la revista *El Cardo*, en octubre de 1901 feia constar «En Valencia, donde la fonografía había llegado a un desarrollo que hace honor a nuestro país, nada se hace, y el comercio que antes tenía apenas sí puede hoy notarse» (*El Cardo*, 15-10-1901).

No ens queden clars els motius d'aquesta fallida, però molt probablement un dels problemes que llastà la consolidació d'aquesta tecnologia foren els preus. M. Gómez apunta que un jornaler podria guanyar una pesseta al dia i un obrer industrial entre tres i cinc (Gómez, 2005, pp. 20-21). En el cas valencià, els cilindres tenien un cost de sis pessetes per unitat. Juntament amb el preu, que barrava el creixement de la demanda, cal apuntar la fragilitat del producte. Es tractava d'una tecnologia basada en cilindres de cera que a primeries de la novella centúria fou reemplaçada pel gramòfon i el disc de pissarra.

No podem concloure sense esmentar que, actualment, en la Biblioteca Digital Hispànica de la Biblioteca Nacional d'Espanya, podem tenir accés en obert a almenys deu dels enregistraments de bandes de música efectuats a València entre 1898 i 1901, corresponents a les cases Hijos de Blas Cuesta[26] i Puerto y Novella.[27]

Bibliografia

Astruells, S. (2004). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Ajuntament de València.

Becerra, E. (Coord.). (1984). *Historia de las Fuerzas Armadas*. (Tomo 3: *Historia de los regimientos*). Zaragoza, Barcelona: Ediciones Palafox, Ediciones Planeta.

Boletín Fonográfico. (1900, 20 de enero). Núm. 2, p. 30.

_____. (1900, 5 de febrero). Núm. 3, p. 34.

_____. (1900, 20 de marzo). Núm. 6, p. 93.

_____. (1900, 5 de abril). Núm. 7, p. 109.

_____. (1900, 5 de mayo). Núm. 9, p. 145.

_____. (1900, 5 de julio). Núm. 13, p. 198.

_____. (1900, 20 de julio). Núm. 14, pp. 223-230.

_____. (1900, 20 de septiembre). Núm. 18, pp. 294 y 300.

_____. (1900, 20 de noviembre). Núm. 22, pp. 366.

_____. (1900, 5 de diciembre). Núm. 23, p. 385.

_____. (1901, 15 de enero). Núm. 25, p. 16.

_____. (1901, 15 de octubre). Núm. 40, p. 265.

Boletín Fonográfico y Fotográfico. (1901, 15 de enero). Núm. 25, pp. 17 y 25.

Boletín Musical de Valencia. (1894, 30 de abril).

_____. (1894, 15 de mayo).

_____. (1894, 15 de septiembre).

[26] *Corrida de toros en la plaza de Valencia*, de banda desconeguda; *Los Voluntarios: Pasodoble*, de Gerónimo Giménez; *Fausto: Marcha*, de Gounod; *Aida: Marcha*, de Verdi, enregistrades per la música del Regiment Vizcaya sota direcció de Rafael Rodríguez.

[27] *Desfile*; *Una lágrima: Polka*; *La tempestad: terceto de los joyas* i *Agua, azucarillos y aguardiente: Coro de barquilleros*, ambdues de Ruperto Chapí; *El último chulo: el automóvil*, de Tomàs López Torregrosa; *La Africana: Coro de marineros*, de Giacomo Meyerbeer, totes enregistrades per la música del Regiment Guadalajara sota direcció de Félix Soler.

Bomberos de Valencia. (2007). Banda de música de la Brigada de Bomberos. En *150 años del Cuerpo de Bomberos de Valencia* (1857-2007). (pp. 85-91). Valencia: Ajuntament de València.

Canut, R. (2012). El *Boletín Fonográfico y Fotográfico*: crónica del fonógrafo en Valencia. *Quadrivium: revista digital de musicologia*, (3), 20-31. Recuperat de https://cutt.ly/crcvdlW (consulta: 4-1-2019).

Climent, J. (2006). Cuesta Gómez, Francisco. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 1, p. 275). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Compañía del Gramófono. (1917). *Catálogo general de discos: junio 1917*. Barcelona: Compañía del Gramófono.

Compañía Francesa del Gramophone. (1912). *Catálogo especial: 1912*. Barcelona: Gramophone.

Corral Cervera, A. (1984). «*La Artística*»: *banda de música de Chiva*. Valencia: Sociedad Musical La Artística de Chiva.

Díaz, V. (2006). Peydró Díez, Vicente. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 2, pp. 271-280). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Diario Oficial del Ministerio de la Guerra. (1934, 26 de agosto). Núm. 196, p. 547.

_____. (1936, 19 de enero). Núm. 16, p. 203.

El Cardo. (1901, 15 de octubre).

Galbis, V. (2006*a*). Bellver Abells, José. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 1, pp. 113-114). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

_____. (2006*b*). Cortés Cortés, Juan. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 1, pp. 260-261). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Gascó, A. J. (2000). *La banda municipal de Castelló: notas para su estudio*. Castelló: Ajuntament de Castelló.

Gómez, M. (2005). *El fonógrafo en España: cilindros españoles*. Madrid: autopublicado.

Hércules Hermanos. (1900). *Catálogo de fonógrafos y fonogramas impresionados en el gabinete fonográfico de Hercules Hermanos*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora.

Hijos de Blas Cuesta. (1899*a*). *Catálogo de fonogramas: 1º de enero 1899*. Valencia: Imprenta Ortega.

_____. (1899*b*). *Primer suplemento al catálogo de fonogramas de 1º de enero 1899*. Valencia: Hijos de Blas Cuesta.

Mejías, E. (2009). La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del xix. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, (17), 101-130.

Oriola, F. (2010). *En clau de festa. Aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*. València: Institut Valencià de la Música.

_____. (2011). *Temps de músics i capellans. L'influx del motu proprio "Tra le sollicitudini" a la diòcesi de València* (1903-1936). València: FSMCV.

_____. (2014). Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, (30), 163-194.

Pardo, R. (2001). Un siglo de presencia militar en nuestra provincia (1833-1936). *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, (57), 439-565.

Ruiz, J. (1903). *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech.

Vidal, A. (2006). Fonografía. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 1, pp. 388-392). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

ANNEX

Catàleg de cilindres de banda de música Hijos de Blas Cuesta[28]

Autor	Títol	Tipus	Banda
	Entre Pinto y Valdemoro: Vals de los cornetines	Vals	Banda del Regiment Vizcaya
	Marcha Real	Himne	Banda del Regiment Vizcaya
	La Marsellesa	Himne	Banda del Regiment Vizcaya
	Medio día	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
	Bravo toro	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya
	Le Plaisir: Vals de clarinetes	Vals	Banda del Regiment Vizcaya
	Fandando español	Fandango	Banda del Regiment Vizcaya
	Los Bebés	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
	Corrida de toros en la plaza de Valencia	Pasdoble	
	Miss Hellyet	Vals	Banda del Regiment Vizcaya
	Blondinete: Polka de cornetín	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
	La bandera de mi patria	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya
Alsina, Juan ?	*Pepita: Polka*	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
Asenjo Barbieri, Francisco	*Pan y Toros: pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Bizet, George	*Carmen: Pasodoble*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
Bretón, Tomás	*La Dolores: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya

(*cont.*)

[28] Elaboració pròpia a partir de les dades extretes de Hijos de Blas Cuesta, 1899*a* y 1899*b*; *Boletín Fonográfico*, núm. 3, 5-2-1900, p. 34; núm. 6, 20-3-1900, p. 93; núm. 9, 5-5-1900, p. 145; núm. 13, 5-7-1900, p. 198; núm. 18, 20-9-1900, p. 300; núm. 22, 20-11-1900, p. 366; núm. 40, 15-10-1901, p. 265.

(Catàleg de Hijos de Blas Cuesta, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Brull, Apolinar	*El ángel caído: Vals*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Calabuig	*Marcha militar: número 3*	Marxa	Banda del Regiment Vizcaya
Calvist Serrano, Enrique ?	*Esperanza*	Masurca	Banda del Regiment Vizcaya
Chapí, Ruperto	*El Tambor de Granaderos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chapí, Ruperto	*La Czarina: Vals*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chapí, Ruperto	*Curro Vargas: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*El sacristan de San Justo: Seguidillas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*Agua, azucarillos y aguardiente: pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*Gigantes y Cabezudos: Gran jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*Gigantes y Cabezudos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*Gigantes y Cabezudos: Coro de repatriados*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Chueca, Federico	*Vivitos y coleando: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Espinosa de los Monteros, Gaspar	*Ondalina: Polka*	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
Fernández Caballero, Manuel	*El duo de la Africana: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Fetrás, Oscar ?	*Copelia: Vals*	Vals	Banda del Regiment Vizcaya

(*cont.*)

(Catàleg de Hijos de Blas Cuesta, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Gillet, Ernest	*Loin du Bal: Intermezzo*	Transcripció d'orquestra	Banda del Regiment Vizcaya
Gillet, Ernest	*Al molino*	Transcripció d'orquestra	Banda del Regiment Vizcaya
Giménez, Gerónimo	*La madre del Cordero: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Giménez, Gerónimo	*Los Voluntarios: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Gounod, Charles	*Fausto: Marcha*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
Leoncavallo, Ruigiero	*Pagliacci: Serenata*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
López Juarranz, Eduardo	*La Giralda*	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya
López Torregrosa, Tomàs	*El Santo de la Isidra: pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
López Torregrosa, Tomàs	*Banda de Trompetas*	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya
Meyerbeer, Giacomo	*El Profeta: Marcha*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
Meyerbeer, Giacomo	*Conjura de los Hugonotes: coros y banda militar*	Transcripció d'òpera	
Nieto, Basilio	*Cuadros disolventes: Schotis*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Rodríguez, Rafael	*Pardalet: Polka de flautín*	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
Rodríguez, Rafael	*Trapío Sevillano*	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya
Saint-Saens, Camille	*Sansón y Dalila: Bacanal*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
Sánchez de Fuentes, Eduardo	*Tú: Habanera*	Habanera	Banda del Regiment Vizcaya

(*cont.*)

(Catàleg de Hijos de Blas Cuesta, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Santos	*El Kaimán*	Tango	Banda del Regiment Vizcaya
Sudessi, Pompilio	*Le Coquette*	Gavota	Banda del Regiment Vizcaya
Suppé	*Poeta y Aldeano: Sinfonía*	Transcripció d'orquestra	Banda del Regiment Vizcaya
Valverde, Joaquín	*Batalla de Tetuán: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Valverde, Joaquín	*Marcha de Cádiz: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Vizcaya
Vanu	*Ernestina: polka de cornetín*	Polca	Banda del Regiment Vizcaya
Verdi, Giuseppe	*Aida: Marcha*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Vizcaya
Vinent, J.	*Boulanger: mazurka paso-doble*	Pasdoble	Banda del Regiment Vizcaya

Catàleg de cilindres de banda de música de Pallàs y Compañía[29]

Autor	Títol	Tipus	Banda
	Repertorio completo por la música del Regimiento Mallorca		Banda del Regiment Mallorca
	Maniobras militares	Música militar	Banda del Regiment Tetuán
Bizet, George	*Carmen: Habanera*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Tetuán
Meyerbeer, Giacomo	*La Africana: Coro de los obispos*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Tetuán

[29] Elaboració pròpia a partir de les dades extretes de *Boletín Fonográfico*, núm. 2, 20-1-1900, p. 30; núm. 7, 5-4-1900, p. 109; núm. 25, 15-1-1901, p. 16.

Catàleg de cilindres de banda de música de Puerto y Novella[30]

Autor	Títol	Tipus	Banda
	Una lágrima: Polka	Polca	Banda del Regiment Guadalajara
	Maniobras militares	Música militar	Banda del Regiment Guadalajara
	Pasodoble alemán	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Himno de Riego	Himne	Banda del Regiment Guadalajara
	Desfile	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Pasodoble de Cornetas	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Hondalina	Polca	Banda del Regiment Guadalajara
	Carlitos	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Pasodoble de cornetas	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Marcha Real (Española)	Himne	Banda del Regiment Guadalajara
	Jota aragonesa	Jota	Banda del Regiment Guadalajara
	Desfile; Honores reales	Música militar	Banda del Regiment Guadalajara
	La Guerrilla	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Don Pedro de Medina	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
	Serenata: vals	Vals	Banda del Regiment Guadalajara
Bizet, George	*Carmen: Intermezzo*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Bizet, George	*Carmen: Canción toreador*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Bretón, Tomás	*Garín. Sardana*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Bretón, Tomás	*La verbena de la Paloma: Mazurka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

[30] Elaboració pròpia a partir de les dades extretes de *Boletín Fonográfico*, núm. 14, 20-7-1900, pp. 223-230.

(Catàleg de Puerto y Novella, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Chapí, Ruperto	*El tambor de granaderos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Czarina: Mazurca*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Czarina: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Revoltosa: Dúo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La tempestad: terceto de los joyas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*Curro Vargas: pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Bruja: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Los Arrastraos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Los Arrastraos: Schotis*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Agua, azucarillos y aguardiente: Vals*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Agua, azucarillos y aguardiente: Coro de barquilleros*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Gigantes y Cabezudos: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Gigantes y Cabezudos: Coro*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*El chaleco blanco: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Agua, azucarillos y aguardiente: Pasacalle*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*Los Africanistas: Terceto*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

(Catàleg de Puerto y Novella, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Fernández Caballero, Manuel	*Campanero y Sacristán*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*La viejecita: Canción del espejo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*El Dúo de la Africana: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*El señor Joaquín: Alborada*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fetrás, Oscar ?	*Copelia*	Vals	Banda del Regiment Guadalajara
Foglietti, Luis	*Paseo de la Cuadrilla*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*El baile de Luis Alonso: Intermezzo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*La madre del cordero: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giner Vidal, Salvador	*Foch en l'era: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Leoncavallo, Ruigero	*I Pagliacci: Serenata de Arlequino*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*La Giralda*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*Frascuelo*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*Instantáneas: Coro mariposa*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*El último chulo: el automóvil*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

(Catàleg de Puerto y Novella, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
López Torregrosa, Tomás	*La banda de trompetas*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Manet, Nicolás ?	*Don Juan Tenorio: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Marqués, Miguel	*El anillo de hierro: Preludio*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Marqués, Miguel	*El Monaguillo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Mascagni, P.	*Caballeria Rusticana: Intermezzo*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Meyerbeer, Giacomo	*La Africana: Coro de marineros*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Meyerbeer, Giacomo	*La Africana: Coro de los obispos*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Mozart, Amadeus	*D. Juan*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Peñalva Téllez, Ángel ?	*De frente*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Sellenick, Adolphe ?	*Marcha indiana*	Marxa	Banda del Regiment Guadalajara
Toledo, Nicolás ?	*La Guayaba*	Danza	Banda del Regiment Guadalajara
Tomás, Rafael ?	*Saludo a Játiva*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Urgellés, Antonio	*¡Olé!: Vals jota*	Vals-Jota	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*La fuente de los milagros: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*La marcha de Cádiz: Dúo de los Patos*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*La marcha de Cádiz: Pasacalle*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*Los Cocineros: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Zabalza, Dámaso	*Rochepea*	Polca	Banda del Regiment Guadalajara

Catàleg de cilindres de banda de música d'Hércules Hermanos[31]

Autor	Títol	Tipus	Banda
	Desfile: Honores militares	Música militar	Banda del Regiment Guadalajara
	Guerrilla	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Las hijas de Madrid: Pasacalle	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
	Jota aragonesa	Jota	Banda del Regiment Guadalajara
	Una lágrima: polka	Polca	Banda del Regiment Guadalajara
	Las aves cantoras	Masurca	Banda del Regiment Guadalajara
	Pasodoble alemán	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	El andaluz	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Marcha Real	Himne	Banda del Regiment Guadalajara
	Himno de Riego	Himne	Banda del Regiment Guadalajara
	Carlitos	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Desfile	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Pasodoble de cornetas	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
	Maniobras militares	Música militar	Banda del Regiment Guadalajara
Asenjo Barbieri, Francisco	*Pan y toros: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Bizet, George	*Carmen: canción del toreador*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Bizet, George	*Carmen: Intermezzo*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Boito, Arrigo	*Mefistófeles: Cuarteto*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

[31] Elaboració pròpia a partir de les dades extretes d'Hércules Hermanos, 1900, pp. 33-34.

(Catàleg d'Hércules Hermanos, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Bretón, Tomás	*La Dolores: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Bretón, Tomás	*La Dolores: Pasacalles*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Bretón, Tomás	*La verbena de la Paloma: Mazurka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Brull, Apolinar	*El ángel caído: Vals*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Cagnacci, M. ?	*Colombina: Minuetto*	Minuet	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*Curro Vargas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Bruja: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Revoltosa: Dúo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Tempestad: Terceto de las joyas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Czarina: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*El tambor de granaderos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chapí, Ruperto	*La Czarina: Mazurka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Agua, azucarillos y agiardiente: Coro de barquilleros*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*La caza del oso: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*El chaleco blanco: Mazurka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*El chaleco blanco: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Los arrastraos: Schotisch*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Las zapatillas*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

(Catàleg d'Hércules Hermanos, *cont*.)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Chueca, Federico	*El año pasado por agua: Mazurka de los paraguas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Gigantes y cabezudos: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*El año pasado por agua: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Cádiz: Danza*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Los arrastraos: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Cádiz: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Chueca, Federico	*Vivitos y coleando: Fragmento*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Espinosa de los Monteros, Gaspar	*Ondalina: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández caballero, Manuel	*El cabo primero: Mazurka (rancho)*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*Chauteau Margaux: Vals*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*El duo de la Africana: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*El señor Joaquín: Alborada*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*Los Africanistas: Terceto*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Fernández Caballero, Manuel	*Campanero y sagristán: Mazurka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Foglietti, Luis	*Paseo de la cuadrilla*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*Las Mujeres*	Polca	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont*.)

(Catàleg d'Hércules Hermanos, *cont.*)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Giménez, Gerónimo	*La madre del Cordero: Jota*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*El baile de Luis Alonso: Intermezzo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*La guardia amarilla: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giménez, Gerónimo	*El baile de Luis Alonso: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Giner Vidal, Salvador	*Foch en l'era: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Gounod, Charles	*Faust: Salve*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Guerrero, Jacinto	*La Infantería española*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Leoncavallo, Ruigiero	*I Pagliacci: Serenata de Arlequino*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*La Giralda*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*La filipina*	Polca	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*La tacita de plata*	Masurca	Banda del Regiment Guadalajara
López Juarranz, Eduardo	*Frascuelo*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*El último chulo: El automóvil*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*Banda de trompetas*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*El santo de la Isidra: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
López Torregrosa, Tomás	*Instantáneas: Coro mariposas*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont.*)

(Catàleg d'Hércules Hermanos, *cont*.)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Manet, Nicolás?	*Don Juan Tenorio: Polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Marqués, Miguel	*El monaguillo*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Marqués, Miguel	*El anillo de hierro: Preludio*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Mascagni, P.	*Cavalleria Rusticana: Intermezzo*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Meyerbeer, Giacomo	*La Africana: Fantasía*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Mozart, Amadeus	*Don Juan*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Nieto, Basilio	*Cuadros disolventes: Schotisch*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Pastore, Ángel ?	*Un viaje a Europa*	Tango	Banda del Regiment Guadalajara
Peñalva Téllez, Ángel ?	*De frente*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Ponchielli, Amilcare	*La Gioconda: Fragmento de los bailables*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Romea, Julián	*Niña Pancha: Americana*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Saint-Saens, Camille	*Sansón y Dalila: Bacanal*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Saint-Saens, Camille	*Sansón y Dalila: Coro*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Saint-Saens, Camille	*Sansón y Dalila: Fragmentos*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Toledo, Nicolás ?	*La Guayaba*	Danza	Banda del Regiment Guadalajara
Tomás, Rafael ?	*Saludo a Játiva*	Pasdoble	Banda del Regiment Guadalajara
Urgellés, Antonio	*¡Olé! Vals-Jota*	Vals-Jota	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*La fuente de los milagros: Pasodoble*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Valverde, Joaquín	*La marcha de Cádiz: Dúo de patos*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara

(*cont*.)

(Catàleg d'Hércules Hermanos, *cont*.)

Autor	Títol	Tipus	Banda
Valverde, Joaquín	*Los cocineros: polka*	Transcripció de sarsuela	Banda del Regiment Guadalajara
Verdi, Giuseppe	*Aida: Marcha*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Verdi, Giuseppe	*El Trovador: Miserere*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Wagner, Richard	*Tanhäuser: Marcha*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Wagner, Richard	*Lohengrin: Fragmentos*	Transcripció d'òpera	Banda del Regiment Guadalajara
Zabalza, Dámaso	*Rochepea: Polka*	Polca	Banda del Regiment Guadalajara

EL REGISTRO SONORO COMO FUENTE DOCUMENTAL SOBRE BANDAS DE MÚSICA. GRABACIONES HISTÓRICAS DE LA BANDA DE ALABARDEROS

Andrea Santodomingo Jiménez
Antonio Santodomingo Molina

RESUMEN

Estudiamos las grabaciones sonoras llevadas a cabo hasta la Guerra Civil por la Banda de Alabarderos, que proporcionan información sobre la evolución del repertorio para banda y sobre los estilos de interpretación de aquella época (en los que se observa mayor interés por la espontaneidad pese a las imprecisiones), así como sobre el desarrollo tecnológico de la música. También analizamos las diferencias entre el repertorio de los conciertos y el de las grabaciones de la banda. Se muestra así la utilidad del registro sonoro como herramienta de aprendizaje e investigación.

Entre los objetivos que nos proponemos en este trabajo,[1] destaca la elaboración del catálogo fonográfico de la Banda de Alabarderos, desde sus primeros registros a finales de la década de 1890 hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936. Además, hemos comparado las composiciones de este catálogo y el repertorio que los músicos alabarderos interpretan en sus conciertos con el fin de establecer semejanzas y diferencias. También se han destacado los principales rasgos estilísticos de las grabaciones, gracias a lo cual se han verificado algunas características de la historia de la interpretación musical durante ese periodo.

Para ello nos hemos basado en los soportes en los que salieron al mercado los primeros registros sonoros de Banda de Alabarderos: cilindros de cera y discos de goma laca de 78 rpm. Como fuentes secundarias han sido consultados los catálogos anuales y los suplementos mensuales que las compañías discográficas publicaron hasta 1955, como los de Hugens y Acosta, Odeón, Gramophone, Parlophon, Regal y Columbia. También nos hemos apoyado en algunas monografías y estudios sobre la historia de la música grabada (Gelatt, 1956; Day, 2000).

[1] Esta investigación es continuación de los trabajos doctorales sobre esa agrupación musical realizados bajo la dirección del profesor Víctor Sánchez de la Universidad Complutense de Madrid.

La Banda de Alabarderos se creó mediante una Real Orden[2] dada en Aranjuez el 4 de mayo de 1746. Nació dentro del cuerpo homónimo, encargado, junto con otros, de la seguridad y la escolta del rey. Su primera plantilla estaba formada por el característico sexteto de viento del barroco tardío: cuatro oboes y dos bajones, a los que pronto se añadieron dos trompas.[3]

Por un documento del Archivo General de Simancas, sabemos que, unos meses antes de que se emitiera la citada real orden, el capitán de la compañía de Alabarderos solicitó a Felipe V la contratación de los músicos. Esta petición del duque de Medinaceli hace referencia al principal objetivo para la creación de esta banda de música: «[el] mayor lucimiento» de la compañía de Alabarderos en las funciones públicas que haga el rey:

> El Duque de Medinaceli hace presente que… con motivo de que la Compañía asiste formada delante de V. M. en todas las funciones públicas, propone el Duque para mayor lucimiento de ella, que se establezcan seis Músicos, aplicando a la manutención de éstos el haber de seis plazas de Alabarderos dejando reducidas las 112 que tiene la Compañía, a 106 que es competente número para hacer el servicio.[4]

A excepción del Sexenio Revolucionario, cuando fue disuelta, la Banda de Alabarderos ha tenido continuidad hasta la actualidad con el nombre de Unidad de Música de la Guardia Real, no sin antes haber pasado por otras denominaciones: Banda del Cuerpo de Guardias de la Reina, Banda Republicana y Música del Regimiento del Jefe del Estado. Además de su participación en el protocolo estatal, ofrece conciertos públicos desde 1923.

Compositores y repertorio

Hasta el momento hemos localizado 145 composiciones. De ellas, 30 están registradas en cilindros de cera por la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta. Las 115 restantes aparecen en discos de goma laca de 78 rpm publicados por las compañías Gramophone, Odeón, Parlophon, Regal y Columbia (figura 1).

En estos registros aparecen 60 compositores, de los cuales el 46,4 % son extranjeros, con un importante predominio de los franceses y seguidos a bastante distancia por los alemanes. Saint-Säens es el autor con mayor presencia, interpretado en ocho ocasiones. Le sigue Wagner con siete registros, en un claro ejemplo

[2] Real Orden de 4 de mayo de 1746 estableciendo seis plazas de músicos en la Compañía de Alabarderos: Archivo General de Simancas, sección Secretaría de Guerra, leg. 84.
[3] Real Orden de 8 de octubre de 1746 sobre la entrada pública en Madrid del rey don Fernando VI: Archivo General de Simancas, sección Secretaría de Guerra, leg. 5453. En este documento se especifica el lugar que la compañía de Alabarderos, con su «música de oboes y trompas […]», debe ocupar en el cortejo que acompaña a Fernando VI en su entrada pública en Madrid.
[4] Archivo General de Simancas, sección Secretaría de Guerra, leg. 84.

Figura 1. Etiquetas de los discos Gramophone, con la *Serenata manchega*, de Emilio Vega, y Odeón, con «Calesera y tirana» de *El barberillo de Lavapiés*, de Bretón, fechados en 1917 y 1928, respectivamente. *Fuente*: archivo del autor.

de alineación con el wagnerismo propio de la época (Ortiz de Urbina, 2003). La producción grabada de ambos supone el 10,6 % del total, con piezas como el coro y bacanal de *Samson et Dalila* y el preludio del oratorio *Le Déluge* (Saint-Säens) y la gran marcha de *Tannhäuser* y la cabalgata de la ópera *Die Walküre* (Wagner).

La terna de compositores españoles más interpretados está formada por Barbieri, Chapí y Bretón, y entre los tres acaparan el 19 % de la producción. El 70,4 % restante son piezas compuestas por 55 autores, de los que la mayoría aparecen en el catálogo con una o dos piezas, por lo que resulta un repertorio muy heterogéneo y variado.

Algunos compositores ya habían fallecido en el periodo que abarca este estudio, como Wagner, Gounod, Adolphe Sellenich o Chaikovski, y entre los españoles, Juan Montes, Barbieri, Cristóbal Oudrid y López Juarranz; pero se observa una importante presencia de piezas compuestas por autores vivos, que representan el 66,7 % del total. Este rasgo da como resultado una base de compositores en constante renovación, alejada de la endogamia y de la cristalización del repertorio. Cabe destacar títulos como *Serenata manchega*, de Emilio Vega, la ezpatadanza de la ópera *Amaya*, de Guridi, y el poema sinfónico *Una nit d'albaes*, de Salvador Giner.

Por su parte, la grabación del minueto de la *Sinfonía núm. 11* de Haydn que aparece en un registro de Discos Gramophone fechado en 1905 anuncia las nuevas tendencias neoclásicas (Piquer, 2013; Álvarez, 2008), que culminarán varios lustros después, basadas en la recuperación y difusión del clasicismo centroeuropeo.

Respecto a los géneros, destacan por su mayor presencia las transcripciones de fragmentos y selecciones de partituras de zarzuela, ópera, ballet y orquestales, con el 69 %, frente a las piezas compuestas originalmente para banda de música, que representan un tercio del total. Entre estas últimas, además de pasodo-

bles y marchas, hay títulos como la barcarola *Angelita*, de Pérez Casas, la polca *Los tercios españoles*, de Martín Elexpuru, el capricho sobre temas españoles *Ecos de España*, de Mariano San Miguel, y el himno *Canto rural a España*, de Manuel Machado y Óscar Esplá, con la participación de la soprano Laura Nieto.

Siguiendo con las piezas compuestas para banda, tienen un peso importante algunos géneros como los pasodobles de concierto y taurinos, así como marchas solemnes, de desfile y procesionales. Hemos localizado 23 pasodobles grabados, entre los que destaca *La Giralda*, de López Juarranz, que aparece en las etiquetas de los discos como «marcha andaluza»; la marcha de desfile *La Guardia de Alabarderos*, de Mariano San Miguel, que figura como «marcha militar»; *Suspiros de España*, de Álvarez Alonso; los pasodobles taurinos *Gallito* y *Dauder*, ambos de Santiago Lope, y el pasodoble de concierto *L'entrá de la murta*, de Giner, por citar solo unos ejemplos. Todas estas composiciones han pasado a formar parte del canon por su excelente calidad, además de ayudar a establecer y fijar los principales rasgos estilísticos del pasodoble en sus diversos tipos.

En la figura 2 se representa la distribución por géneros del repertorio de la banda. En cuanto a los géneros teatrales, tanto líricos como ballet, que representan el 37,3 % del total, predominan los fragmentos y selecciones procedentes de la zarzuela, con el 20,4 %, frente a la ópera, que suma el 13,4 %. Son menos abundantes los números de ballet, como danzas, valses y mazurcas, que alcanzan el 3,6 %, con piezas como la «Danza árabe» y la «Danza china» del segundo acto del ballet *El cascanueces*, de Chaikovski. También cabe resaltar títulos como la fantasía de la comedia musical *La Geisha*, de Sidney Jones, el vals de la opereta *La viuda alegre*, de Franz Lehár, una selección de la zarzuela *Pan y toros*, de Barbieri, la jota de la zarzuela *El molinero de Subiza*, de Cristóbal Oudrid, la marcha fúnebre de *Götterdämmerung*, de Wagner, y un fragmento del dúo de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns.

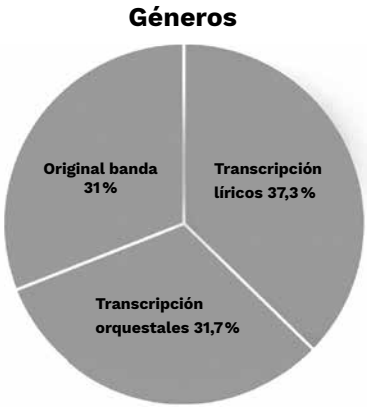


Figura 2. Distribución por géneros del repertorio de la Banda de Alabarderos. *Fuente*: elaboración propia.

Por su parte, las transcripciones orquestales representan el 31,7 % y las piezas con mayor presencia son polcas, jotas, mazurcas, rondallas y rapsodias, así como fragmentos de sinfonías y poemas sinfónicos. Entre ellos, sobresale, con siete ocurrencias, la serenata, modalidad de la que destacamos *Mujer y reina* y la *Fantasía morisca*, de Chapí, *En la Alhambra*, de Bretón, y la *Serenata andaluza*, de Ramón Roig. Además de las serenatas también figuran dentro del repertorio transcripciones de piezas orquestales, como el intermedio de *Goyescas*, de Granados, la obertura de *El tambor de Granaderos*, de Chapí, y la fantasía valenciana *Coplas de mi tierra*, de Manuel Palau.

Si comparamos el repertorio de la agrupación alabardera (Santodomingo y Santodomingo, 2019) en los conciertos oficiales del Palacio Real, en Madrid, con el registrado en sus grabaciones sonoras, que es el analizado en este estudio, destaca un primer rasgo común: la fuerte presencia de dos autores extranjeros, Wagner y Saint-Saëns. Sin embargo, los autores de la escuela nacionalista rusa apenas están presentes en los registros sonoros, mientras que tienen un peso muy destacable en los conciertos.

La proporción entre autores extranjeros y españoles también es diferente en los conciertos y en las grabaciones: en los conciertos predominan los extranjeros; en las grabaciones, los nacionales. Esto se debe, sin duda, al criterio de programación utilizado en los conciertos oficiales, determinados en buena medida por el protocolo, por lo que prevalecían las composiciones de autores del mismo país del jefe de Estado o de Gobierno que estuviera en visita oficial a España, complementadas solo con unas pocas piezas de compositores españoles.

Otro elemento diferenciador es la disminución del peso del repertorio lírico en los registros sonoros en comparación con los conciertos oficiales, en los que dominan las transcripciones de óperas, zarzuelas y comedias musicales. Otra destacadísima característica observable en los conciertos de carácter público que la Banda de Alabarderos ofreció en ciudades españolas desde 1923 es la presencia de piezas de carácter virtuosístico, que realzan la habilidad y el lucimiento de sus profesores, así como la brillantez de la agrupación; se trata de composiciones muy virtuosas con pasajes solistas de elevada dificultad técnica, con un tempo de vértigo, como son el interludio «El vuelo del moscardón», de la ópera *El cuento del zar Saltán*, de Rimski-Kórsakov, las variaciones sobre un tema suizo tituladas *Air varié*, de Jean Baptiste Mohr, y las adaptaciones para banda de piezas, como la *Jota aragonesa* para violín de Pablo Sarasate. La presencia de este tipo de piezas no se observa en los registros sonoros, probablemente por la limitación de tiempo que imponían los soportes de la época, tanto los cilindros de cera como los discos de goma laca.

En cambio, en esa limitación temporal encajan muy bien géneros como el pasodoble y la marcha. Este es uno de los motivos de su gran peso dentro del reperto-

rio estudiado en estos registros sonoros, a diferencia de su menor presencia en los conciertos, tanto los oficiales en el Palacio Real como los públicos en diversas localidades españolas. Además, indirectamente, afectó a la proporción de piezas compuestas para banda de música, que llegaron a alcanzar un muy destacable 31 % en el caso de los registros sonoros, aunque es mucho menor en los conciertos.

Principales rasgos de estilo

Uno de los ingenieros de grabación más importantes del primer tercio del siglo xx fue el norteamericano Frederick William Gaisberg, que trasmitió su filosofía de la grabación musical a través de la soprano Elisabeth Schwarzkopf (Schwarzkopf, 1982, p. 238). El propósito de Gaisberg era «tomar fotografías» de las ejecuciones musicales, aunque era plenamente consciente de las limitaciones técnicas tanto al recoger los sonidos como en su reproducción posterior. Esa concepción fue modificada luego por Walter Legge (Day, 2000, pp. 47-54) y, más adelante, por John Culshaw, quienes utilizaron a su favor el desarrollo de los medios técnicos para intervenir en el proceso de grabación y ofrecer un resultado final mejorado por la tecnología.

Hasta mediados de la década de 1920 no comenzó a imponerse la grabación eléctrica. El anterior proceso de grabación acústica o mecánica era muy limitado, ya que había que reorquestar las partituras porque en la grabación solamente podía participar un grupo pequeño de músicos situado muy cerca de las campanas acústicas. Los profesores modificaban sus técnicas de interpretación, por ejemplo, eliminando los matices dinámicos más sutiles, además de grabar en posiciones en las que era muy difícil comunicarse entre ellos.

La grabación eléctrica solventó en buena medida esos inconvenientes, aunque todavía quedaban algunos, como la limitación de tiempo que imponían los discos de goma laca, así como importantes deficiencias en el proceso de grabación y en la posterior manipulación de los discos matriz. Por otro lado, la grabación eléctrica introdujo por primera vez la figura del productor, quien tomaba decisiones que afectaban al resultado final del proceso, como la elección del lugar de grabación, las técnicas de edición, la situación de los micrófonos y los procedimientos de mezclas.

Teniendo presentes todas esas restricciones tecnológicas, así como el desarrollo limitado que tenían los instrumentos de viento y percusión durante el periodo que abarca este estudio, además de otras circunstancias estilísticas, podemos analizar varios rasgos característicos de las grabaciones históricas de la Banda de Alabarderos. Aunque para llegar a las conclusiones finales hemos utilizado las 145 grabaciones disponibles en la actualidad de la agrupación alabardera, solo vamos a poner ejemplos de los registros sonoros disponibles en la

Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, con el fin de que el lector pueda comprobar y apreciar los rasgos a los que nos referiremos.

Uno de los principales elementos estilísticos de la interpretación musical en estas grabaciones es la constante búsqueda de la libertad interpretativa y cierta naturaleza improvisadora. Entre los elementos que se utilizan para conseguir esa emancipación de la interpretación respecto de la partitura, destaca el uso del *rubato* expresivo, como se oye en el trío del pasodoble *Colón*, de Enrique Calvist Serrano (desde el momento 1 min 17 s hasta 1 min 47 s en el enlace https://cutt.ly/1rxPtH4); también en el solo de trompeta del preludio de *La Revoltosa*, de Chapí (desde 2 min 45 s hasta 3 min 48 s en https://cutt.ly/srxPuWK); y en la jota «Si García está aquí…», de *El molinero de Subiza*, de Oudrid (desde 1 min 55 s hasta 2 min 30 s en https://cutt.ly/YrxPu2n).

Figura 3. La antigua Banda de Alabarderos (en el momento de la fotografía era la Banda Republicana) en el estudio grande de grabación de Unión Radio de la Gran Vía (Madrid); *Ondas* (Madrid), 9-5-1931, p. 13. *Fuente*: Biblioteca Nacional de España.

Asimismo, se observa en ocasiones el deseo de evitar la sincronización precisa y exacta, y, para ello, hay una falta de coordinación muy sutil entre el acompañamiento y la melodía, que da como resultado situaciones de desfase o leves dislocaciones. Ello se puede apreciar en el preludio de *La verbena de la Paloma*, de Bretón (desde el segundo 35 hasta el 50 en https://cutt.ly/GrxPosv); al principio de la soleá de la misma pieza (hasta el segundo 26 de la cara B en https://cutt.ly/grxPoFx); y en el preludio de *La revoltosa*, de Chapí (desde el segundo 30 hasta el 45 en https://cutt.ly/orxPprD).

Observamos ligeras aceleraciones o pequeños *tenutos* entre la melodía y el acompañamiento, o asociados a los matices, como los *crescendos* y los *diminuendos*, que dan como resultado una fluctuación del pulso y hacen que el conjunto sea levemente impreciso si bien, por otro lado, proporcionan gran fluidez y flexibilidad en el tempo. Valga como ejemplo la introducción de la jota titulada *Rondalla aragonesa*, número 6 de las *Danzas españolas*, de Granados (desde el principio hasta el segundo 48 en https://cutt.ly/UrxPpvG).

También puede aparecer esta diferenciación entre melodía y acompañamiento en el contraste de carácter, como sucede en el intermedio *Goyescas*, de Granados, en el que unos bellos y delicados temas son acompañados por unos bajos que imprimen rudeza y sequedad (como podemos apreciar desde el segundo 18 hasta el final de la pieza en https://cutt.ly/orxPsGs).

En ocasiones se busca la variedad en el fraseo y en la articulación. Una misma frase o articulación, repetida por diferentes instrumentos, no se dice o interpreta de una forma exacta, sino que se introducen ligeros y sutiles toques diferenciadores, como podemos observar en la repetición del tema de la bacanal de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (desde 2 min 7 s hasta 2 min 37 s en https://cutt.ly/jrxPdiI); o en las repeticiones entre clarinetes, flautas y requintos en *Panaderos*, de Bretón (desde 2 min 10 s hasta 2 min 34 s en https://cutt.ly/XrxPdLx). Se busca conscientemente la desigualdad y la disparidad, rasgos que también se aprecian en la repetición del tema entre flautín y, posteriormente, los clarinetes en el popurrí sobre *El baile de Luis Alonso*, de Bretón (desde 2 min 21 s hasta 2 min 46 s en https://cutt.ly/ZrxPfvg).

A todo eso podemos añadirle la ausencia de vibrato, como en el solo de oboe del coro y bacanal de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (desde el segundo 50 hasta 1 min 6 s en https://cutt.ly/NrxPgnt); y también en el dúo de Mari Pepa de *La Revoltosa*, de Chapí, a cargo del trompeta y el oboe (desde 1 min 25 s hasta 1 min 55 s en https://cutt.ly/grxPg5U, en su cara B «fragmentos»). En los pocos momentos en los que aparece, se observa un vibrato de ámbito muy estrecho y veloz, como en la introducción del capricho *Moraima*, de Gaspar Espinosa de los Monteros (desde el segundo 7 hasta el 30 en https://cutt.ly/1rxPhTq).

Por otra parte, existe una tendencia destacable a hacer más breves las notas cortas y un alargamiento de los puntillos, como en el solo de trompeta de la jota «Si García está aquí…», de *El molinero de Subiza*, de Oudrid (desde 1 min 5 s hasta 1 min 30 s en https://cutt.ly/erxPjMk). También una paleta bastante reducida de matices, como en la marcha triunfal *San Fernando*, de Manuel Font de Anta (https://cutt.ly/zrxPkUW); en la seguidilla de *La verbena de la Paloma*, de Bretón (desde 3 min 35 s hasta 4 min 19 s en la cara B de https://cutt.ly/irxPlug); y en la «Danza árabe» del ballet *El cascanueces*, de Chaikovski (en https://cutt.ly/9rxPlmE).

Incluso en alguna ocasión, hay una escasísima diferenciación de la gama de matices, que da como resultado la interpretación algo plana y poco sofisticada, como en la calesera de *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri (desde el principio hasta el minuto 2 en https://cutt.ly/xrxPlME).

De este modo se busca y obtiene mayor libertad interpretativa, un ambiente de espontaneidad y un conjunto sutilmente impreciso. Todo esto contrasta

con la interpretación musical a partir de la segunda mitad del siglo xx y puede desconcertar al oyente actual si nos acercamos a esas grabaciones sin tener en cuenta las características de la interpretación de finales del siglo xix y primeras décadas del xx.

Conclusiones

Tras reconstruir el catálogo discográfico de la agrupación alabardera hasta comienzos de la Guerra Civil, hemos comprobado que un tercio de sus grabaciones son música compuesta originalmente para banda, no solamente pasodobles y marchas, sino, también, himnos, barcarolas, serenatas, polcas y poemas sinfónicos. Esto nos lleva a concluir que las grabaciones sonoras complementan y amplían otras fuentes para el estudio musicológico, como los programas de los conciertos o los catálogos de partituras.

Además, los registros sonoros son un recurso fundamental para el estudio de los estilos interpretativos y de su evolución. Hemos constatado que en la Banda de Alabarderos también se da la tendencia hacia la libertad interpretativa y cierto estilo improvisador, rasgos de los que ya han hablado los principales estudiosos de la interpretación musical durante los últimos años del siglo xix y primeras décadas del xx.

Bibliografía

Álvarez, A. J. (2008). *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno.* Madrid: Ediciones Maestro.

Day, T. (2000). *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. Yale: University Press.

Gelatt, R. (1956). *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tin Foil to High Fidelity*. Londres: Cassell.

George Clark, L. (1942). *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*. Hardcove: Simon & Schuster.

Ortiz de Urbina, P. (2003). *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914).* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Piquer, R. (2013). Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936). *Azafea, revista de Filosofía*, (15), 139-168.

Read, O. y Welch, W. L. (1976). *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. Indianápolis, Kansas City y Nueva York: Howard W. Sams.

Rodríguez, P.-L. (2013). La grabación como texto, el productor como editor y el compositor como intérprete. John Culshaw y Benjamin Britten (1963-1970). *Brocar*, (37), 105-119.

Santodomingo, A. (2016). *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado español.* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Santodomingo, A. y Santodomingo, A. (2019). La Banda de Alabarderos. Del salón palatino a la plaza pública. En Rincón, M. y Ferrerio, D. (Eds.). *Bandas de música. Contextos interpretativos y repertorios.* Granada: Libargo.

Schwarzkopf, E. (1982). *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*. Londres: Faber & Faber.

Welch, W. L. y Brodbeck, L. (1994). *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry 1877-1929*. Gainesville: University Press of Florida.

LA NORMALIZACIÓN DE LA PLANTILLA DE LAS BANDAS MILITARES DESDE EL PERIODO ISABELINO HASTA LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA

Ramón Sobrino Sánchez

RESUMEN

Se expone la normalización de la plantilla de las bandas militares de música desde el periodo isabelino hasta la Restauración borbónica, a través de obras para banda compuestas o publicadas en España, de la documentación sobre bandas recogida por Barbieri y de las propuestas, las órdenes y las reglamentaciones sobre composición de las bandas de música y de las charangas.

En los últimos años hemos asistido al aumento del interés de investigadores e intérpretes por las bandas de música, su historia y su repertorio. Algunos de los trabajos publicados en las dos primeras décadas del siglo XXI han contribuido a mejorar el conocimiento sobre esas instituciones musicales, su marco normativo y legislativo y su repertorio, entre otros aspectos. De esos estudios, entre los que hay relevantes trabajos sobre bandas locales, queremos destacar cuatro obras de referencia: la de Ricardo Fernández de Latorre (2000), la de Alberto Veintimilla Bonet (2002), la de Isabel María Ayala Herrera (2013) y la de Frederic Oriola Velló (2015). Además, en 2017 se ha iniciado la publicación de la revista *Estudios Bandísticos*, órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música, y dentro de la Sociedad Española de Musicología se ha puesto en marcha una comisión dedicada al estudio de las bandas de música, que organiza encuentros científicos y espacios de debate y discusión científica sobre estas instituciones. A ello se suma la iniciativa del «I Congrés Música a la Llum. El patrimoni documental de les bandes de música», del que surge esta publicación.

Y es que son muchos aún los temas relativos al ámbito de las bandas de música que demandan investigaciones específicas, empezando por los relativos a las instituciones como tales: la creación e historia de cada banda, el análisis de la normativa correspondiente, sus componentes y directores, las funciones que asume cada institución, desde la meramente interpretativa a la formativa, teniendo en cuenta que las bandas municipales son el germen de muchas de las

actuales escuelas de música de nuestro país. Asimismo, es necesario abordar el estudio de las plantillas instrumentales, con atención a los cambios organológicos y a la afinación de los instrumentos, que influyen notablemente en el devenir de las bandas; también el estudio de los autores y adaptadores del corpus bandístico, los procesos de creación, difusión, edición y adaptación de las partituras interpretadas y la configuración del repertorio, entre muchos otros temas.

Por otra parte, el estudio de las bandas supone la aproximación a una de las instituciones más importantes en la vida musical de la España contemporánea desde la segunda mitad del siglo xix, pues en sus orígenes la banda asumió la función de difusora y diseminadora de repertorios y músicas al hacerlos sonar en el quiosco o en la plaza de pequeñas poblaciones donde no existía orquesta ni teatro.

En este trabajo nos aproximaremos al proceso de estandarización de la plantilla de las bandas militares, tanto a través de la legislación que fijaba la composición y el número de intérpretes como a través de la plantilla de las obras copiadas y editadas para banda militar, y constataremos que esos modelos sirvieron de base para la adaptación de las obras a la plantilla variable de las bandas civiles. En este sentido, la publicación de música impresa para banda, que se anunciaba como libre de erratas, a partir de 1854, supone un cambio fundamental en la creación y difusión del repertorio para bandas de música, y atiende a las demandas de los directores y a las funciones que las bandas de música desempeñaron en la segunda mitad del siglo xix en España.

Por lo que respecta al nombre de los instrumentos, en este artículo los hemos mantenido tal como aparecen en cada uno de los textos o partituras originales, lo que permite comprobar, en su caso, si ha pervivido o no el uso de algunos de ellos, que, a veces, era fruto de la novedad o del desconocimiento. Conservamos también, si las hay, las mayúsculas iniciales de los nombres de los instrumentos cuando citamos o comentamos esos documentos y respetamos la grafía original en las designaciones de las obras —como *Paso doble* en lugar de *Pasodoble*—.[1] Salvo estas excepciones actualizamos conforme a las normas actuales los textos citados. Por otra parte, en la descripción de las plantillas, que plasmamos a partir de las partituras instrumentales, utilizamos la coma para señalar que un instrumento similar está escrito en otro pentagrama diferente; así, «Trombones 1.os, 2.os» indica que en la partitura hay dos pentagramas diferentes destinados a recoger la música de los trombones; mientras que «Trombones 1.os y 2.os» indica que los instrumentos están escritos en el mismo pentagrama.

[1] A petición del autor, en este artículo la ortografía en la titulación de obras y los nombres comunes de instrumentos no responde a las normas de la lengua española ni está unificada con la del resto de los capítulos, en los que se ha seguido la *Ortografía de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010). [Nota de edición]

Algunas obras para banda compuestas en el primer tercio del siglo XIX

La Biblioteca Nacional de España (BNE) atesora algunas obras para banda que revelan la diversidad de plantillas que se daba en los primeros años del siglo XIX. Su descripción da pistas interesantes aun teniendo en cuenta que se trata de una selección de repertorio fruto del azar, ya que son obras reunidas por la circunstancia de haberse conservado en dicha institución, no por poseer características distintivas o especiales que las diferencien de otras del mismo tipo.

Marcha Nº 3 de Fernando Sor (ca. 1800)

En sus *Papeles* conservados en la BNE, Barbieri recoge una copia de una *Marcha Nº 3* de Fernando Sor.[2] El guitarrista y compositor catalán indica en la partitura que la plantilla que emplea está constituida por los instrumentos que deben formar parte, en su opinión, de una banda militar en esa fecha:

> Los instrumentos que según mi opinión se necesitan para la Banda instrumental son los que empleo en la adjunta marcha, pues en ellos se hallan todos los recursos necesarios, es decir, todos los puntos de que quiera valerse el compositor; y el poner otros, jamás aumentará la armonía, sí solo causaría una notable confusión, porque no pudiendo hacer otra cosa que duplicar los tonos, es muy factible la discordancia respecto de ser casi imposible que dos instrumentos de diversa especie hagan un mismo punto sin discordar.

La plantilla utilizada en esa obra es la siguiente: Octavín 1.º, Octavín 2.º, Clarinete 1.º, Clarinete 2.º, Trompas F-fa-ut,[3] Clarín F-fa-ut, Fagotes, Serpentón, Tambor de redoble, y Tamborón. Sor detalla, además, las tesituras de los instrumentos que emplea:

> El Serpentón tiene [fa2-fa3], El Fagot [fa3-fa4], La Trompa [do5-sol5] El Clarinet [do5-do6], El Flautín [do5-do6]. Ningún otro instrumento tiene puntos más bajos ni más altos de los que he señalado, y siendo los mismos no puede menos de disonar si no se duplica algún punto, o de alterar la proporción armónica si se duplica.[4]

Barbieri anota al final de la partitura, de su puño y letra:

> Se halla esta Marcha en el Archivo del Ministerio de la Guerra, Infantería, en expediente del 10 de marzo de 1801. Pero esta Marcha ya estaba compuesta

[2] BNE, Barbieri, sign. MSS/14067/17.
[3] La partitura indica F-fa-ut, forma antigua (y ya un poco desfasada en ese momento) de designar la nota fa, deudora del procedimiento de la solmisación y los hexacordos medievales y renacentistas.
[4] BNE, Barbieri, sign. MSS/14067/17.

> en Octubre de 1800, y no parece autógrafa de Sor, sino copia (y mala) de su original, que probablemente se quedaría en poder del Inspector general de Infantería, Don Joaquín Oquendo. A esta marcha se refiere el oficio adjunto del mismo Oquendo, fecha 8 de febrero de 1801.[5]

Himno *Nace el Sol disipando las sombras…*, por Manuel Rücker (1814)

Esta obra fue escrita e interpretada en la función promovida por los Cuerpos de Voluntarios Distinguidos y Milicias de Cádiz en 1814 para celebrar el regreso de Fernando VII.[6] En la BNE se encuentra también una versión para voces y piano solo,[7] que presenta otro texto («Presurosos corred, gaditanos…»), como ha estudiado Gembero en un artículo que recoge la edición de dicho himno en sus dos versiones (2012, pp. 73 y ss.).

La versión para coro y banda está escrita en una tonalidad un tono y medio más aguda que la versión para coro y piano; este transporte puede haber sido impuesto por motivos relacionados con la afinación del orgánico de la banda.

Como comenta Gembero, la estructura de la obra es la siguiente: introducción, copla a solo —pensada para una cantante profesional—, estribillo homofónico y sencillo —que el pueblo podría aprender con facilidad para corearlo— y breve coda final. El texto, de autor desconocido, constituye una verdadera loa al monarca, manifiesta tanto en las dos estrofas solistas («Nace el sol disipando las sombras / y brillante su curso siguiendo, / va con faz pura y clara esparciendo / vida, luz, alegría y placer. / Así el Rey sus augustas bondades / sobre Cádiz al fin derramó, / va sus penas antiguas borrando como aurora que alumbra al nacer») como en el estribillo coreado («Viva siempre el piadoso Fernando, / que ha sabido con regia clemencia / aliviar la fatal decadencia / que agobiaba a su pueblo más fiel»).

Rücker, profesor asentado en Cádiz a partir de 1819, consiguió que su himno volviera a ser interpretado en marzo de 1829 en el teatro público de Cádiz (probablemente el Teatro Principal), para celebrar el Real Decreto de 21 de febrero de ese mismo año, mediante el cual Fernando VII había declarado Cádiz puerto franco (Torrejón Chaves, 2002), para tratar, así, de sacar la ciudad de la postración en la que estaba sumida desde finales del XVIII, acrecentada tras la independencia de la mayor parte de las colonias americanas.[8]

[5] BNE, Barbieri, sign. MSS/14067/17.
[6] La obra ha sido editada por María Gembero en el artículo «El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814)».
[7] En su portada indica: «Himno cantado en la función que hicieron los Cuerpos de Voluntarios Distinguidos y Milicias de Cádiz en celebridad de la venida de Nuestro Rey el Señor Don Fernando Séptimo. Arreglada para piano por su autor, Don Manuel Rücker. Junio 5 de 1814» (*E:Mn*, sign. M 5307/6).
[8] Así lo confirma *El Correo. Periódico Literario y Mercantil*, 13-3-1829, p. 3.

La plantilla de la banda demanda lo siguiente: Clarinete 1.º, 2.º, 3.º, Octavín, Clarín, Trombón, Serpentón, Fagote, Trompas, Redoblante, Bajo, Coro, [Bajo].[9] Podemos suponer que esta era la plantilla de la banda que llevó a cabo la interpretación del himno en Cádiz en 1829.

Passo Doppio per Gran Banda Militare, por Vincenzo Marra (ca. 1829)

Los fondos de la BNE custodian un pasodoble para gran banda militar del músico napolitano Vincenzo Marra,[10] «Professore della Real Camera, e Cappella Palatina, Professore nei Reali Teatri. Direttore di Musica della Banda della Real Marina, e Maestro nel Real Collegio de Musica».[11] Marra fue un músico virtuoso que ya en 1815 formaba parte como contrabajista de la Cappella di música palatina. Acabó siendo un virtuoso de los instrumentos de metal y en 1857 estaba como «maestro di corno da caccia, tromba, trombone ed offleid» en el Real Collegio di usica de Nápoles, en San Pietro a Majella, dirigido entonces por Saverio Mercadante (*Almanaco Reale*, 1857, p. 494).

Esta pieza, dedicada a «S.A.R. Dª Maria Cristina, futura Regina di Spagna. Napoli», pertenece a los fondos de la biblioteca particular de la reina napolitana, ya que fue un presente del compositor a la todavía princesa de Nápoles, hacia 1829, antes de trasladarse a España para celebrar su enlace con Fernando VII (Navarro Lalanda, 2013).[12]

La plantilla (escrita toda en italiano) requiere: Ottavino in Eb, Terzino in Fa, Quartino in Eb, Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarinetto Primo in B, Clarinetto Secondo in B, Fagotti, Corno Primo in Eb, Corno Secondo in Eb, Tromba in Bb, Tromba in Eb, Tromba a Chiavi in Eb, Tromba in C, Trombone Primo, Trombone Secondo, Serpentone e Gimbas, Gran Cassa.

Marcha a la feliz llegada de la Reina Nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón, por Alejandro Boucher (1829)

Se había nombrado a Alexandre-Jean Boucher (1778-1861), el destacado violinista francés (Audéon, 2001), músico de cámara de la corte de Carlos IV y, también, de la Real Capilla el 29 de julio de 1796, donde coincidió con Boccherini. Posteriormente, entre 1809 y 1811, fue director de la Música de Cámara del rey (Cascudo, 1996-1997).

[9] *Himno* por D. Manuel Rücker. BNE, sign. MC/5307/38. El corchete indica que el nombre del instrumento no aparece escrito; en su lugar figura la indicación *Marzial*.
[10] BNE, sign. M.REINA/1. En la portada se puede leer: «Copisteria e magazzino di musica strada Trinità degli Spagnoli, n. 3, dirimpetto il Palazzo Stigliana a Toledo».
[11] Así figura descrito ya en el libreto editado de la *azione sacra La coronazione di Ester*, Nápoles, Dai Torchi dell Osservatore Medico, 1836, s/p [p. 2], donde Marra participa ya como primer trompa de la orquesta.
[12] La edición de este pasodoble figura en los anexos de esta tesis doctoral, pp. 367 y ss.

En noviembre de 1829,[13] para celebrar la «entrada de la Reina Dña. María-Cristina Ntra. Sra. en Madrid»,[14] que iba a tener lugar el 12 de diciembre de 1829, Boucher[15] compuso una marcha que se encuentra entre los fondos de la BNE. La portada de la partitura indica:

> Marcha a la feliz llegada de la Reina Nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón! Compuesta y dedicada humildemente al Rey Nuestro Señor Don Fernando Séptimo! Por D. A. Boucher. Ex director de Música y 1er Violín del Señor Dn Carlos IV (q. E. G. E.) y miembro de varias academias de Europa.[16]

El autor añade en una nota:

> Recomendada a los Jefes de Músicas militares, de la Guardia Real, para poner según facultades y tonos disponibles de sus instrumentos, a fin de ejecutarse a la llegada de S. M. C. la Reina María Cristina Ntra. Sra. (q. Dios nos guarde M. A.).

Se ha conservado una carta adjunta a la partitura, que habla del proceso compositivo de la obra, de la realización de copias en particellas a partir de la partitura y de los ensayos de la banda de música del 2.º Regimiento de Cazadores de la Guardia, bajo la dirección de Manuel Silvestre:

> Nota. Si su Majestad se dignase juzgar, por sí mismo, del efecto de esta Marcha compuesta por A. Boucher a la feliz llegada de la Reina N. S., podría servirse mandar que antes de que se toque por su orden en el día de la entrada de la Reina su augusta esposa, se ejecutase durante su comida por la Música del 2.do Regimiento de Cazadores provinciales de la guardia, que la tiene ya probada y preparadas las partes sacadas de esta partitura que yo mismo las he copiado para mayor *cuidado*: por manera que se podrá juzgar de su harmonía dándose las órdenes a D.n Manuel Silvestre, Jefe de dha música, q.e ha tenido la complacencia de hacerla ensayar.
>
> He procurado componer en esta Marcha un canto q.e sea lo más grandioso q.e me ha sido posible y al mismo tiempo tan sencillo y natural q.e se pueda poner letra, y q.e aun sin ella, exprese y pinte el regocijo general, sin *ningún* tono menor q.e suele ser triste y contrario a la alegría de todos los q.e desean la felicidad del amado Fernando 7º!

La plantilla utilizada en la obra (escrita en una mezcla de francés e italiano) es la siguiente: Clarinette in mib, Clarinettes 1a in sib, 2da, petite flutte in mib,

[13] Según figura en la parte inferior derecha de la primera página de música, la obra fue compuesta «en Madrid, el 25 noviembre 1829 por D. A. Boucher».
[14] BNE, sign. MP/5307/33.
[15] Navarro Lalanda (2013, p. 320) afirma que la obra corresponde a Alejandro Boucher y su hijo Alfred, pero no hemos encontrado datos que corroboren esa afirmación.
[16] BNE, sign. MP/5307/33.

Corni 1.º 2.do in C, trompettes, fagotti e trombon 1.º, trombon 2.º et serpent, triangle et tambour, Cimballes et grosse caisse. Ello nos hace suponer que esta era la plantilla de la banda de música del 2.º Regimiento de Cazadores en 1829.

Barbieri y las bandas de música. Documentos y obras musicales

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)[17] es uno de los grandes compositores de la zarzuela decimonónica y el musicógrafo más relevante del siglo XIX español. A lo largo de su vida mantuvo una relación continuada con bandas de música y llegó a componer obras para banda militar en la década de 1840. En julio de 1869, Barbieri viajó a Alemania, «sin estipendio ni remuneración de ninguna especie»,[18] para estudiar la situación de las bandas de música en el área germana.

Los documentos sobre bandas de música recogidos por Barbieri

Entre otros muchos documentos recopilados a lo largo de su vida y donados a la BNE, el MSS/14067 recoge, junto a «Letras de tonadillas anónimas sin fecha» (Casares, 1986, pp. 1165-1166), papeles de tonadillas, listas de compañías, programas de teatros o apuntes sobre el monasterio de El Escorial, documentos relacionados con bandas militares, así como ejemplares del periódico *El Correo Militar*, dos reglamentos impresos sobre música militar, de 1875 y 1879, y la partitura de una marcha de Sor a la que antes hemos hecho referencia.[19]

Por su interés, en la tabla 1 se detallan los 72 documentos recogidos por Barbieri en esta recopilación.

Obras de Barbieri para banda en el periodo 1842-1851

Las obras para banda de Barbieri compuestas en el decenio entre 1842 y 1851 permiten apreciar las plantillas que podría haber en cada momento en las bandas a las que van destinadas y comprobar que los cambios en la reglamentación sobre la composición de las bandas en los regimientos se traducen en la elección de estos instrumentos para armonizar las obras del compositor. Según indica el propio Barbieri en la última página del borrador autógrafo de su *Pasodoble*, fechado el 25 de abril de 1843, él mismo era «individuo cesante» de la banda del 5.º Batallón de la M. V. de Madrid, que dirigía Carlos Leandro Majesté.

[17] Sobre Barbieri, véase la monografía de referencia de Emilio Casares (1994*a*-*b*).
[18] Documento titulado «Mi comisión a Alemania, "sin estipendio ni remuneración de ninguna especie"», 4-7-1868. Es el último documento que figura en la tabla 1.
[19] Barbieri añade en la hoja que une la documentación relacionada con las bandas: «Bandas y charangas. Para ver».

Tabla 1. Documentos sobre bandas de música recogidos por F.A. Barbieri, según su propia transcripción.

1	8-09-1773	Exenciones en favor de músicos
2	26-10-1773	Id. del reemplazo en favor de los mismos
3	23-10-1780	Uniformes de músicos de Alabarderos
4	11-01-1787	Uniforme de músicos
5	28-06-1809	Fábrica de Clarines en Sevilla a cargo de Sargento Luis Boretti
6	8-05-1812	Señalando los Cuerpos que podrán tenerlo
7	12-03-1815	Durante las misas no toquen piezas profanas
8	1-08-1817	Circular reservada sobre contabilidad
9	25-01-1822	Gratificaciones de música a los Regimientos de Artillería
10	7-04-1822	*Himno de Riego*, *Marcha Nacional de Ordenanza*
11	26-06-1822	Suprimiendo gratificación de música
12	5-07-1823	Suprimiendo músicas y el vestuario sencillo
13	18-12-1825	En días de Pascua no vayan a felicitar las casas particulares
14	13-05-1826	Circular sobre educación de jóvenes que se dediquen a músicos, tambores, pitos y cornetas
15	26-01-1827	Que si los Cuerpos las pagan, sin cargo para la tropa, no hay inconveniente en permitirlas
16	28-03-1829	Sobre el sueldo de músicos, como a los soldados, además de gratificación de música
17	4-04-1829	Reforma de los Reglamentos de Milicias Provinciales
18	14-03-1834	Instrucciones de los de los Cuerpos de operaciones
19	29-06-1836	Reglamento provisional de Alabarderos
20	7-02-1844	Prohibidas en los cuerpos de Caballería
21	25-01-1845	Fijando el nº de individuos de las Bandas de Infantería
22	16-07-1847	Establecimiento de las Charangas en Cazadores
23	3-11-1847	Nueva organización de ellas en Infantería
24	21-07-1848	Cesa el descuento del 6% de gratificación para músicos
25	11-09-1848	No más de 20 de plazas en Infantería
26	6-02-1849	10 rs. diarios a músicos de Alabarderos, lo mismo que a los demás Guardias del cuerpo
27	6-12-1849	Supresión de Charangas en Infantería
28	25-03-1850	Restableciendo el Ruido en las de los Regimientos

(*cont.*)

(Tabla 1, *cont*.)

29	7-10-1852	Organización de Músicas y Charangas en Infantería
30	30-12-1854	Categoría, retiro y premios a los músicos mayores y los de Contrata
31	23-04-1858	Disminuyendo el número de soldados para la música en la Infantería
32	5-10-1859	No toquen durante la Misa
33	6-10-1859	Gratificación de música a los Cuerpos
34	19-10-1864	Cesa el descuento que sufrían los Jefes y oficiales, para música
35	21-12-1866	Educandos que ha de haber en músicas y charangas (6 por batallón)
36	9-03-1869	Otra organización de músicas y charangas
37	12-02-1870	Sobre la adquisición por las músicas de himnos o cantos nacionales extranjeros, para los casos de ceremonia o fiesta en ellas
38	4-09-1870	Certamen para la Marcha Nacional
39	4-09-1870	Velocidad 116 pasos por minuto, y longitud 65 milímetros para marchar la Infantería
40	10-05-1875	Otra organización de ellas, y reducción de gratificaciones
41	7-08-1875	Reglamento para id. id. (tengo impreso)
42	18-12-1875	Aclaraciones sobre id. id. (tengo impreso)
43	31-12-1876	Variación del Artículo 9.º de id. id.
44	6-11-1877	Instrumental que han de tener las músicas y charangas
45	21-02-1879	Adóptese el Diapasón normal
Artillería		
46	2-03-1839	Suprimida gratificación de música y las 12 plazas de músicos en los Regimientos de Artillería
47	30-07-1868	Instrumental para el 2.º Regimiento a pie
48	28-10-1871	Organización de bandas de cornetas en los Regimientos a pie
Caballería		
49	26-08-1801	En Dragones suprimidos músicos y tambores mayores, sustituyéndolos por Timbales y Trompetas
50	19-10-1815	Timbales suprimidos, y que los del Regimiento de la Reina se depositen en Atocha

(*cont*.)

(Tabla 1, *cont.*)

Asuntos generales		
51	20-08-1848	Que no se consienta a los tambores mayores que sigan exigiendo la espada y el bastón de los Generales y Brigadieres que fallecen
52	6-03-1857	Se niega la creación del destino de Director de Bandas militares, propuesto por un Músico mayor
53	1-07-1865	Reclamación de propiedad de los tambores de nuevo modelo que usa la Infantería, hecha por Mr. Gregoire (véase esta persona)
54	1869	Mi comisión a Alemania (véase mi nombre)
55	07-1869	*Himno guerrero* de D. Andrés Bellón y Somoza
56	1869-70	Legajos del concurso de la Marcha Nacional
57	16-07-1874	*Himno del Sitio de Bilbao*, autores D. Victoriano García y D. José Garay, presentado en la indicada fecha, se mandó probar por una Banda, pero no existe en el Archivo, ni hay de él otra noticia
58	11-04-1879	Organización de Bandas de Cornetas y Tambores
Infantería		
59	10-03-1801	Número de músicos que ha de haber en los Cuerpos, quién ha de pagarlos, etc., etc.
60	26-01-1802	El Batallón 1.º de Voluntarios de Aragón tenía música
61	02-1823	Despedidos músicos de contrata del Regimiento de la Reina
62	26-01-1827	Restablecimiento de la música en los Cuerpos de Infantería
63	16-01-1835	Supresión de las músicas de los Regimientos de la guarnición de Ceuta
64	25-03-1850	Real Orden 11 setiembre 1848. Que no haya en los Cuerpos más de 20 músicos de plaza
65	5-06-1872	Sobre organización de las músicas (es del año 1862)
66	27-11-1879	Expediente general de músicos mayores, desde noviembre de 1875
Marchas		
67	20-02-1815	Prohibiendo el toque de las francesas
68	4-09-1853	Que en lugar de la prescrita por el Reglamento táctico de la Infantería, se toque la conocida con el nombre de *Granadera*

(*cont.*)

(Tabla 1, *cont*.)

69	31-08-1870	Que deje de tocarse la *Granadera*, conocida por *Marcha Real*, sustituyéndose interinamente por la compuesta por el músico mayor de Ingenieros, José Squadrani
70	4-09-1870	Concurso para una Marcha Nacional (Eslava, Arrieta y yo)
71	8-01-1871	Se declara *Marcha nacional española* la antigua *Granadera*, tocándola las bandas en los casos que correspondan con arreglo a Ordenanza
72	4-07-1868	Mi comisión a Alemania, «sin estipendio ni remuneración de ninguna especie»

[*Andante maestoso*], 1842

Fechado el domingo 15 de diciembre de 1842 y conservado en el Legado Barbieri de la BNE,[20] presenta la siguiente plantilla instrumental: Requinto, Flautín, Clarinete Pral., 1.os, 2.os, 3.º y 4.º, Bugle, Trompas en fa, Cornetines en fa, Trombones, Figles, Bajo, Ruido (figura 1).

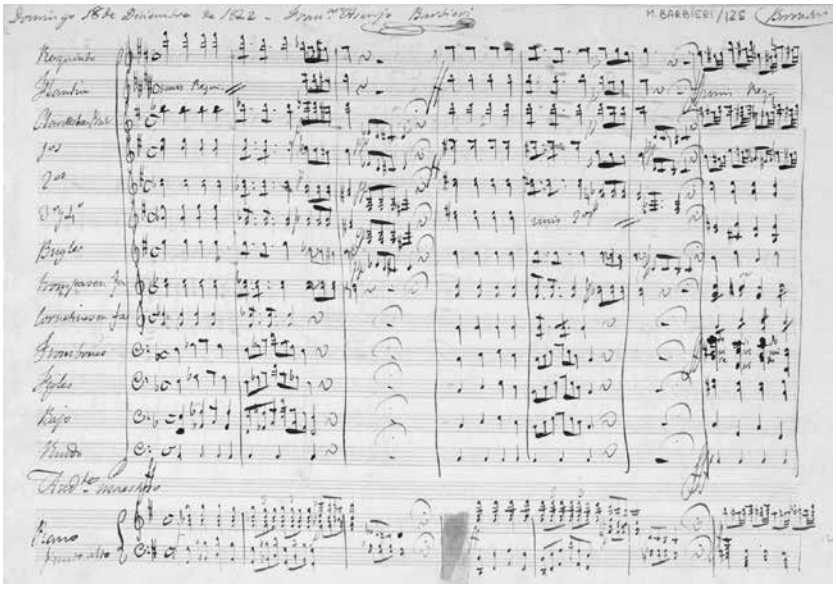


FIGURA 1. F.A. Barbieri. Inicio del [*Andante maestoso*] de la pieza para banda de 1842.

[20] BNE, sign. M.BARBIERI/125.

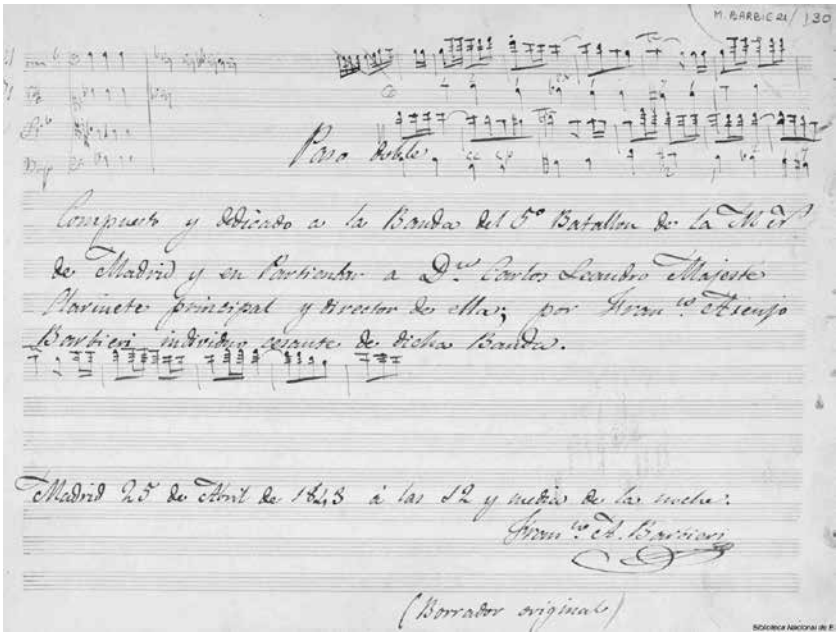


Figura 2. F.A. Barbieri. Portada del *Paso doble*, 1843.

Paso doble (1843)

El *Paso doble*, «compuesto y dedicado a la Banda del 5º Batallón de la M. V. de Madrid y en particular a D.n Carlos Leandro Majesté, clarinete principal y director de ella, por Fran.co Asenjo Barbieri individuo cesante de dicha Banda», está fechado y firmado por Barbieri en «Madrid, 25 de abril de 1843, a las 12 y media de la noche. Fran.co A. Barbieri» y se ha conservado en el Legado Barbieri de la BNE (figura 2).[21] Presenta la siguiente plantilla: Requinto, Flautín, Clarinete Pral., Id. 1.os, Id. 2.os, Clarines 3.º y 4.º, Bugles, Trompas en la bemol, Trompas en re bemol, Cornetines en la bemol, Trombones, Figles y Bajo, Redoblante, Ruido.[22]

La comparación de las respectivas plantillas del [*Andante maestoso*] y del *Paso doble* muestra que los instrumentos utilizados son básicamente los mismos y se corresponden con los de la banda del 5.º Batallón, que dirigía Carlos Leandro Majesté,[23] a quien está dedicado el *Paso doble*.

[21] BNE, sign. M.BARBIERI/130.
[22] En la partitura aparece tachada una línea correspondiente a «Clarines a pistón en la bemol», y en la parte inferior se añaden dos líneas: una para «Cornetines en La bemol» y otra para «Trompas en Re bemol».
[23] Carlos Leandro Majesté, primer clarinete en la orquesta del Teatro de la Cruz desde 1830, había estudiado composición con Carnicer en el Conservatorio de Madrid.

Manuscritos 105 y 106 para banda de Barbieri

Se han conservado en el Legado Barbieri de la BNE[24] dos manuscritos para banda compuestos por Barbieri, sin indicaciones de título ni *tempo*. El primero de ellos, 105, en la tonalidad de la bemol mayor (en Bucsenes y Ofigles) y compás de 6/8 consta de tres secciones iniciales de ocho compases cada una, más la repetición inmediata de cada una de las secciones; y otras dos secciones, también de ocho compases cada una, con sus correspondientes repeticiones, agrupadas con la indicación Trío; después se indica en abreviatura la repetición de un pasaje y se concluye con música incompleta, de la que solo está esbozada la melodía y el esquema del acompañamiento. El segundo, 106, también en la bemol mayor (en Bucsenes y Ofigles) y compás de 6/8, presenta también dos grandes partes, articuladas en grupos de ocho compases, que en ocasiones se repiten, e indica la repetición de una zona de la segunda parte —que funciona a modo de Trío aunque aquí no aparece esa designación— antes de volver *da capo*.

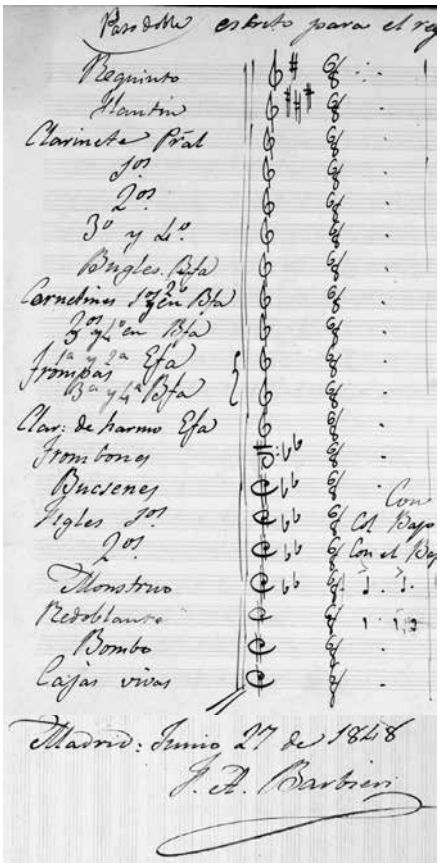
Ambas obras presentan la misma plantilla: Requinto, Flautín, Clarinetes 1.os, Clarinetes 2.os, Bugles, Trompas en re bemol, Clarines en re bemol, Bucsenes, Figles, Bombo, Caja (añadida en la parte inferior de los sistemas de la partitura cuando es necesaria). Esta plantilla difiere de las obras anteriores, fechadas en 1842 y 1843, y se aproxima, de forma parcial, a la que fija la Real Orden de 1847.

El manuscrito 107 de Barbieri

Escrito en la bemol mayor (trombones, figles y bajo) y en 6/8, y conservado en el Legado Barbieri de la BNE,[25] carece de título, fecha o indicaciones sobre *tempo*. Consta de tres secciones de ocho compases, cada una de ellas con su inmediata repetición, y una sección *Minore* de 25 compases (organizados como 8 + 8 + 1 + 8), tras la cual se repite la sección inicial y concluye la obra. Su plantilla es la siguiente: equinto, Flautín, Clarinetes 1os, Clarinetes 2os, Cornetas, Trompas re bemol, Cornetines, Clarín a pistón, Trombones, Figles, Bajo, Bombo.

Al comparar esta plantilla con la de los manuscritos 105 y 106, constatamos el mantenimiento de Requinto, Flautín, Clarinetes 1.os y 2.os, Trompas, Clarines (ahora especifica «a pistones en re bemol»), Figles y Bombo, y la desaparición de Bugles y Bucsenes, que estaban presentes en dichos manuscritos; también se observa la incorporación de Cornetas, Cornetines a pistones en la bemol, Trombones y Bajo. La plantilla del manuscrito 107 se aproxima más a la de la Real Orden de 1847.

[24] BNE, signs. M.BARBIERI/105 y M.BARBIERI/106.
[25] BNE, sign. M.BARBIERI/107.



Requinto
Flautín
Clarinete Pral.
1.os
2.os
3.º y 4.º
Bugles
Cornetines 1.os y 2.os
Cornetines 3.os y 4.os
Trompas 1.ª y 2.ª
Trompas 3.ª y 4.ª
Clar. de harmo.
Trombones
Bucsenes
Figles 1.os
Figles 2.os
Monstruo
Redoblante
Bombo
Cajas vivas

Figura 3.
Inicio de *Paso doble* de F. A. Barbieri (1848), plantilla y fecha, y firma al final.

Paso doble, escrito para el Regimiento de Granaderos de la Corona, 1848

Conservado en el Legado Barbieri de la BNE, este pasodoble, «dedicado a mi amigo Agustín Melliez, Músico mayor del expresado Regimiento», está fechado y firmado: «Madrid, Junio 27 de 1848. F. A. Barbieri».[26]

La plantilla utilizada (figura 3) es la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinete Pral., 1.os, 2.os, 3.º y 4.º, Bugles en Bfa, Cornetines 1.os y 2.os en Bfa,[27] Cornetines 3.os y 4.os en Bfa, Trompas 1.ª y 2.ª en Efa, Trompas 3.ª y 4.ª en Bfa, Clar. de harmo. en Efa, Trombones, Bucsenes, Figles 1.os, Figles 2.os, Monstruo, Redoblante, Bombo, Cajas vivas. Esta plantilla se ajusta casi por completo a la fijada en la Real Orden de 1847, a la que se añaden bombo y cajas, y muestra la rápida adaptación de la Banda del Regimiento de Granaderos a la nueva composición de la música.

[26] BNE, sign. M.BARBIERI/64.
[27] *Bfa* y *Efa* son formas antiguas de indicar la bemol y si bemol, respectivamente.

***El estudiante*, Paso doble (1848)**

Conservado también en el Legado Barbieri de la BNE,[28] el pasodoble aparece fechado y firmado en su última página: «Madrid, Septiembre de 1848. F. A. Barbieri». La plantilla instrumental utilizada es casi idéntica a la de la obra anterior: Requinto, Flautín, Clarinetes 1.os, Clarinetes 2.os, 3.º y 4.º, Cornet. 1.os en la bemol, 2.os en la bemol, Bugles, Trompas en mi bemol, Clarín de harm. en re bemol, Trombones, Bucsenes, Figles, Bajos, Bombo, Cajas vivas.

***Il Bajocco*, Paso doble (1850)**

Conservado en el Legado Barbieri de la BNE,[29] aparece fechado y firmado con dedicatoria en su última página: «Madrid, 23 de abril de 1850. Fran.co A. Barbieri. A mi amigo Izquierdo. *Il Bajocco*, Paso doble». Es posible que el nombre haga referencia a la moneda de cobre con valor de un céntimo de escudo, que circuló en los Estados Pontificios hasta 1867.

La plantilla utilizada es la siguiente: Requinto en mi bemol, Trombino en la bemol, Flighorn (Flügelhorn, Fiscorno, aclara el propio Barbieri) en si bemol, Trombe 1.ª e 2.ª en mi bemol, Tromba 2.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª en mi bemol, Corno 1.º en fa, 2.º en fa, 3.º en mi bemol, 4.º en mi bemol, Trombone 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, Bombardón y Figles (Bombardone e Officleidi, aclara Barbieri). Llaman la atención los nombres de los instrumentos en diversos idiomas, con predominio del italiano, así como la utilización de una plantilla instrumental diferente a lo habitual, todo lo cual, junto con el título de la obra, sugeriría que el destinatario de la dedicatoria trabajaba en Italia o se desplazaba a ese país o a los Estados Pontificios.

Transcripciones para banda de fragmentos de las zarzuelas *Gloria y peluca* (1850) y *Jugar con fuego* (1851), de Barbieri

Gloria y peluca, zarzuela en un acto estrenada el 9 de marzo de 1850 en el Teatro de Variedades sobre un libreto de José de la Villa, y *Jugar con fuego*, primera zarzuela en tres actos, estrenada en el Teatro del Circo el 6 de octubre de 1851 sobre un libreto de Ventura de la Vega, son dos de los mayores éxitos de la etapa inicial de Barbieri como compositor lírico. Las transcripciones para banda conservadas, «Seguidillas de la zarzuela *Gloria y Peluca* del Sr. Barbieri» y «Tanda de Rigodones de la zarzuela *Jugar con fuego*, música de D. Franco. Barbieri, arreglada para música militar», posiblemente sean obra de un copista y se hayan distribuido a través de alguna de las colecciones que mencionaremos más adelante. La plantilla de las seguidillas de *Gloria y peluca* es la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinete Pral., Clarinete 1.º, Clarinete 2.º, Bugles en fa, Trompas en

[28] BNE, sign. M.BARBIERI/34.
[29] BNE, sign. M.BARBIERI/67/2.

si bemol, Cornet pistones, Clarines, Trombones, Bucsens, Figle, Bajo, Bombo y Redoblante; y la plantilla de la tanda de rigodones de *Jugar con fuego*, que es muy similar, requiere estos instrumentos: Requinto, Flautín, Clarinete Principal, 1.º, 2.º, Fiscornos o Bugles 1.º, 2.º, Trompas en mi bemol, Cornetines en si bemol, Clarines en mi bemol, Trombones 1º y 2º, 3º, Bombardino, Figle, Bajo y Bombarda, Bombo y Platillos. Las pequeñas diferencias vienen dadas por el empleo de Bugles en *Gloria y peluca*, y Fiscornos o Bugles 1.º y 2.º en *Jugar con fuego*, por la presencia de una línea más de Trombones en *Jugar con fuego*, por la utilización de Bucsens en *Gloria y peluca* y de Bombardino en *Jugar con fuego*, por la adición de la Bombarda al Bajo en *Jugar con fuego*, por la presencia de Redoblante en *Gloria y peluca*, y por la presencia de Platillos junto al Bombo en *Jugar con fuego*.

Plantillas utilizadas por Barbieri en sus obras para banda del periodo 1842-1850

En la tabla 2 se reúnen las plantillas utilizadas por Barbieri en sus obras para banda correspondientes al periodo 1842-1850, así como las de las transcripciones sobre pasajes de dos de sus primeras zarzuelas. Recogemos, también, las plantillas respectivas de la Real Orden de 1847 y de la Orden de 1852.

Tabla 2. Plantillas utilizadas por F.A. Barbieri en sus obras para banda (1842-1850) y plantillas de las Reales Órdenes de 1847 y 1852.

	Andante 1842	*Paso doble* 1843	Ms. 105	Ms. 106	Ms. 107	**Orden de 1847**	Pasodoble Granaderos 1848	*El Estudiante* 1848	*Il Bajocco* 1850	Gloria	Jugar	**Orden de 1852**
Requinto	X	X	X	X	X	**1**	X	X	X	X	X	**1**
Flautín	X	X	X	X	X	**1**	X	X		X	X	**1**
Trombino									X			
Flighorn									X			
Clarinete Pral	X	X				**1**	X			X	X	**1**
1.os	X	X	X	X	X	**1**	X	X		X	X	**1**
2.os	X	X	X	X	X	**2**	X	X		X	X	**2**
3.º y 4.º	X	X				**4**	X	X				**4**
Bugle	X	X	X	X		**2**	X	X		X	XX	

(*cont.*)

(Tabla 2, *cont*.)

	Andante 1842	*Paso doble* 1843	Ms. 105	Ms. 106	Ms. 107	**Orden de 1847**	Pasodoble Granaderos 1848	*El Estudiante* 1848	*Il Bajocco* 1850	Gloria	Jugar	**Orden de 1852**
Cornetas					X							
Trompas	X	X	X	X	X	**2**	XX	X	4	X	X	**2**
Cornetines	X	X			X	**2**	XX	XX		X	X	**6**
Trombe									6			**3**
Clarines pistón			X	X	X					X	X	
Clar. de Harmo.						**2**	X	X				
Clavicor						**1**						
Trombones	X	X			X	**2**	X	X	4	X	3	**5**
Triscornos o tenores												**2**
Bucsenes			X	X		**3**	X	X		X		
Bombardino											X	**4**
Bombardón									X		X	**2**
Figles	X	X	X	X	X	**7**	XX	X	X	X	X	
Figle Monstruo						**2**	X					
Bastubas o Bajos profundos												**2**
Bajo	X	X			X			X		X	X	
Redoblante		X				**1**	X			X		**1**
Bombo			X	X	X		X			X	X	**1**
Platillos											X	**3**
Ruido	X	X										
Cajas vivas							X	X				
Caja												**1**

Estos datos constatan la existencia de una plantilla tipo en las obras compuestas entre 1842 y 1843, y en los manuscritos 105, 106 y 107, que, aunque no estén datados, se ajustan a la primera modalidad de plantilla; mientras que la composición de la plantilla es distinta en las dos obras compuestas en 1848, que siguen las indicaciones de la Real Orden de 1847. Vemos una plantilla diferente en *Il Bajocco*, quizá porque esa obra estaba destinada a los Estados Pontificios. Las transcripciones de zarzuela emplean un orgánico que se encuentra a medio camino entre la plantilla de 1847 y la de 1852.

Las plantillas de las bandas de música de 1847 y 1852

En 1847 se publicaron circulares y reales órdenes sobre la nueva organización de la música en los batallones y regimientos, cuyos datos recogió Barbieri[30] y, asimismo, la prensa musical especializada de periodos posteriores (Beltrán, 16-4-1868, p. 1). Esas disposiciones han sido estudiadas recientemente por Frederic Oriola Velló (2015).

Real Orden de 3 de noviembre de 1847

La circular de 16 de julio de 1847, emitida por la Dirección General de Infantería, establecía la composición de las bandas de música en los regimientos. Así, dotaba a los batallones de una charanga formada por un músico mayor y veintidós instrumentistas (tabla 3).

2 bugles requintos en mi ♭	2 trombones en mi ♭
4 bugles en si ♭ primeros	2 trombones en do
4 bugles en si ♭ segundos	2 figles en do
4 cornetas de pistón	2 figles en si ♭

Tabla 3. Plantilla de la banda de los batallones establecida en 1847.

La Real Orden de 3 de noviembre de 1847, publicada en el *Boletín Oficial del Ejército* el 10 de diciembre de 1847, establecía que en cada uno de los 46 regimientos existentes, incluido el fijo de Ceuta, se debía organizar una música compuesta por 36 instrumentos, cuya relación se presenta en la tabla 4.

Se prescribió que el presupuesto militar abonase a los regimientos de tres batallones 1100 reales de gratificación por el haber y pan de siete plazas; y a los de dos, la misma cantidad con el haber y pan de cinco plazas. Esta cantidad, junto al día de sueldo que dejaban jefes y oficiales, proporcionó los medios materiales para sostener las bandas de música.

[30] BNE, Legado Barbieri, sign. MSS/14067.

1 requinto de metal o madera	1 clavicor
1 flautín de metal o madera	2 trombones • 1 trombón primero • 1 trombón segundo
8 clarinetes • 1 clarinete principal de metal o madera • 1 clarinete primero de metal o madera • 2 clarinetes segundos de metal o madera • 2 clarinetes terceros de metal o madera • 2 clarinetes cuartos de metal o madera	3 bulsenes • 1 bulsen primero • 2 bulsenes segundos
3 bugles • 1 bugle primero • 2 bugles segundos	1 figle requintado principal
2 trompas • 1 trompa primera • 1 trompa segunda	6 figles • 2 figles primeros • 4 figles segundos
3 cornetines a pistones • 1 cornetín a pistón primero • 2 cornetines a pistón segundos	2 figles monstruos
2 clarinetes de armonía • 1 clarinete de armonía primero • 1 clarinete de armonía segundo	1 redoblante a pistón marcado

Tabla 4. Instrumentos establecidos en 1847 para las bandas de los regimientos. Se presentan por orden de arriba abajo y de izquierda a derecha.

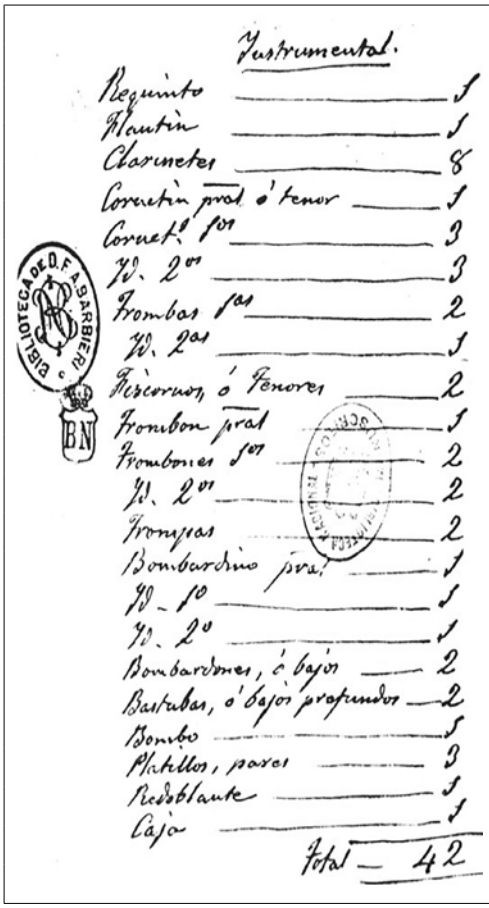
Cargo	Sueldo o gratificación
Un músico mayor	sueldo mensual de 840 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 480 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 420 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 360 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 360 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 360 reales
Un músico sencillo	sueldo mensual de 300 reales
Gratificación a los músicos de plaza:	150 reales
	Total: 3270 reales

Tabla 5. Estipulaciones de la Real Orden de 7 de octubre de 1852.

La nueva plantilla de las bandas tras la Real Orden de 7 de octubre de 1852

Según recoge Barbieri en el MSS/14067/17, la Real Orden de 7 de octubre de 1852 determinaba la reorganización de las bandas de Infantería y las charangas de Cazadores. La composición y el sueldo establecidos en la norma se reflejan en la tabla 5.

Barbieri recoge también un presupuesto mensual de ingresos y gastos. Ingresos: gratificación que abona la administración militar, 1100 reales; haber y pan de 7 contratados, 470; día de haber de jefes y oficiales, 1400; de los fondos económicos y entretenimiento, 1000. Total de ingresos: 3970 reales. Gastos: pagas de músicos contratados, 3120; gratificación a los de plaza, 150; total: 3270. Remanente que queda en el fondo para cubrir las demás atenciones: 700 reales.



1 Requinto
1 Flautín
8 Clarinetes
1 Cornetín pral. o tenor
3 Cornetines 1.os
3 Cornetines 2.os
2 Trombas 1.as
1 Tromba 2.as
2 Triscornos, o Tenores
1 Trombón pral.
2 Trombones 1.os
2 Trombones 2.os
2 Trompas
1 Bombardino pral.
1 Bombardino 1.o
1 Bombardino 2.o
2 Bombardones o bajos
2 Bastubas o bajos profundos
1 Bombo
3 Platillos, pares
1 Redoblante
1 Caja
Total: 42

Tabla 6. Composición de las bandas a partir de la Real Orden de 7 de octubre de 1852.
Figura 4. Documento manuscrito de la composición reflejada en la tabla.

Según aclara Enrique Beltrán, «el número de músicos de contrata no podía pasar de siete. Se señalaron sueldos al músico mayor y de contrata, dándose a los de plaza una gratificación de 150 reales para todos, de suerte que el presupuesto mensual de la música en los regimientos era de 3270 reales, y en los cazadores de 1920 reales» (Beltrán, 16-4-1868).

Y las nuevas plantillas de las bandas estarían conformadas como indica la tabla 6, en la que se transcribe el documento cuya imagen se presenta en la figura 4.

También recoge Barbieri la circular de 18 de octubre de 1852, sobre reorganización de las bandas de los regimientos de Infantería y de las charangas de los batallones de Cazadores. Las charangas de los batallones de Cazadores pasan a estar integradas por un músico mayor y 28 instrumentistas con la distribución de la tabla 7 (Fernández de Latorre, 2000; Ayala, 2013; Oriola, 2015). Obsérvese que desaparece la madera, salvo el requinto.

1 Requinto	4 Trombones
3 Cornetines primeros	2 Trompas
3 Cornetines segundos	2 Bombardinos
2 Cornetines	3 Bombardones
1 Corneta principal	2 Barítonos
4 Trombas primeras	1 Bastuba

Tabla 7. Reorganización de las músicas de los regimientos de Infantería y de los batallones de Cazadores por la circular de 18 de octubre de 1852.

Dos tratados sobre armonía, composición y orquestación (1848-1852)

Mencionamos aquí dos tratados de autores catalanes que hacen referencia a la orquestación y a las características de los instrumentos de la orquesta y la banda.

Tratado de armonía y composición, de Francisco Andreví (1848)

Editado en Barcelona (1848) y París, durante el final del exilio parisino de su autor, el *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*[31] de Francisco Andreví (1786-1853), escrito expresamente para sus discípulos —según indica en el prólogo—, fue uno de los más utilizados en su época y sirvió de referencia a otros tratados, como el que citaremos a continuación. La obra se divide en sie-

[31] Andreví, F. (1848). *Tratado teórico práctico de armonía y composición* por D. Francisco Andreví, Presbítero, Maestro de capilla que fue de la Real de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII (Q. e. p. d.). Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, calle nueva de San Francisco, número 9.

te partes: armonía; contrapunto; acordes disonantes y modulación; notas principales y accidentales de la armonía; melodía e imitación; contrapunto doble o trocado, canon, fuga y género fugado; e instrumentación. La séptima parte, «De la instrumentación», está organizada en cuatro artículos: «De la instrumentación en general»; «De los instrumentos de cuerda y del órgano»; «De los instrumentos de viento», que detalla por separado los instrumentos de latón y de madera (según el sistema de Sax); y, por último, «instrumentos de percusión». En la tabla 8 se reflejan los de viento.

El tratado, en la edición de Pablo Riera que citamos, tiene 132 páginas con ejemplos musicales sobre extensiones, ataques y peculiaridades de los instrumentos, además de una hoja plegada con los diapasones de los instrumentos de viento.

El manuscrito de José Anselmo Clavé (1852)

El manuscrito de Clavé, conservado en el Orfeó Catalá (Clavé, 1852), lleva por título *Música. Estension de los instrumentos de orquesta y Banda militar, con algunas observaciones acerca el modo de escribirlos, y estension de las voces en el canto*. Con el subtítulo de *Estracto de algunos tratados de composicion antiguos y modernos, y en particular de los de Reicha y Andreví, aumentado con otros instrumentos poco usados y varias aclaraciones*. Está fechado en Barcelona, en marzo de 1852.

En el primer capítulo comenta la instrumentación en general; en el segundo capítulo menciona los instrumentos de cuerda, su extensión y algunos elementos técnicos; en el tercero, los de viento de madera; en el cuarto, los de viento de metal —trompa, trompa de pistones, trompa de caza, clarín, clarín de pistones, corneta o clarín de llaves (bugle), corneta, cornetín de pistones, serpentón, trombón alto de pistones, bucsen o trombón tenor, trombón bajo, figle y bombardón—; en el quinto, los instrumentos de latón y de madera del sistema Sax, adoptados en las músicas militares de Francia —octavín en re bemol, requinto en mi bemol, clarinete en si bemol, saxofón en mi bemol, corneta de tres cilindros, clarín de tres cilindros, trombón de tres cilindros, trombón de tubos, tromba de tres cilindros, figle en si bemol, pequeño saxhorn, saxhorn en si bemol, saxhorn alto, saxhorn barítono, saxhorn de cuatro cilindros y saxhorn contrabajo—; en el sexto, los de teclado; en el séptimo, los de percusión; y en el capítulo octavo resume el diapasón o extensión de los instrumentos. La segunda parte del manuscrito lleva por título «De las voces para el canto». Deudor del *Tratado de armonía y composición* de Andreví, era un resumen útil para los alumnos de Clavé.

«**Instrumentos de viento**»	«**Instrumentos de latón y de madera**, sistema de Sax: adoptados para las músicas militares de Francia»
Pífano	Octavín en re ♭
Octavín o flautín Octavín a la octava en tercer Octavín en re ♭	Requinto en mi ♭
Flauta Flauta en tercera	Clarinete en si ♭
Flageolet Flageolet de sol	Clarinete bajo en si ♭
Oboe	Saxophone en mi ♭
Corno inglés	Corneta de tres cilindros
Requinto en mi ♭ Requinto en fa	Clarín de tres cilindros
Clarinete en do Clarinete en si ♭ Clarinete bajo en si ♭ Clarinete en la	Trombón de tres cilindros
Corno de bassetto	Trompa de tres cilindros
Fagote	Trombón de tubos (coulisses) en si ♭
Contra-fagote	Figle en si ♭
Trompa Trompa de pistones Trompa de caza	Pequeño saxhorn en mi ♭
Clarín Clarín de pistones	Saxhorn en si ♭
Corneta o clarín de llaves en si ♭ y en mi Corneta	Saxhorn alto en mi ♭
Cornetín de pistones	Saxhorn barítono en si ♭
Serpentón	Saxhorn en si ♭ de cuatro cilindros
Trombón alto de pistones Trombón tenor o buccen Trombón bajo	Saxhorn contrabajo en mi ♭
Figle	

Tabla 8. Relación de instrumentos incluidos en la séptima parte del *Tratado de armonía y composición*, de Francisco Andreví.

Las primeras colecciones de música para banda

Pasaremos revista ahora a las principales colecciones de música para banda, distribuidas inicialmente como música manuscrita, con los consiguientes errores de copia, y, a partir de 1855, como partituras estampadas y corregidas, a veces también con particellas impresas, que facilitaban su interpretación, ya que se evitaba tener que hacer copias manuscritas de las particellas. El repertorio publicado atiende no solo a las obligaciones militares, sino, también, a las diversas intervenciones de las bandas militares —y civiles— en actos de la sociedad civil: conciertos, actuaciones en salones de bailes, jardines de verano, etc. Todo ello favoreció la difusión del repertorio publicado y contribuyó a la estandarización de la plantilla de las bandas, de manera que las publicaciones para banda seguían las normas y reglamentaciones oficiales sobre la composición de las bandas militares. Además de las ediciones españolas, hay información en la prensa de la época sobre partituras para banda importadas del extranjero, distribuidas en el almacén de Carrafa.[32]

Mariano Rodríguez y su revista *Música militar*

Mariano Rodríguez Rubio (Hellín, 19-4-1797; Madrid, 3-8-1856) fue músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos. Destacó como autor y transcriptor de música para banda militar, y también como editor y propietario de la revista mensual *Música militar*.

Carecemos, hasta el momento, de un estudio específico sobre su trayectoria biográfica, vinculada a las bandas de música militares, y su producción musical, destinada en su mayor parte a las bandas militares. Los datos que recogemos están tomados de la biografía publicada en la *Gaceta Musical de Madrid* tras su fallecimiento (T. B., 14-9-1856, p. 274); los datos los recogió también Saldoni en sus *Efemérides* (Saldoni, 1881, t. III, pp. 293-295).

Mariano Rodríguez nació en Hellín, obispado de Cartagena, el 19 de abril de 1797. Sus padres fueron Francisco Rodríguez, natural de Tobarra (Albacete) y profesor de música, y Francisca Rubio, natural de Hellín. Desde niño mostró inclinación por la música; comenzó su estudio a los seis años con Tomás Mateo, maestro de capilla de Santa María de Hellín; a los ocho años era primer tiple en la capilla; después estudió composición con el mismo maestro y a los 14 años ya había estrenado varias composiciones religiosas en el templo de su localidad natal. Desde 1813, desarrolló su trayectoria vital en regimientos militares.[33]

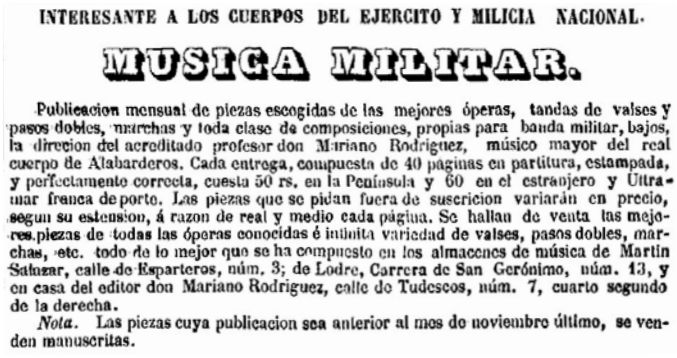
[32] «Igualmente se ha recibido música de baile para orquesta y banda militar de la más moderna». *El Clamor público*, 6-12-1853, p. 4.

[33] En 1813, al final de la guerra de la Independencia, ingresó como músico en el Regimiento de Burgos, del que era músico mayor José Gastalde, que lo llevó consigo como ayudante para el arreglo de música para banda militar. El 21 de agosto de 1816 pasó como músico al Regimiento de voluntarios de Navarra y al año siguiente lo nombraron músico mayor de dicho cuerpo. El 1 de agosto de 1818 ingresó como segundo músico mayor en el Re-

El 23 de septiembre de 1841 fue nombrado, mediante una real orden, músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos, puesto en el que permaneció casi 15 años, hasta su fallecimiento, el 3 de agosto de 1856.

Tras su muerte, la *Gaceta Musical de Madrid* destacó entre su producción musical una misa compuesta en Vitoria en 1817; otra misa y unos villancicos que escribió en Ciudad Real en 1821; seis grandes serenatas para banda militar; varias sinfonías, innumerables marchas, pasodobles, valses y todo tipo de música que se acostumbra a ejecutar en el ámbito militar. Asimismo, «desde 1816, en que empezaron a tocarse piezas de ópera en las músicas militares, todo lo que se ha ejecutado en los Cuerpos a que ha pertenecido ha sido obra suya».[34]

Saldoni (1881) añade que Rodríguez fue, además de «persona apreciabilísima», «músico muy distinguido», que arregló piezas para banda de sus obras «con tanta perfección, acierto y efecto […] que […] nosotros mismos no hubiéramos sacado más partido de ellas».



INTERESANTE A LOS CUERPOS DEL EJERCITO Y MILICIA NACIONAL.

MUSICA MILITAR.

Publicacion mensual de piezas escogidas de las mejores óperas, tandas de valses y pasos dobles, marchas y toda clase de composiciones, propias para banda militar, bajos, la direccion del acreditado profesor don Mariano Rodriguez, músico mayor del real cuerpo de Alabarderos. Cada entrega, compuesta de 40 páginas en partitura, estampada, y perfectamente correcta, cuesta 50 rs. en la Península y 60 en el estranjero y Ultramar franca de porte. Las piezas que se pidan fuera de suscricion variarán en precio, segun su estension, á razon de real y medio cada página. Se hallan de venta las mejores piezas de todas las óperas conocidas é infinita variedad de valses, pasos dobles, marchas, etc. todo de lo mejor que se ha compuesto en los almacenes de música de Martin Salazar, calle de Esparteros, núm. 3; de Lodre, Carrera de San Gerónimo, núm. 13, y en casa del editor don Mariano Rodriguez, calle de Tudescos, núm. 7, cuarto segundo de la derecha.

Nota. Las piezas cuya publicacion sea anterior al mes de noviembre último, se venden manuscritas.

Figura 5. *La Iberia*, 26-2-1856, p. 4.

La colección mensual por suscripción *Música militar* vio sus primeros números en la década de 1840. Hasta noviembre de 1855, las partituras se entregaban manuscritas y, desde noviembre de 1855, se publicaron estampadas y corregidas, «ventaja que solo podrán apreciar en lo que vale los directores de músicas militares que han luchado con las infinitas inexactitudes que presentan generalmente las partituras manuscritas». Respecto al repertorio, «se publica todo lo más selecto que sale a luz, tanto en España como en el extranjero. Piezas escogidas de las mejores óperas, pasos dobles, walses, marchas y cuanto pueda ser útil al mayor brillo de las músicas militares». La entrega de diciembre de 1855 in-

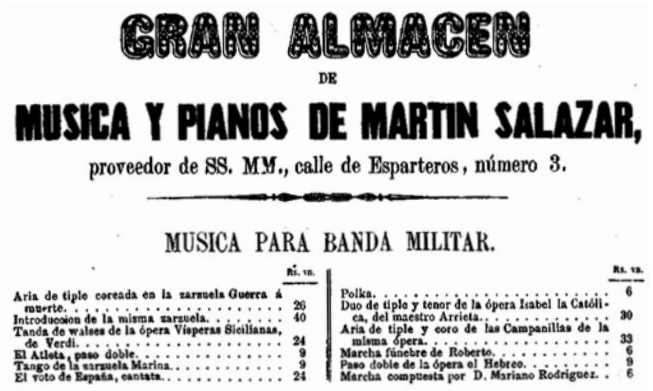
gimiento de Infantería de Navarra y, a principios de 1819, obtuvo la plaza de primero. El 19 de septiembre de 1823 pasó al Batallón 5 de Cataluña como músico primero. El 11 de febrero de 1824 fue designado músico mayor del 2.º Regimiento de la Guardia Real, y el 1 de mayo de 1825 pasó con el mismo destino al 1.er Regimiento. El 1 de enero de 1826 obtuvo la plaza de segundo músico mayor del Real Cuerpo de Guardias de Corps del Rey y el 13 de diciembre de 1831 pasó a ocupar la plaza de músico mayor tras el fallecimiento de su titular, Ángel Castronovo.

[34] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 37, 14-9-1856, p. 274.

cluía una tanda de valses de *Las vísperas sicilianas*, de Verdi (1855), y la de enero de 1856, un dúo de tiple y tenor de la ópera *Isabel la Católica* (1850), de Arrieta, y un pasodoble del maestro José Gabaldá.[35] Cada entrega, «compuesta de 40 páginas en partitura, estampada y perfectamente correcta, cuesta 50 reales en la Península, y 60 en el extranjero y Ultramar, franca de porte». Según la publicidad de la época, se vendía en el almacén de música de Martín Salazar y en casa del editor Mariano Rodríguez (figura 5).[36] Otros anuncios, como el de la publicación de fragmentos de *El dominó azul* (1852), de Arrieta, arreglados para canto y piano, piano solo y banda militar, que se vendían en el almacén de Martín Salazar, hacen pensar en la posible colaboración existente entre este almacén y la colección de Mariano Rodríguez.[37]

En este sentido, la *Gaceta Musical de Madrid*[38] anunciaba la existencia, en el almacén de música de Martín Salazar, de música para banda militar, tanto derivada de zarzuelas —*Guerra a muerte* (1855), *Marina* (1855), de Arrieta— como de ópera española —*Isabel la Católica* (1850), de Arrieta— y extranjera —*Las vísperas sicilianas* (1855), de Verdi, *Roberto el Diablo* (1831), de Meyerbeer—, así como de obras originales —*El atleta*, pasodoble; *Marcha*, compuesta por Mariano Rodríguez— (figura 6).

Las adaptaciones para banda militar del dúo de tiple y tenor, realizadas por José Gabaldá (Casares, 1999)[39] —después sucesor de Mariano Rodríguez y fundador del *Eco de Marte*—, y del aria de tiple y coro de la ópera *Isabel la Católica*



GRAN ALMACEN

DE

MUSICA Y PIANOS DE MARTIN SALAZAR,

proveedor de SS. MM., calle de Esparteros, número 3.

MUSICA PARA BANDA MILITAR.

	Rs. vn.
Aria de tiple cavenda en la zarzuela Guerra á muerte.	26
Introduccion de la misma zarzuela.	40
Tanda de walses de la ópera Vísperas Sicilianas, de Verdi.	24
El Atleta, paso doble.	9
Tango de la zarzuela Marina.	9
El voto de España, cantata.	24
Polka.	6
Duo de tiple y tenor de la ópera Isabel la Católica, del maestro Arrieta.	30
Aria de tiple y coro de las Campanillas de la misma ópera.	33
Marcha fúnebre de Roberto.	6
Paso doble de la ópera el Hebreo.	9
Marcha compuesta por D. Mariano Rodriguez.	6

Figura 6. *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 16, 20-4-1856, p. 8.

[35] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 5, 3-2-1856, p. 37.

[36] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 5, 3-2-1856, p. 40. Anuncios similares aparecen en *La Iberia*, 26-2-1856, p. 4; 5-3-1856, p. 4; 13-3-1856, p. 4; 3-4-1856, p. 4, con una línea inicial que indica: «Interesante a los cuerpos del Ejército y Milicia Nacional». En estos anuncios se dice que las obras se venden, además de en el almacén de Martín Salazar y en casa de Mariano Rodríguez, en el almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, 13.

[37] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 2-4-1853, p. 4; 25-4-1853, p. 4. Anuncios similares se publican en *El Clamor público*, 29-4-1853, p. 4; *La Nación*, 7-5-1853, p. 4.

[38] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 16, 20-4-1856, p. 8; núm. 17, 27-4-1856, p. 8; núm. 18, 4-5-1856, p. 8.

[39] Los mismos datos son recogidos también en Casares (2006).

(1850), de Arrieta, ambas distribuidas en versión manuscrita y conservadas en el Fondo Canuto Berea de la biblioteca de la Diputación de La Coruña, presentan una plantilla integrada por los siguientes instrumentos: Requinto, Flautín, Clarinetes principal, 1.º, 2.º, 3.º y 4.º, Fliscornos 1.º, 2.º, Cornetines, Trombas (dúo) o Clarines (aria), Trompas, Trombones 1.º, 2.º (aria) o 2.º y 3.º (dúo), Bombardinos 1.º, 2.º, Bombardón, Tuba (aria), Bombo (aria). Estas adaptaciones muestran que Gabaldá había adoptado la nueva plantilla estandarizada por la Real Orden de 5 de octubre de 1852, pues aparecen los instrumentos mencionados en dicha norma, salvo los triscornos o tenores y algunos instrumentos de percusión que en esta transcripción no resultaban necesarios, como los platillos, el redoblante y la caja.

La Iberia de Casimiro Martín (1855-1856)

Es poco lo que conocemos sobre esta colección de obras para banda. El almacenista de origen francés Casimiro Martín había anunciado, ya en 1853, la venta de adaptaciones de la zarzuela *El valle de Andorra* (1852), de Gaztambide, para piano y canto, para piano solo y arreglada para banda militar en su almacén de música y pianos;[40] y en 1854, del *Himno a la libertad*, dedicado a Evaristo San Miguel, de Juan de la Puerta y Florencio Lahoz.[41] Asimismo, encontramos anuncios en la prensa de octubre de 1855 en los que se hace referencia a *La Iberia*, publicación musical para banda militar, que tenía por objeto «surtir a las bandas de música de los pueblos […] de una colección escogida de toda clase de piezas que generalmente serán de fácil ejecución, compuestas para una banda de mediana dimensión, y por más comodidad se publicarán en limpio y se estamparán sobre cartulina»; para ello se daban las particellas «sueltas, de manera que al recibirlas se podrán tocar, sin tener que copiarlas antes». Se señala que la publicación de pasodobles, marchas, polkas, valses «compuestos expresamente para bandas de poca dimensión» se hace necesaria «hoy que cada pueblo tiene ya su banda de música». La suscripción de tres meses costaba 60 reales y la de seis meses, 100 reales. Cada mes se repartían dos piezas grabadas y estampadas sobre cartulina; hasta ese momento habían salido seis entregas.[42]

En noviembre de 1855 se publicó en la prensa una respuesta al prospecto *Propaganda musical*, del almacenista Bernabé Carrafa, recordando que Martín editaba tres publicaciones, una de las cuales era *La Iberia*, de música para banda militar.[43]

[40] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 3-2-1853, p. 4, y días siguientes.
[41] *Himno a la libertad*, dedicado al Excmo. Señor don Evaristo San Miguel, y estrenado en las barricadas de la calle de Jardines en la noche del 29 de julio último. Música de don Florencio Lahoz. Poesía de don Juan de la Puerta Vizcaíno. Se vende a 6 reales para piano y canto o para piano solo, y a 8 para banda militar en el almacén de Martín Salazar, Bajada de Santa Cruz, núm. 3. Su producto se destina a los heridos, viudas y huérfanos de las víctimas del Pueblo. *El Clamor público*, 9-8-1854, p. 4.
[42] *El Clamor público*, 19-10-1855, p. 4; 20-10-1855, p. 4; *La Nación*, 20-10-1855, p. 4; 21-10-1855, p. 4.
[43] *El Clamor público*, 9-11-1855, p. 4; 10-11-1855, p. 4.

Más adelante, en 1860, publicó la polka militar *El serrallo* y el paso doble - polka *La casa del renegado*, ambas dedicadas al ejército de África.[44] Hacia 1871, Martín publicó diversas adaptaciones para banda, entre las que destacan los pasodobles arreglados por Alejandro Pirrón a partir de motivos de *El potosí submarino* (1870), de Arrieta, número de plancha C. M. 2197, y de *El molinero de Subiza* (1870), de Oudrid, C. M. 2198.

La *Nueva publicación de música militar* (1856-1857)

El 3 de agosto de 1856 falleció Mariano Rodríguez, director de la publicación por entregas *Música militar*. A finales de septiembre del mismo año, se anunciaba en la *Gaceta Musical de Madrid* la aparición de «Música militar. Nueva revista por una Sociedad de Músicos Mayores del Ejército español» y se refería que «los distinguidos músicos mayores del ejército español D. Ramón Velasco, D. Rafael Manchado, D. José Beltrán, D. José Jurch y D. José Velasco se han asociado para dar una publicación de música militar compuesta de piezas de todos géneros, originales y arregladas de las óperas que se vayan presentando en nuestros teatros». Asimismo, se informaba de que «darán 50 páginas de partitura por 60 reales a los suscriptores, y los que no lo sean pagarán real y medio por cada página tanto en Madrid como en Provincias franco de porte». También se indicaba que «toda la música que se dé en esta nueva publicación estará arreglada para fanfar [charanga] y para Banda, a fin de que los jefes o directores de unas y otras corporaciones puedan ejecutarla sin tener que hacer nuevos arreglos». La publicación «se recomienda por sí sola tanto por el mérito de los colaboradores, cuanto por los grandes servicios que puede prestar a los diferentes cuerpos del ejército español y portugués, proporcionándoles música selecta y siempre nueva para todos los actos del servicio. También es de inmensa utilidad para las bandas militares que existen en los pueblos formadas de aficionados, las cuales por una pequeña cantidad podrán estar al corriente de todo lo mejor que se escriba en este género». El representante de dicha sociedad era Antonio Romero, quien recibía los pedidos en el número 6 de la calle de la Milicia Nacional, en Madrid.[45] Vemos que las condiciones son idénticas a las de la publicación *Música militar* que dirigía hasta su fallecimiento Mariano Rodríguez.

La siguiente información localizada habla de la «nueva publicación de música militar compuesta y arreglada para banda y charanga, por los conocidos músicos mayores D. Ramón Velasco, D. José Beltrán, D. Rafael Manchado y D. José Velasco». Indicaba que se había repartido la primera entrega, la cual constaba de las piezas siguientes: *Final primero* de *Las Vísperas Sicilianas*, arreglado por J. Velasco, 19 pp.; Paso doble en *fa*, por R. Velasco, 9 pp.; *Paso doble* en

[44] *La Correspondencia de España*, 27-1-1860, p. 4. La versión para pequeña banda militar costaba 12 reales, y la versión para piano, de mediana dificultad, 5 reales.
[45] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 39, 28-9-1856, p. 288; núm. 40, 5-10-1856, p. 294.

Mi b, por R. Velasco, 8 pp.; *La Caza*, *paso doble*, por J. Beltrán, 5 pp.; *Schotis*, por R. Manchado, 4 pp.; *La Reina Mora*, polca mazurca, por J. Beltrán, 3 pp.; *Polca alemana*, arreglada por J. Velasco, 3 pp. Total de páginas: 51. Se solicitaba que los pedidos se dirigieran al socio representante Antonio Romero.[46] Se aprecia aquí que no aparece el nombre de José Jurch entre los músicos mayores —que sí aparecía en el anuncio inicial—. El repertorio comprendía adaptaciones de ópera, pasodobles diversos y músicas populares urbanas de origen europeo, como schotis, polca y polca mazurca, lo que respondía a las necesidades de las bandas que, además de sus actuaciones en el ámbito militar, tocaban también para el entretenimiento de la sociedad civil.

La última noticia localizada sobre esta publicación apareció en *La Zarzuela* en febrero de 1857. Se indicaba en ella que «la sociedad de músicos mayores del ejército español ha repartido a sus suscriptores la primera entrega del segundo año de su publicación», integrada, tal como aparece en el documento original, por Introducción y aria de tenor del quinto acto de *Los hugonotes*, arreglado por José Velasco, 20 pp.; *La Primavera*, polka mazurca de *Las Vísperas Sicilianas*, arreglada por José Beltrán, 6 pp.; *La Venta de Heritaña*, compuesta por Rafael Manchado, 7 pp.; *Paso doble* con cornetas, compuesto por Beltrán, 6 pp.; *Paso doble alemán*, arreglado por Ramón Velasco, 5 pp.; y *París*, polka, compuesta por José Jurch, 6 pp. Total de páginas: 50. El anuncio, además de los precios y la referencia al almacén de Antonio Romero, indicaba de nuevo que la publicación «además del reconocido mérito de sus colaboradores, tiene la ventaja de estar combinada de modo que lo mismo sirve para una música de infantería que para una charanga o *fanfare* de cazadores».[47]

Posiblemente, la publicación cesó al crearse el *Eco de Marte*, dirigido por José Gabaldá, como sucesor de *Música militar* de Mariano Rodríguez, y por mantenerse *La Iberia* de Casimiro Martín, pues la cuota de mercado que anteriormente ocupaba la revista de Mariano Rodríguez difícilmente podría dividirse entre tres publicaciones diferentes.

José Gabaldá, director del *Eco de Marte* (1856-1867)

José Gabaldá (o Gavaldá) y Bel[48] nació en Vinaroz el 2 de octubre de 1818. Fue infantillo en la catedral de Tortosa con Juan Antonio Nin y el cabildo le concedió una pensión costeada. A los 13 años fue organista de la iglesia de San Blas, en Tortosa, y poco después sustituía con frecuencia al organista de la catedral. Continuó formándose en Tortosa con Nin, al tiempo que se dedicaba a la enseñanza para no serles gravoso a sus padres. A causa de la guerra deja-

[46] *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 45, 9-11-1856, p. 328.
[47] *La Zarzuela*, año II, núm. 55, 16-2-1857, p. 440.
[48] Tomamos los datos de Pedrell, F. (1897), donde su apellido aparece escrito con la grafía *Gavaldá*. Véase también Casares (1999) y Casares (2006).

ron de convocarse oposiciones en las catedrales y Gabaldá optó por trasladarse a Barcelona, donde se dedicó al estudio del piano; allí perfeccionó sus estudios con Nogués. Sus padres fueron desterrados a Ulldecona (Tarragona) por ser carlistas. Se vio obligado a alistarse a los 17 años. Se presentó en Morella ante el general Cabrera, carlista, que lo había conocido en la iglesia de San Blas y lo nombró músico mayor de Artillería con el encargo de crear la hasta entonces inexistente banda, para lo que tuvo que formar a casi todos los músicos. Durante el asedio de Morella, la banda tocaba por las noches y la oían los sitiadores, que elogiaron su calidad. Cuando ocuparon la ciudad, el coronel de Artillería reclamó al músico mayor de la banda carlista y le encargó que se hiciera cargo de la banda del regimiento. De ahí, a los 21 años pasó a ser músico mayor de la Guardia Real, hasta que el regimiento fue disuelto por Espartero. Siempre encontró plazas de músico militar con facilidad en diversos cuerpos del ejército e intentó permanecer, en la medida de lo posible, en Madrid.

En 1844 se presentó a la oposición para músico mayor del Regimiento de la Princesa, junto a otros tres candidatos, Bicheti, Maylan y Corbian, todos ellos músicos mayores, pero la plaza fue declarada desierta, por decisión del jurado del que formaban parte Ramón Carnicer, Mariano Rodríguez y Luis Arche, lo que dio lugar a varias protestas de los opositores en *La Iberia Musical y Literaria*.[49] En 1844 fue nombrado músico mayor del Regimiento de Galicia, destino que desempeñó unos cinco años. Después fue director de la música del Colegio Militar de Infantería en Toledo, donde permaneció hasta 1856. Ese año, tras el fallecimiento de Mariano Rodríguez, se trasladó a Madrid con licencia temporal; compró la publicación *Música militar*, en la que había colaborado habitualmente con éxito, y la transformó en *Eco de Marte*. Muy pronto la publicación adquirió un crédito extraordinario y su fundador y director logró éxito en su cometido. En el periodo 1866-1867, Gabaldá decidió abandonar la vida activa de la música y vendió la propiedad del *Eco de Marte* y todas sus composiciones a Antonio Romero. Gabaldá falleció en Madrid el 21 de abril de 1870, por una pulmonía.

Carecemos de un estudio sistemático de la obra de Gabaldá y del *Eco de Marte* durante la etapa en que fue su director.[50] La numeración de las partituras conservadas en la BNE nos hace pensar que debió de llegar a unas 300 obras publicadas; las dos últimas conservadas en dicha biblioteca llevan los números *Eco de Marte* núm. 296, *Ecos de la Exposición Universal de París*, Gran marcha húngara, de Velbac, ejecutada por las músicas alemanas en el Concurso general de músicas militares, arreglada por C. Pintado; y *Eco de Marte* núm. 297, *Marcha de ho-*

[49] La polémica oposición ha sido estudiada por Octavio Lafourcade Señoret (2004) en el epígrafe 7.5 de su tesis doctoral, pp. 501-505. La polémica se continuó con artículos escritos por Espín y Guillén, director de *La Iberia Musical*, contra la labor como profesor del Conservatorio de Ramón Carnicer.

[50] Este volumen recoge un trabajo de Juan Carlos Galiano que estudia una parte de la producción para banda de Gabaldá.

Versiones	Precio
Para piano y canto (cuya edición es al mismo tiempo para piano solo)	8 reales
Para banda militar, adicionado con las voces para poderlo cantar	12 reales
Para orquesta teatral, con voces	12 reales
Para una o dos voces, sin acompañamiento, una o dos flautas, uno o dos cornetines, etc.	1 real
Para canto y guitarra, sirviendo la misma edición para guitarra sola	6 reales

Tabla 9. Diferentes versiones de *El grito de la patria* publicadas y precio de venta.

nor al Santísimo, compuesta sobre los himnos Pange Lingua y Sacris Solemnis, del propio Gabaldá.

Los primeros números conservados en la BNE aparecen impresos con aspecto de música manuscrita. Son los siguientes: núm. 137, *El grito de la patria, Himno nacional dedicado al invicto Duque de Tetuán y al bravo ejército español*, música y letra de José Gabaldá, para coro y banda, escrito en 1860; núm. 139, *Polka del general Prim*, que, aunque no indica el autor, es de Zabalza, con arreglo para banda de Gabaldá (Hidalgo, 1860) —su versión para piano se vendía en el almacén de Carrafa y Sanz—; y núm. 141, *Himno del general Prim* —cuya versión para piano y canto y para piano solo también se vendía en el almacén de Carrafa y Sanz—.

Respecto a *El grito de la patria*, indicaba *La Discusión*: «Nuevo himno nacional, dedicado al duque de Tetuán y al bravo ejército español, por D. José Gabaldá, director de *El Eco de Marte*, publicación mensual de música para banda militar, destinada a los cuerpos del ejército y a las músicas de aficionados de los pueblos de la Península y Ultramar».[51] También decía que se habían publicado cinco ediciones diferentes y daba sus precios respectivos, que se reflejan en la tabla 9.

La misma publicación añadía que las ediciones de piano y canto, piano solo y guitarra llevaban en la portada una lámina litografiada que representa la entrada de las tropas españolas en Tetuán (figura 7).

El resto de las obras conservadas aparecen impresas a partir de tipos musicales, con la indicación *Eco de Marte* y el número correspondiente en la parte superior. Además, en la parte inferior de la primera página pone: «Editor: J. Gabaldá. C. de Hortaleza, 29. Madrid» y, en ocasiones, «Grabado en la Calcografía de Lodre».

Las primeras obras de esta serie conservadas en la BNE son *Eco de Marte* núm. 79, *La guirnalda, Marcha fúnebre*, por José Gabaldá; y *Eco de Marte* núm. 80, *La azucena, Marcha fúnebre* de José Gabaldá.

[51] *La Discusión*, 10-4-1860, p. 4; *La Regeneración*, 25-5-1860, p. 4; 3-6-1860, p. 4.

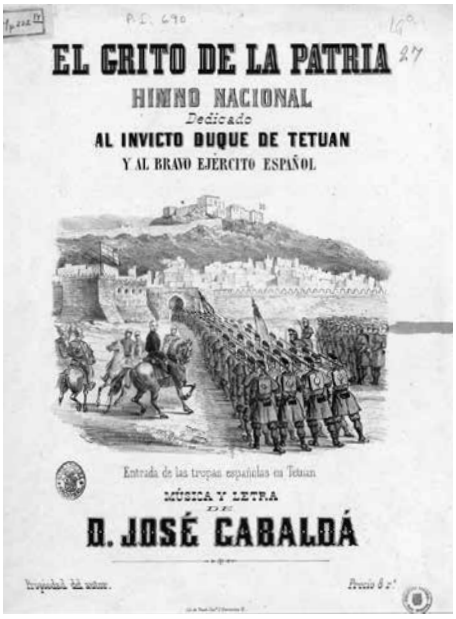


Figura 7. Portada de *El grito de la patria*, de José Gabaldá.

Las obras publicadas pertenecen a géneros diversos: marchas —fúnebres, religiosas y triunfales—, danzas de salón como valses, polcas, schottisch, habaneras, zorcicos, pasodobles, etc. Cuando aparece, el precio de las obras oscilaba entre los 8 y los 18 reales, en función del número de páginas.

La plantilla utilizada habitualmente en el *Eco de Marte* es la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinete principal, Clarinete 1.º, Clarinete 2.º y 3.º, Saxofones 1.º, 2.º (no siempre), Fliscornos 1.º, 2.º, Cornetines 1.º, 2.º, Trombas en mi bemol, Trompas en mi bemol, Trombones 1.º y 2.º, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º, Bajos, Bombo y, en su caso, otros instrumentos de percusión, como Redoblante o Cajas. No siempre se incluyen Saxofones y, en contadas ocasiones, aparecen los Trombones 3.º y 4.º, como en *Eco de Marte*, núm. 261, *Soledad, marcha fúnebre* de Gabaldá. A veces aparecen otros instrumentos, como el Bombardón en *¡Guerra, guerra al infiel marroquí!* de Juan de Castro; o la Lira en do, como en *Eco de Marte*, núm. 168, *Minerva, marcha triunfal* de Gabaldá; en *Eco de Marte*, núm. 239, tango *Una noche en la Florida*, o en *Eco de Marte*, núm. 240, *Polonés*, ambas de H. Marín. Comprobamos que en este periodo se estandarizó la plantilla de las bandas para las que se editaron estas partituras, que a su vez coinciden con otras editadas por Casimiro Martín o Antonio Romero, entre otros.

Además, la creación en torno a 1864 de nuevos espacios de sociabilidad para el verano, como los Campos Elíseos en Madrid, dio lugar a nuevas demandas de conciertos, bailes y actividades en las que las bandas de música militar asumieron un protagonismo mayor. Así, la banda del 5.º Regimiento de Artillería,

dirigida por Carlos Grassi y Luis Cepeda, intervino habitualmente en el Salón de Conciertos de los Campos Elíseos, interpretando conciertos, y en los bailes; también la Banda de Cuenca participaba en actuaciones al aire libre en 1864 en los mismos Campos Elíseos.[52] Todo ello favoreció la creación e incorporación de nuevo repertorio, una parte del cual se publicó en *El Eco de Marte* de Gabaldá.

Entre los autores de las obras o las adaptaciones, además del propio José Gabaldá, se cuentan Cayetano Fernández, Higinio Marín y López, Álvaro Milpager —uno de los autores más prolíficos— y Carlos Pintado.

Una obra que gozó de especial difusión y que en la actualidad se sigue interpretando en las bandas es la *Marcha fúnebre en la ópera Jone* (1858), del maestro Petrella; Gabaldá la publicó como núm. 263, sin indicar a quién se debía la adaptación.

En septiembre de 1861, Gabaldá, como propietario de *El Eco de Marte*, fue condenado en juicio a indemnizar a Juan de Castro, como autor del himno *¡Guerra, guerra al infiel marroquí!*, por haber arreglado y vendido el himno en versión para banda militar sin autorización de su autor.[53]

La *Marcha de honor al Santísimo*, de Gabaldá, quizá sea su última obra publicada. Presenta dos grandes secciones. En la primera, marcha lenta —«con solemnidad»— sobre el *Pange lingua*, en si bemol mayor (tonalidad de trombones y bombardinos), la melodía utilizada es la del *Tantum ergo more hispano*, que se presenta en valores largos en Cornetines 3.º y 4.º, Trombas en mi bemol 1.ª y 2.ª, Bombardino 1.º y Bombardón. En la segunda sección, designada como *Sacris solemnis*, en mi bemol, la melodía usada es la del himno eucarístico popular *Altísimo Señor*, que es confiada en valores largos a Fliscornos 1.º y 2.º, Cornetines en si bemol 1.º, 2.º, 3.º y 4.º, mientras hacen la segunda voz las Trombas 1.ª y 2.ª en mi bemol. Ello muestra un contraste tímbrico destacable en la ubicación de las melodías principales en cada una de las secciones de la obra.

Música para batallas y guerras: la estandarización de las plantillas de las bandas en las partituras impresas (1860)

La campaña de África de 1859-1860 supuso un estímulo para la composición de repertorio para bandas militares. Tras el éxito de la música escrita en relación con la batalla de Inkermann, ocurrida en Sebastopol en 1856 y desencadenante de la publicación de una obra para banda por Casimiro Martín[54] —que resultó no ser la *Gran Fantasía* de Carlos Llorens y Robles—, así como de la publicación por Carrafa de la obra de Llorens —que había sido interpretada con

[52] Véanse, por ejemplo, *El Clamor público*, 18-6-1864, p. 3; 23-6-1864, p. 4; 7-7-1864, p. 4; *La Iberia*, 3-8-1864, p. 4.
[53] *El Clamor público*, 27-3-1861, p. 3; *El Contemporáneo*, 27-3-1861, p. 3.
[54] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17-6-1856, p. 4.

éxito en el Teatro Real, el Liceo y el Teatro Principal de Valencia—,[55] la guerra de África dio lugar a todo tipo de composiciones, de sonoridad pseudoárabe, a favor de los heridos para el enaltecimiento del ejército español y de los mandos militares, como el general Prim o el general O'Donnell, nombrado en 1860 duque de Tetuán.

De entre las obras relacionadas con este tema y conservadas todas en la BNE, destacan las que se detallan en los párrafos siguientes:

La artillería española, polka, «destinada a que los productos íntegros de su venta sean en beneficio de los artilleros heridos en la guerra de África», por el maestro Barbieri, fechada en Madrid, a 2 de diciembre de 1859; su plantilla es la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinetes 1.os, 2.os, Fiscornos 1.os, 2.os, Cornetines 1.os, 2.os, Cornos, Trombas 1.as, 2.as, Bombardinos, Trombón 1.º, Trombones 2.os, Bajos, Triángulo, Redoblante y Caja, Bombo y platillos, Cornetas de guerra, Banda de tambores, Campana moruna. Incorpora, como se aprecia, instrumentos de sonoridad árabe.

Himno y Polka del General Prim, con seis versiones en el caso del *Himno* y cuatro en el de la *Polka*, compuesta por Zabalza y arreglada por Gabaldá para el *Eco de Marte*, núm. 139, publicadas las otras versiones por Carrafa y Sanz en 1860.

El serrallo, polka militar, y *La casa del renegado*, paso doble - polka, por J. Petrak, arregladas por V. Borrero, «ambas piezas dedicadas al ejército de África», con versiones para pequeña banda militar y para piano, publicadas por Casimiro Martín.

El sitio de Tetuán, polka-militar compuesta para piano por Penélope Bigazzi, arreglada para pequeña banda militar por Pérez y publicada por Casimiro Martín.

El grito de la patria, himno nacional dedicado al invicto duque de Tetuán y al bravo ejército español, con música y letra de José Gabaldá, publicado en el *Eco de Marte*, núm. 137, ya citado.

Himno marcial, dedicado a Leopoldo O'Donnell, conde de Lucena, general en jefe del Ejército Expedicionario de África, letra y música de Juan de Castro —que dio lugar a la reclamación judicial comentada anteriormente contra Gabaldá, por haber publicado una adaptación sin permiso del autor, el cual, a su vez, publicó su propia versión—.

Marcha triunfal del Ejército de África, de Juan de Castro, arreglada para banda por Pérez y publicada por Casimiro Martín.

[55] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-6-1856, p. 4.

Plantilla estandarizada	*Marche du Tannhäuser*
Flautín	*Flûtes*
Requinto	*Petites Clarinettes en mi b*
Clarinete principal, 1.º, 2.º, 3.º	*1res Gdes Clarinettes en si b* *2des Gdes Clarinettes en si b*
	Saxophones Soprano, Alto, Ténor, Basse
	Hautbois
Fliscornos 1.º, 2.º	
Cornetines 1.º, 2.º	*Cornets à Pistons en si b*
Trombas 1.ª, 2.ª	*Trompettes en Fa*
	4 Cylindres
Trompas	*1r et 2d Cors*
Trombones 1.º, 2.º	*1r et 2e Trombones* *3e Trombone*
Bombardinos 1.º, 2.º	*Saxhorn soprano en mi b* *Saxhorns contraltos en si b*
	Sax Trombas en mi b
Bajos	*Barytons en si b*
Bombardón	*1re Contre-Basse en si b* *2de Contre-Basse en si b grave*
Caja, Bombo	*Caisse Claire*
	Grosse-Caisse et Cymbales

Tabla 10. Plantilla estandarizada para banda (1860) y plantilla de la *Marche du Tannhäuser* publicada por Flaxland Editr. Para la segunda no se mantiene el orden de la partitura, sino que se ha reordenado a fin de facilitar la comparación con la primera.

Todas estas obras emplean una plantilla ya estandarizada para banda. En ocasiones se añaden o se suprimen algunos de los instrumentos, pero el esquema de la plantilla es básicamente el mismo, con independencia de la editorial.

Y, por poner un ejemplo, la plantilla de estas bandas es muy diferente de la que aparece en la *Marche du Tannhäuser* de Richard Wagner, «arrangée pour musique militaire par Ad. Sellenik», publicada en París por Flaxland Editr. y conservada en el Legado Barbieri de la BNE. Comparamos ambas plantillas en la tabla 10.

Partituras para piano con indicaciones para banda militar. Las ediciones de Barrett (1864)

En 1864, Pascual Ramayón Barrett publicó en Gibraltar diversas obras para piano con indicaciones para banda militar (figura 11), conservadas en la BNE

* *Inocencia*, polka, op. 8
¿Quién es ella?, vals español, op. 10
Emilia, vals, op. 11
Mazepa, gran vals brillante de concierto, op. 12, dedicado a su querido amigo y comprofesor D. Juan Terry
* *Una flor*, gran polka-mazurca, op. 13
* *Gibraltar Ladies,* waltz, op. 14
Una noche de carnaval, tanda de rigodones, op. 15, dedicada a la srta. D.ª Magdalena Pons por su maestro
* *The 2d. Battalion 2d "Queens Royals"*, overture, op. 16
* *Gran danza americana* en partitura para banda militar, op. 17
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, vals, op. 18
El resbalón, galop, op. 20, dedicado a Jorge Barthmann

Tabla 11. Obras para piano con indicaciones para banda militar publicadas por Pascual Ramayón Barrett (1864). Las obras precedidas de un asterisco no se han podido localizar; están relacionadas en el catálogo de las obras compuestas y publicadas por Barrett que, con su número de opus y el precio de venta, aparecen en la cubierta trasera de *Emilia*, vals. Se incluyen romanzas, obras para violonchelo y piano, un método de solfeo progresivo y valses para orquesta y para armonio arreglados para piano.

a través del Depósito Legal español y accesibles en su mayor parte a través de la Biblioteca Digital Hispana (figuras 8*a* y 8*b*).

Las partituras para piano presentan anotaciones con el nombre de los instrumentos de la banda que intervienen en cada momento; en ocasiones aparecen escritas en tres pentagramas, con un contracanto en la parte superior. Fueron editadas en Gibraltar, en el principal del número 18 de la calle Governor, establecimiento propiedad del autor, con un precio de entre 12 y 20 reales de vellón, y depositadas en Madrid en 1864. En el caso del vals *Mazepa*, «compuesto expresamente para ejecutarlo en la pantomima denominada *Mazepa*», tras la partitura de piano con indicaciones para banda militar, se han conservado impresas las particellas de Triángulo, Redoblante, y Bombo y Platillos.

Plantillas de las músicas militares recomendadas por Antonio Romero (1864)

En su *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición Internacional de Londres del año de 1862*, publicada en 1864 por la Imprenta Nacional (Romero y Andía, 1864, pp. 19-20),[56] Antonio Romero proponía tres modelos de plantilla instrumental para, respectivamente, los regimientos de infantería, que contaría con 60 integrantes; los batallones de cazadores, con 40; y los regimientos de caballería, con 33. En todos los casos, dividía los instrumentos en cuatro tipos, como se refleja en la tabla 12.

[56] Transcrito por Alberto Veintimilla (2002, pp. 373-388) y recogido por Ayala (2013, p. 46).

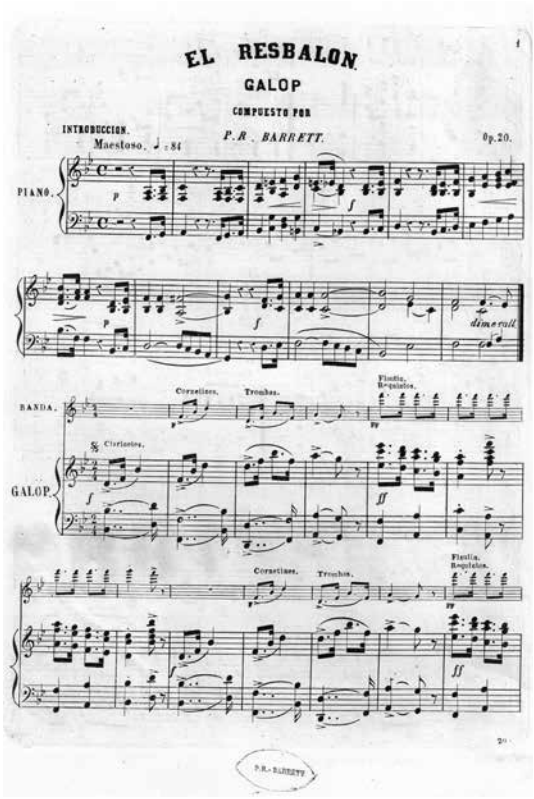


Figura 8*a*. Primera página de *El resbalón*, de P. Barrett.

1. De timbre dulce • Flauta • Flautín • Requinto • Clarinetes en si ♭ • Oboes • Saxofones • Sarrusophones	3. De timbre estridente • Cornetines de pistones o cilindros • Clarines • Trombones • Bombardones • Helicones
2. De timbre mixto • Trompas • Fliscornos contraltos • Fliscornos tenores • Fliscornos barítonos • Fliscornos bajos	4. De percusión • Lira armónica • Platillos • Redoblante • Caja clara • Bombo

Tabla 12. Variaciones de plantilla propuestas por Antonio Romero.

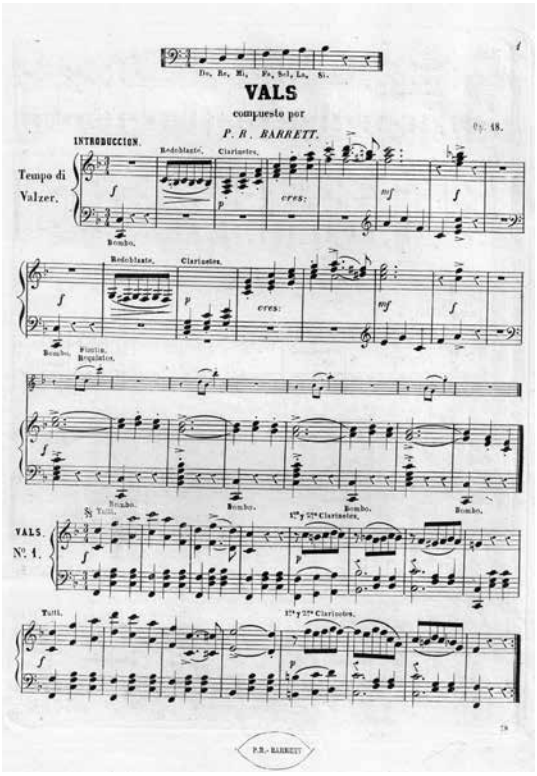


Figura 8*b*. Primera página de *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, vals de P. Barrett.

La *Marcha triunfal* de Barbieri (1866)

En 1866 Francisco Asenjo Barbieri compuso su *Marcha triunfal* para banda militar, dedicada al marqués de la Vega de Armijo, ministro de Fomento, con motivo de colocarse el 21 de abril de 1866 la primera piedra del edificio destinado a biblioteca y museos nacionales. La obra fue interpretada, bajo la dirección del autor, por 367 profesores músicos que componían las siete bandas militares de los regimientos del Príncipe núm. 3; de Artillería núm. 2 y 5; de Ingenieros núm. 1 y 2; de Asturias núm. 31; y de Burgos núm. 36. Los músicos mayores respectivos de dichos regimientos eran Julio Mateus, José Velasco, Carlos Grassi, Narciso Maimó, José Squadrani, Juan Capdevila y Manuel Adlert.

La plantilla era la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinetes principal, 1os, 2os, Fiscornos, Saxofones en mi bemol, Cornetines en si bemol 1os, 2os, Trombas en mi bemol 1as, 2as, Trompas en mi bemol, Trombones, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º y 3.º, Lira, Triángulo, Redoblante, Tambor, Bombo y Platillos, Bajos (las partes

de Lira y Triángulo aparecen escritas en el mismo pentagrama, al igual que las de Tambor, Bombo y Platillos). La partitura fue publicada por Carrafa y Sanz.

La música para banda al final del reinado de Isabel II y durante el Sexenio Revolucionario

Revisamos los principales hechos, en cuanto a normativa y en el ámbito editorial, que influyeron en el desarrollo de la música para banda en el periodo comprendido por el final del reinado de Isabel II y el Sexenio Revolucionario, así como la composición de las bandas militares que participaron en el concurso de 1871 en Madrid.

La Real Orden de 30 de enero de 1867

La Real Orden de 30 de enero de 1867 fijó la plantilla de la banda de los regimientos de infantería, que pasó a estar compuesta por un músico mayor y 42 instrumentistas; también regulaba la composición de la charanga de los batallones de cazadores, que pasó a contar con un músico mayor y 28 instrumentistas. Los datos, recogidos por Barbieri en su momento, han sido publicados por Oriola (2015).

Indicamos la plantilla de la banda fijada en 1867 y añadimos, en los casos en los que hay modificaciones, la relación con la plantilla de 1852, para facilitar la comparación entre ambas: 1 Requinto; 1 Flautín; 7 Clarinetes (8 en 1852); 1 Saxofón en mi bemol (nuevo); 6 Cornetines; 4 Trombas (3 en 1852); 2 Trompas; 5 Trombones; 2 Fritzcornos (en 1852, 2 Triscornos o Tenores); 1 Bombardino principal, 1 Bombardino primero, 3 Bombardinos (4 en 1852); 3 Bombardones (2 Bombardones o Bajos en 1852); 2 Helicones (2 Bastubas o Bajos profundos en 1852), 1 Bombo, 2 Platillos chinos (3 Platillos en 1852), 1 Redoblante (1 Redoblante y 1 Caja en 1852). Constatamos que el número de 42 instrumentistas se mantiene y que las variaciones en la distribución de la plantilla son poco significativas; destaca la presencia de un Saxofón, que ocupa el lugar del último Clarinete; la disminución de una Tromba y un Bombardino, el aumento de un Bombardón; y la sustitución de las Bastubas por Helicones.

Indicamos también la plantilla de las charangas de Cazadores y, en su caso, las equivalencias con la plantilla de 1852: 1 Requinto; 8 Cornetines; 1 Fritzcorno tenor (nuevo), 3 Trombas (4 en 1852 y 1 Corneta); 4 Omnobens (nuevos; en 1852 había 2 Trompas); 2 Bombardinos; 2 Bombardones (3 en 1852); 4 Trombones; 1 Barítono (2 en 1852); 2 Helicones (nuevos; en 1852 había 1 Bastuba). Vemos que se mantiene la plantilla con 28 instrumentistas y que los cambios en los instrumentos se basan en la incorporación de Omnobens y Helicones, y en el abandono de Corneta, Trompas y Bastuba.

Músicos y asignación	
Regimientos de infantería	**Batallones de cazadores**
1 director con 84 escudos de sueldo	1 director, con 84 escudos
1 subdirector con 55 escudos	
4 músicos de 1.ª clase a 40 escudos	3 músicos de 1.ª clase a 40 escudos
8 músicos de 2.ª clase a 25 escudos	6 músicos de 2.ª clase a 25 escudos
12 músicos de 3.ª clase a 16,50 escudos	9 músicos de 3.ª clase a 16,50 escudos
20 alumnos a 7 escudos	11 alumnos a 7 escudos
10 aspirantes a 7 escudos	6 aspirantes a 7 escudos
Una asignación de 69 escudos para la compra y reparación de instrumentos	37 escudos para compra y reparación de instrumentos
Total: 56 músicos y un coste de 976 escudos	**Total**: 36 músicos y 658,50 escudos

Tabla 13*a*. Músicos y asignaciones propuestas por Antonio Romero para bandas militares y charangas.

Nueva propuesta de Romero para las músicas del ejército (1868) y otras peticiones

En julio de 1868, *La España Musical* recogía el «Proyecto presentado por D. Antonio Romero al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra y Director de Infantería, para la reorganización de las músicas del Ejército».[57] Romero proponía la creación de una carrera artística militar denominada Músicos del Ejército, que constaría de las categorías siguientes: aspirante, alumno, músico de tercera clase, músico de segunda, músico de primera, subdirector y director. Cada una de estas categorías se asimilaría a una de las clases del ejército, desde soldado de segunda clase, que correspondería a los aspirantes y alumnos, hasta teniente, que correspondería al director. Los músicos disfrutarían de la misma consideración que la clase equivalente en el ejército, pero sin ejercer mando alguno fuera de la sección de música. También proponía los sueldos que recibiría cada categoría, así como el número de músicos que debería haber de cada categoría, para poder pagar los sueldos con un pequeño aumento sobre las cantidades asignadas a los regimientos.

En el proyecto de Romero, se detallaba la plantilla que deberían tener las bandas militares y las charangas, y sus asignaciones, así como las plantillas requeridas (tablas 13*a* y 13*b*).

Esta organización instrumental «es, aunque reducida, la que tienen las músicas Austriaca y Prusiana que asistieron al gran concurso europeo celebrado en la

[57] *La España Musical*, año III, núm. 129, Barcelona, 23-7-1868, p. 1.

Bandas de los regimientos	Charangas de los batallones de Cazadores
1 Flautín	1 Flautín
1 Flauta	
1 Requinto en la ♭ 2 Requintos en mi ♭	1 Requinto en mi ♭
9 Clarinetes en si ♭	2 Clarinetes en si ♭
2 Oboes o Sarrusofones sopranos	
2 Fagotes o Sarrusofones barítonos	
2 Contrafagotes o Sarrusofones graves	2 Contrafagotes o Sarrusofones graves
2 Saxofones en mi ♭	2 Saxofones en mi ♭
2 Trompas de pistones o cilindros	
2 Fiscornos contraltos en si ♭ 2 Fiscornos altos en mi ♭	2 Fiscornos contraltos en si ♭ 2 Fiscornos altos en mi ♭
2 Bombardinos bajos en do o si ♭	2 Bombardinos bajos en do o si ♭
2 Cornetines en si ♭ de pistones o cilindros	3 Cornetines en si ♭ de pistones o cilindros
3 Clarinetes	3 Clarinetes
3 Trombones tenores 1 Trombón bajo	3 Trombones tenores 1 Trombón bajo
2 Bombardones en fa o mi ♭	2 Bombardones en fa o mi ♭
2 Helicones en do o si ♭	2 Helicones en do o si ♭
1 Bombo 1 Platillos 2 Redoblante Caja clara	
1 Director	1 Director
Total: 48 músicos	**Total**: 29 músicos

Tabla 13*b*. Plantillas propuestas por Antonio Romero para bandas militares y charangas.

Exposición Universal de París de 1867, del que tuve la honra de ser Jurado en representación de España —explicaba Romero— y la que aconsejan los adelantos de la factura de instrumentos y la ciencia de la composición».[58] También proponía Romero los procedimientos para admisiones y ascensos en el Cuerpo.[59]

[58] «Proyecto presentado por D. Antonio Romero al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra y Director de Infantería, para la reorganización de las músicas del Ejército (Continuación)». *La España Musical*, año III, núm. 136, Barcelona, 10-9-1868, pp. 1-2.
[59] La revista anuncia que el artículo se continuará, pero, desafortunadamente, no fue así.

En la misma publicación, Enrique Beltrán pedía que se valorara adecuadamente la condición del músico militar, que los directores pasaran a ser considerados oficiales y que se redactara un nuevo reglamento.[60]

El 25 de octubre de 1868, los ocho músicos mayores de regimientos con destino en Madrid firmaron un escrito dirigido al ministro de la Guerra en el que pedían lo siguiente:

> […] que el destino de Músico Mayor se considere inamovible excepto en el caso de que por formación de causa o expediente se estime perjudicial su continuación; y que el retiro tanto de los músicos mayores como del de los de contrata, se fije con arreglo al sueldo que disfrutan, en los mismos términos e iguales condiciones que se consideran para los demás empleos del ejército, declarándoles de plantilla en el presupuesto general del Estado.[61]

A esa petición se sumaron el 10 de noviembre los seis músicos mayores con destino en Barcelona.[62]

El *Eco de Marte* dirigido por Antonio Romero (1868-1886)

Tras la desaparición de la *Nueva publicación para música militar* en 1857 y hasta la adquisición del *Eco de Marte* a Gabaldá, hacia 1866 o 1867, Antonio Romero apenas publicó partituras para banda militar. En su tesis doctoral, Alberto Veintimilla indica que Romero adquirió la colección de Gabaldá con un fondo aproximado de 300 obras. Con el tiempo, lo incrementó hasta alcanzar más de 2000. Tras morir Romero, la colección sobrevivió, pues la compró Casa Dotésio, que fue su propietario hasta que en 1914 se creó Unión Musical Española (Veintimilla, 2002, *passim*).

En su estudio sobre la edición musical española, Carlos José Gosálvez (1995, *passim*) se aproxima a la cronología de las publicaciones de Romero en el *Eco de Marte*, teniendo en cuenta las dificultades que suponen los saltos en la numeración de las planchas y la nueva numeración de planchas, con la indicación R. y M., durante la alianza de Romero con Marzo (1876-1879).

Las primeras obras para banda publicadas por Romero —como *Himno a los vencedores del Callao*, de León Alonso, instrumentado por Federico Rotllán, A.249.R. [1866]; *La victoria del Callao,* paso-doble, de Enrique Campano, A 253 R [1866]; *La neguita en baile,* tanda de habaneras Nº 1 de Manuel Monlleó, A.R. 351; o *El S'plin,* paso doble Nº 2 de R. Lladó, A.R. 352— no llevan la

[60] «Las músicas militares IV. Consideraciones sobre la organización de las músicas militares». *La España Musical*, año III, núm. 130, Barcelona, 30-7-1868, p. 1.
[61] *La España Musical*, año III, núm. 144, 12-11-1868, p. 1.
[62] *La España Musical*, año III, núm. 144, 12-11-1868, p. 1.

indicación *Eco de Marte*. Estas obras presentan una plantilla bastante similar entre sí: Requinto, Flautín, Clarinete principal, 1.º, 2.º, Saxofones en mi bemol, Fliscornos 1.º, 2.º, Cornetines en si bemol 1.º, 2.º, Trombas en mi bemol o fa 1.ª, 2.ª, Trompas en mi bemol o fa, Trombones 1.º, 2.º, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º, Bajos, Batería; en ocasiones también se utiliza Bombo o Tambor. Es decir, se sigue la plantilla de 1852 con la adición de saxofones. *El S'plin* de Lladó incorpora también tres Onobenes en fa y mantiene dos Trompas.

El céfiro, «célebre Bolero para Tiple del Mtro. L. Arditi» arreglado para requinto e instrumentado por Álvaro Milpagheér, A.R. 308, sí presenta la indicación *Eco de Marte*, que está en el resto de las obras para banda editadas por Romero, tanto propias como mediante convenios con editores extranjeros, como es el caso del *Aria del Velo* de la ópera *Don Carlo* (1867) de Verdi, arreglada por César Ferrocci y publicada en edición autorizada por Tito Ricordi, *Eco de Marte*, A.R. 448. Las plantillas de estas dos obras son similares a las anteriores, con Saxofones y Trompas, y sin Onobenes.

De hecho, el *Eco de Marte* mantuvo la plantilla formada por Requinto, Flautín, Clarinete principal, 1.º, 2.º y 3.º, Saxofones en mi bemol, Fliscornos 1.º, 2.º, Cornetines en si bemol 1.º, 2.º, Trombas en mi bemol 1.ª, 2.ª, Trompas en mi bemol, Trombones 1.º, 2.º y 3.º, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º, Bajos, y Batería en la inmensa mayoría de las obras publicadas en las décadas siguientes, con pequeños cambios puntuales en la percusión. Ello supone, por un lado, sistematizar la plantilla y hacerla adecuada a las bandas del momento y, por otro, evitar el problema de designar algunos instrumentos concretos que podían variar de una plantilla a otra, sustituyéndolos por las denominaciones más inespecíficas de Barítonos o Bajos. Otras adiciones puntuales pueden ser Saxofón bajo, Fagotes y Contrafagotes, o Campana —como ocurre en *Marcha fúnebre*, homenaje a la memoria de Daoiz y Velarde, de Antonio de la Cruz, instrumentada por R. Roig, *Eco de Marte* R. y M. 2062—, Lira, Cornetas, Clarines, Castañuelas, Tamboril, Triángulo, Campana —como ocurre en *Recuerdos de un regio enlace*, gran fantasía descriptiva para banda militar, de E. López Juarranz, *Eco de Marte* A. R. 1857—.

En su tesis doctoral, Veintimilla (2002, p. 203) incluye una relación parcial de autores que compusieron obras para la revista *Eco de Marte*, entre ellos, Fermín María Álvarez, José Aragón, Enrique Arbós y Adamí, José M.ª Beltrán, Félix Bellido, Cosme José de Benito, Julián Calvo, Juan Caneyro, Pedro Caravantes, Juan Casamitjana, Ignacio Castante Cusí, Antonio de la Cruz, Federico Chueca, Fernando Díez Giles, Gaspar Espinosa, Cayetano Fernández, Francisco Fuster, José Gabaldá, Miguel Gistán, Eduardo López Juarranz, Raimundo Lladó, Carlos Llorens, Constantino Maldonado, M. Mancebo, Higinio Marín López, J. Marín, Leopoldo Martín Elexpuru, Pascual Martorell, Pablo Perlado, Álvaro Milpager, M. Monlleó, Carlos Pintado, José Piqué, José María Plotllao, R. Rodríguez,

Ramón Roig, Luis Romo, Fermín Ruiz Escobés, Teodoro San José, Mariano San Miguel, Teodor Santafé, Francisco Sedó, F. Serra, Ildefonso Urízar, Joaquín Valverde y J. Zamarra. También se publicaron obras de L. Arditi, F. Burgmuller, C. Ferrocci, G. Meyerbeer, Petrella, Roibaudi y G. Verdi.

En 1877, se publicaron en las portadas y en las vueltas de portada de algunas partituras las denominadas *bases de la publicación*, que recogían la práctica vigente en la colección. Se publicó una entrega mensual de 40 páginas; los precios eran 50 reales por un mes en España, islas adyacentes y Portugal, 60 en Cuba y Puerto Rico y 70 en Filipinas; que se convirtieron en 130 reales en España por tres meses y 240 reales por seis meses. Las obras que se entregaban eran «piezas de ópera o de zarzuela; marchas; paso-dobles; fajinas, dianas y otros toques de ordenanza; himnos; aires populares; piezas de baile variadas y, en fin, cuanto sea de oportunidad y aplicable al objeto que se destina».[63]

Algunas obras publicadas en el *Eco de Marte* nos dejan ver los criterios seguidos para adaptar una obra originariamente orquestal a la plantilla de la banda militar. Es el caso de *Al pie de la reja*, serenata de Miguel Carreras (1836-1878), compuesta para orquesta y estrenada el 27 de julio de 1873 por la Sociedad de Conciertos de Madrid. El análisis de la adaptación excede los objetivos de este trabajo, pero permite comprobar que la versión orquestal en la menor es transportada para banda a fa menor; que las melodías confiadas en la introducción de la versión orquestal a Flautas y Oboes se mantienen en dichos instrumentos, doblados por el Saxofón, en la versión de banda; los *pizzicatti* de los Violonchelos encuentran su correspondencia en notas picadas en Fagot, Bombardinos y Bajo, entre otros cambios; y las melodías interpretadas en octavas por los Violines primeros al inicio de la sección A son interpretadas en la banda por Clarinetes primeros y Fliscornos.

Otras publicaciones en torno al periodo revolucionario: himnos y marchas nacionales para banda

Tras el triunfo de la Revolución de 1868 y las elecciones a Cortes Constituyentes en enero de 1869, la apertura de las Cortes se produjo el 11 de febrero de 1869, con un discurso del general Serrano. Ese día se estrenó la *Nueva marcha nacional*, compuesta expresamente, según la orden del ministro de la Guerra, para ser ejecutada por todas las bandas de música de la guarnición el día de la apertura de las Cortes Constituyentes. Su autor fue José Squadrani, músico mayor del Segundo Regimiento de Ingenieros. La obra consta de dos secciones de ocho compases, cada una de las cuales se repite, y un *da capo*, y fue publicada por Casimiro Martín, C.M. 2001. La partitura indica que «esta *Marcha*

[63] *Eco de Marte*, núm. 2030, Madrid, 1877. Editor y propietario: A. Romero. La obra es la *Fantasía sobre motivos de la ópera La africana del Mtro. Meyerber* [sic], compuesta por Álvaro Milpager.

es la que, de orden superior, ha de sustituir a la *Marcha Real* en todos los actos en que aquélla se tocaba». La plantilla es la habitual en ese momento: Flautín, Requinto, Clarinetes 1.º, 2.os, 3.os, Saxofones en mi bemol, Trompas en mi bemol, Trombas en mi bemol, Fliscorno 1.º, 2.º, Cornetín 1.º, 2.os, Bombardino, Trombón 1.º, 2.os, Bajos, Bombo y Cajas, Cornetas en do. El precio de venta era 8 reales en la versión para banda, y 3 reales en la de piano.

El joven Federico Chueca, que había sido detenido en la noche de San Daniel de 1865 y encerrado en la madrileña Cárcel del Saladero, durante las manifestaciones estudiantiles contra el gobierno de Narváez, compuso la *Gran Marcha Nacional Española*, dedicada «A las Cortes Constituyentes de 1869», en versiones para piano —5 reales—, ídem de lujo —8 reales— y para banda militar —6 reales—. La partitura, propiedad del autor, debió de ser editada por el propio Chueca, sin que aparezca ningún editor ni número de plancha en ninguna de las versiones.

La versión para banda la interpretaron las bandas militares en la Función Cívica del día 2 de mayo de 1869, según aparece indicado en la propia partitura. La instrumentación fue realizada por F. Rotllán. Su plantilla es la siguiente: Requinto, Flautín, Clarinete Principal, 1.º, 2.º, Sacsofones en mi bemol, Fliscornos tenores, bajos, Cornetines en si bemol 1.º, 2.º, Trombas en mi bemol 1.ª, 2.ª, Trompas en si bemol, Trombones 1.º, 2.º, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º, Bajos, Batería. El 4 de septiembre de 1870 se convocó un concurso para la composición de una marcha nacional española, con un jurado formado por los compositores Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri. Sin embargo, no fue seleccionada ninguna de las obras presentadas y, por disposición de 8 de enero de 1871, se declaró como marcha nacional española la antigua *Granadera*, o *Marcha Real*.[64]

Nuevas publicaciones para banda militar en Barcelona: Andrés Vidal y Roger

En 1866, el almacén de música de Vidal y Roger anunciaba la venta de dos tandas de valses de Godfrey, tituladas *Los guardias de la Reina* y *Mabel*, arregladas por el autor para banda militar y adecuadas para ejecutarlas los músicos militares, en partitura manuscrita, por un precio de 30 reales cada tanda.[65] Los valses los interpretaron en Barcelona distintas bandas de música y la propia revista indica que unas bandas «los ejecutan según el arreglo escrito para ellas por su mismo autor; otras, según la reducción publicada para piano. Esta última es forzosamente incompleta, e instrumentada para banda militar se resiente de esta imperfección. Así que nos parece preferible adoptar el arreglo del autor pues que este es completo, y el efecto del mismo es indudablemente superior al que

[64] BNE, Barbieri, sign. MSS/14067/17, documentos núms. 70 y 71.
[65] *La España Musical*, año I, núm. 8, 1-3-1866, p. 26; núm. 14, 12-4-1866, p. 58.

se consigue por el otro medio».[66] Este texto, además de hacer publicidad de la versión que se vendía en el almacén de música, refleja la práctica habitual en las bandas de adaptar la música bailable que se ponía de moda con los directores de las bandas como responsables de cada adaptación.

En junio de 1867 se anunció que la casa editorial de Andrés Vidal y Roger iba a iniciar una nueva publicación, en tamaño cuartilla, de «piezas arregladas o compuestas por acreditados músicos mayores, para tocarse en bandas militares». La mayor parte de las piezas iba a componerse de «pasos dobles, marchas regulares y marchas fúnebres. Con ella se propone el editor cubrir las necesidades de los señores músicos mayores españoles».[67] El precio fue tres reales por cada ocho páginas. Las dos primeras obras que se anunciaron fueron *Schotisch-Marcha* núm. 1 y núm. 2, de Beltrán.[68] No hemos encontrado más referencias a esta publicación a partir de julio de 1867, por lo que estimamos que su vida fue efímera y se limitó a publicar las dos obras mencionadas.

Se ha conservado la primera entrega de la *Publicación de música para Banda Militar y Orquesta*, publicada por Andrés Vidal y Roger, editor de música y fabricante de instrumentos, con sede en el número 35 de la calle Ancha de Barcelona; esa primera entrega fue *Las rosas*, tanda de vals, por O. Métra, con número de plancha V.1371.B. No ha sido posible determinar la fecha de la publicación de la obra, pues ni este número de plancha ni ninguno parecido aparecen en el estudio de Gosálvez (1995), ni aparece información sobre la obra en las hemerotecas digitales consultadas.[69] La plantilla de la banda es: Flautín, Requinto, Clarinetes 1.os, 2.os, Saxofones 1.º, 2.º, Fiscornos 1.º, 2.º, Cornetines, Trombas en sol, Trompas en fa, Trompas en do, Trombones 1.º y 2.º, 3.º, Barítonos, Bombardinos 1.º, 2.º, Bajo Grave, Redoblante y Caja, Bombo; es decir, una plantilla prácticamente similar a la utilizada en el *Eco de Marte*.

Andrés Vidal y Roger publicó también arreglos para piano de música para banda militar. Es el caso, por ejemplo, de *Lira nacional*, pasodoble para banda militar compuesto y arreglado para piano por Felipe Grau, A.198.V.

El concurso de bandas militares de El Fomento de las Artes en Madrid

Dentro de las actividades de la Exposición Artística e Industrial de 1871, la sociedad El Fomento de las Artes convocó un concurso musical de bandas militares, que se celebró el 30 de junio, a las nueve de la noche, en los Jardines del Buen Retiro, con un precio de la entrada para el público de 4 reales. Gracias al

[66] *La España Musical*, año I, núm. 21, 31-5-1866, p. 86.
[67] *La España Musical*, año II, núm. 72, 6-6-1867, p. 2.
[68] *La España Musical*, año II, núm. 72, 6-6-1867, p. 2; núm. 74, 20-6-1867, p. 4. El anuncio se publicó hasta el núm. 76, de 4-7-1867, y no volvió a aparecer en las páginas de la revista.
[69] hemerotecadigital.bne.es, prensahistorica.mcu.es, bnc.cat/digital/arca. Últimas consultas: 19-2-2020.

Legado de Barbieri depositado en la BNE conocemos detalles de la intrahistoria del concurso, que se pueden completar con la información aparecida en la prensa, pero que exceden los objetivos de este trabajo.

La comisión designada para formar el programa del concierto, formada por Juan Casamitjana, José de Juan Martínez, Enrique Marzo, Manuel Monlleó y Antonio Romero, reunida el 6 de mayo de 1871, determinó como obra obligada para las bandas la sinfonía de la ópera *Zampa*, de Hérold, y, para las charangas, la *Sinfonía oriental* para tres orquestas, de Carnicer, obras puestas a disposición de los músicos mayores en el almacén de música de Romero. Cada agrupación debería interpretar la obra obligada y otra de libre elección. Antes del concurso, se citó a los directores de las bandas y charangas participantes para que nombraran las personas que debían formar el jurado. Este quedó constituido por José de Juan Martínez, José Inzenga y Castellanos y Francisco Asenjo Barbieri. Se concedió un primer premio —medalla de oro para los músicos mayores y de bronce para todos los individuos— y un segundo premio —medalla de plata para los directores y doce medallas de bronce para repartir entre los miembros de la agrupación— para cada categoría.

En la fase de concurso hubo dos modalidades: Bandas, en la que participaron las de los Regimientos de Ingenieros núm. 1 y núm. 2 de Madrid y la del Regimien-

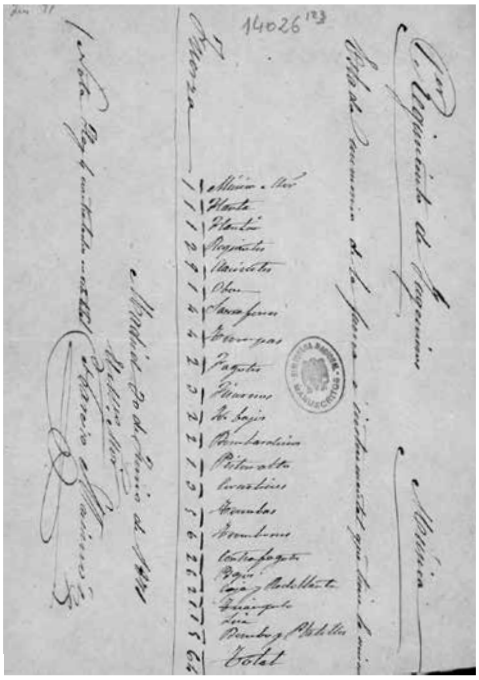


FIGURA 9. Banda del Regimiento de Ingenieros núm.1 dirigida por Ignacio Maimó.

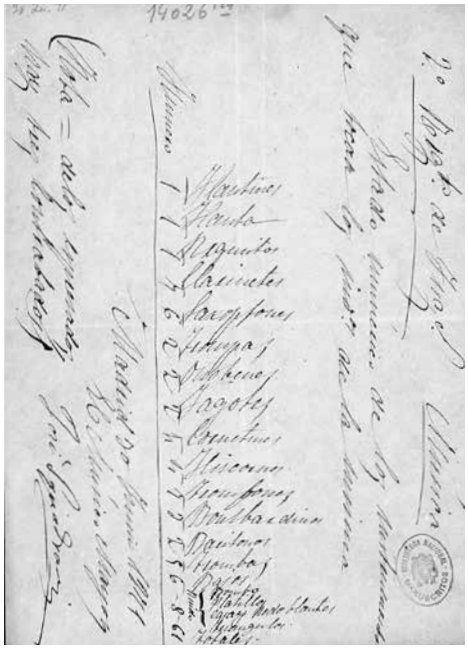


Figura 10. Banda del Regimiento de Ingenieros núm. 2 dirigida por José Squadrani.

to de Cantabria núm. 39; y charangas, en la que participaron los Batallones de Cazadores de Madrid núm. 2 y Arapiles núm. 11. El orden de intervención establecido fue Arapiles, Madrid, Cantabria, 1.º de Ingenieros y 2.º de Ingenieros.

Los documentos conservados por Barbieri[70] muestran la composición de las bandas, según los datos facilitados por los directores al jurado, lo cual tiene el interés de detallar exactamente el número de músicos que había por cada instrumento de la banda (figura 9). Hemos respetado la grafía que designa los nombres de los instrumentos, según aparecen en las notas manuscritas entregadas por los directores de las bandas y charangas al jurado del concurso.

La banda del Regimiento de Ingenieros núm. 1, dirigida por Ignacio Maimó, contaba con 64 músicos: 1 Músico Mayor, 1 Flauta, 1 Flautín, 2 Requintos, 9 Clarinetes, 1 Oboe, 4 Saxofones, 4 Trompas, 2 Fagotes, 3 Fliscornos, 2 Fliscornos bajos, 2 Bombardinos, 1 Pistón alto, 3 Cornetines, 5 Trombas, 6 Trombones, 2 Contrafagotes, 6 Bajos, 2 Caja y Redoblante, 1 Triángulo, 1 Lira, 5 Bombo y Platillos. Se indica que en ese total hay cuatro contratados.

La banda del Regimiento de Ingenieros núm. 2, dirigida por José Squadrani, contaba con 61 músicos, más el músico mayor: 1 Flautín, 1 Flauta, 1 Requinto, 7 Cla-

[70] BNE, Barbieri, sign. MSS/14026, núms. 103 a 107.

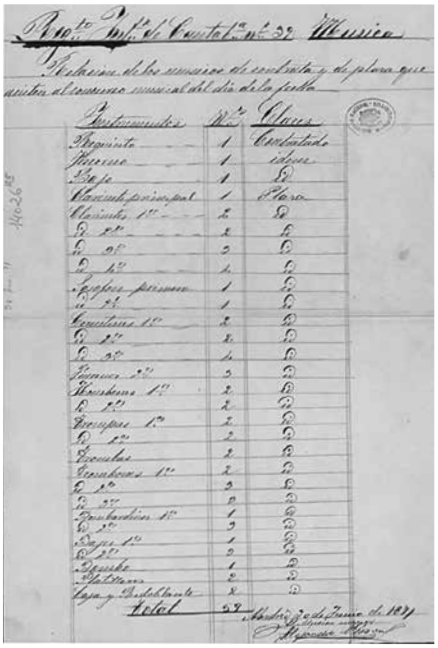


Figura 11. Banda del Regimiento de Infantería de Cantabria bajo la dirección de Alejandro Pirrón.

rinetes, 6 Saxofones, 2 Trompas, 2 Onobenes, 2 Fagotes, 4 Cornetines, 4 Fliscornos, 7 Trombones, 3 Bombardinos, 2 Barítonos, 5 Trombas, 6 Bajos, 8 Ruido (Bombo, Platillos, Caja y Redoblantes, Triángulos). Se indica que en total hay tres contratados (figura 10).

La banda del Regimiento de Infantería de Cantabria núm. 39, dirigida por Alejandro Perrón, contaba con 59 músicos, más el músico mayor: 3 contratados —1 Requinto, 1 Fiscorno, 1 Bajo—, y el resto con plaza en propiedad: 1 Clarinete principal, 2 Clarinetes 1.os, 2 Clarinetes 2.os, 3 Clarinetes 3.os, 4 Clarinetes 4.os, 2 Saxofones, 2 Cornetines 1.os, 2 Cornetines 2.os, 4 Cornetines 3.os, 3 Fiscornos 2.os, 2 Honobenes 1.os, 2 Honobenes 2.os, 2 Trompas 1.as, 2 Trompas 2.as, 2 Trombas, 2 Trombones 1.os, 3 Trombones 2.os, 3 Trombones 3.os, 1 Bombardino 1.º, 3 Bombardinos 2.os, 1 Bajo 1.º, 3 Bajos 2.os, 1 Bombo, 2 Platilleros, 2 Caja y Redoblante.

La banda del batallón de Cazadores de Arapiles núm. 11, dirigida por Antonio López, contaba con 36 músicos: 1 Requinto, 4 Clarinetes, 1 Saxofón, 3 Fiscornos, 8 Cornetines, 2 Bombardinos, 2 Trompas, 9 Trombones, 5 Bajos, más el músico mayor. Y el Batallón de Cazadores de Madrid núm. 2, dirigido por Álvaro Milpager, contaba con 43 músicos: 1 Músico mayor, 1 Requinto, 1 Flautín, 4 Clarinetes, 2 Saxofones, 2 Onovenes, 2 Barítonos, 4 Fliscornos altos, 1 Fliscorno bajo, 8 Cornetines, 4 Trombas, 4 Trombones, 4 Bombardinos y 5 Bajos. En la tabla 14 se consigna el orden de actuación y los premios obtenidos.

Banda	Director	Núm. de profesores	Premio obtenido
1. Batallón de Cazadores de Arapiles, núm. 11	Antonio López	36	2.º
2. Batallón de Cazadores de Madrid, núm. 2	Álvaro Milpager	43	1.º
3. Regimiento de Infantería de Cantabria, núm. 39	Alejandro Perrón	59	2.º *ex aequo*
4. Primer Regimiento de Ingenieros	Narciso Maimó	64	1.º
5. Segundo Regimiento de Ingenieros	José Squadrani	61	2.º *ex aequo*

Tabla 14. Detalles de las bandas participantes en el concurso de bandas de 1871 convocado por El Fomento de las Artes.

La publicación de la *Sinfonía sobre motivos de zarzuela* de Barbieri (1873)

En 1856, para la inauguración del Teatro de la Zarzuela, que tuvo lugar el 10 de octubre, Barbieri compuso una *Sinfonía sobre motivos de zarzuela*, con las melodías que más popularidad habían obtenido en los años anteriores. La obra está integrada por fragmentos de «Canción de la jardinera», de *El duende* (1849), de Hernando; serenata de *La espada de Bernardo* (1853), de Barbieri; *Buenas noches señor Don Simón* (1852), de Oudrid; *El dominó azul* (1852), de Arrieta; *Jugar con fuego* (1851), de Barbieri; y *El grumete* (1853) de Arrieta. Sigue un *allegro marcial* que comienza con dos fragmentos de *El Valle de Andorra* (1852), de Gaztambide; un episodio original de Barbieri; «Canción del cafetero», de *Al amanecer* (1851), de Gaztambide; y un fragmento nuevo a modo de cadencia final, de Barbieri. La obra fue interpretada por la orquesta del Teatro de la Zarzuela, situada en el foso, y por la banda militar del Regimiento de Infantería del Príncipe núm. 3, situada sobre el escenario y formada en semicírculo, según indica Barbieri en una reseña histórica que antecede a la publicación de la partitura.

La partitura de la *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas* por Francisco Asenjo Barbieri fue publicada por la imprenta de José M. Ducazcal, situada en el número 6 de la plaza de Prim de Madrid, en 1873, y se grabó en la Calcografía de Mascardó. En ella, se indica que es propiedad del autor y su precio es de 15 pesetas; no tiene número de plancha, sino que en ese lugar lleva las iniciales de su autor: F. A. B. La hemos mencionado aquí por la singularidad que supone su publicación, en formato completo, con la parte de orquesta y la de banda militar. La orquesta presenta la habitual distribución de las orquestas líricas del momento, por estar destinada a la agrupación del Teatro de la Zarzuela: madera a 2, 4 trompas, 2 cornetines, 3 trom-

bones, timbales, triángulo y cuerda. La banda militar tiene esta plantilla: Requinto en mi bemol, Flautín en re bemol, Clarinetes en si bemol 1.os, 2.os, Fliscornos 1.º y 2.º en si bemol, Cornetines en si bemol 1.os, 2.os, Trompas en mi bemol, Trombas en mi bemol 1.as, 2.as, Bombardinos, Trombones, Bajos, Redoblante, Bombo y Platillos, Tambores.

Reglamentos y órdenes de 1875, 1877 y 1879 para organizar músicas y charangas

A finales de junio de 1873 se hablaba de conferir una nueva orientación a las músicas militares. En julio de 1873, Enrique Beltrán (12-7-1873, pp. 3-4) publicó una propuesta de organización de las músicas militares, en la que se contaba con músicos de primera, segunda y tercera clases, aspirantes, un subjefe y un jefe de música. Los aspirantes serían soldados dedicados al estudio de la música bajo la dirección de los músicos de primera; los músicos de tercera serían elegidos entre los aspirantes mediante examen ante un tribunal y tendrían la consideración de cabo primero; los de segunda y primera se elegirían, respectivamente, de los de tercera y segunda por un tribunal similar y tendrán consideración de sargentos segundos y sargentos primeros, con nombramiento oficial. Las plazas de jefe y subjefe de música se obtendrían por oposición ante un tribunal compuesto por jefes de música del distrito, presididos por el capitán general de dicho distrito. Se indicaban los ejercicios de la oposición: armonizar e instrumentar un tema dado; dirigir una obra de su composición que se debería ensayar de antemano; dirigir una sinfonía que los opositores no conocieran. Los directores de banda serían considerados capitanes y los de fanfarria, tenientes.

Según esa propuesta, las fanfarrias constarían de ocho músicos de primera, diez de segunda, catorce de segunda y diez aspirantes, distribuidos de esta manera: 1 Requinto, 2 Flautines, 4 Saxofones, 3 Fiscornos tenores, 5 Cornetines, 3 Trombas, 2 Trompas, 2 Onhovenes, 4 Trombones, 2 Bombardinos, 2 Bombardones, 2 Helicones, con un total de 32 músicos.

Las bandas de música constarían de diez músicos de 1.ª, veinte de 2.ª, veinte de 3.ª, y 14 aspirantes. Su distribución sería 1 Requinto, 2 Flautines, 10 Clarinetes, 8 Saxofones, 2 Oboes, 2 Fagotes, 3 Fiscornos tenores, 5 Cornetines, 3 Trombas, 2 Trompas, 2 Onhovenes, 4 Trombones, 2 Bombardinos, 2 Bombardones, 2 Helicones, lo que hace, en total, 50 músicos. En la plana mayor habría, además, 1 Tambor mayor, 6 Tambores, 1 Bombo, 2 Platilleros, 1 Redoblante.

En 1875 vio la luz el *Reglamento para la organización de las Músicas y Charangas de los Cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás armas e Institutos*, aprobado por Real Orden de 7 de agosto de 1875. En esas normas se establecía que los instrumentos de las bandas se distribuyeran así: «1 Requinto en mi bemol, 1 Flautín en re bemol, 1 Flauta en re bemol, 10 Clarinetes, 4 Saxofones, 2 Oboes o Samusofones altos, 2 Fagotes o Samusofones bajos, 2 Fliscornos

en si bemol, 4 Cornetines en si bemol, 3 Trombas en fa, 2 Trompas u Onovenes, 5 Trombones (4 en do y 1 en fa), 2 Bombardinos en do y si bemol, 5 Bajos en do fa y mi bemol, 1 Lira, 1 Redoblante, 1 Caja viva, 2 pares de Platillos, 1 Bombo», con un total de 50 músicos.

Por su parte, los denominados batallones sueltos habían de constar de: 1 Requinto en mi bemol, 1 Flautín en re bemol, 1 Flauta en re bemol, 5 Clarinetes en si bemol, 4 Saxofones (2 en mi bemol y 2 en si bemol bajos), 3 Fliscornos en si bemol, 6 Cornetines en si bemol, 3 Trombas en fa, 2 Trompas y Onovenes, 5 Trombones (4 en do y 1 en fa), 2 Barítonos en do, 2 Bombardinos en do y si bemol, 3 Bajos en do, fa y mi bemol; en total, 40 músicos.

Posiblemente, el aumento en el número de músicos de las bandas y charangas resultó demasiado gravoso para la economía militar del momento. Y así, nos encontramos que por la Real Orden de 7 de agosto de 1877, circular núm. 284 de la Dirección General de Infantería, se disminuyó el personal de la sección de música de los cuerpos, que quedó reducido a 40 miembros en los regimientos y 32 en los batallones de cazadores, en vez de los 61 y 47 que tenían, respectivamente, según indica Barbieri.[71] La nueva organización mandada realizar por el general San Román, con fecha 6 de noviembre de 1877 es la que se muestra en la tabla 15.

El 23 de junio de 1879 se promulgó una real orden que introdujo nuevos ajustes en las músicas militares. No se trata aquí porque excede el ámbito cronológico objeto de estudio.

En su tesis doctoral, Isabel Ayala (2013) compara las plantillas de bandas y charangas en las normas de 1847, 1852 y 1875, así como las propuestas de A. Romero (1862) y F. Bellido (ca. 1870) y autores posteriores mediante una tabla en la que se sintetizan esas distribuciones y propuestas.

La banda en los tratados de Eslava (1870) y Gevaert (traducción de 1873)

Mencionamos las referencias a la banda en dos tratados que tuvieron gran influencia en las últimas décadas de la España del siglo xix: el cuarto volumen de la *Escuela de Composición*, de Eslava, y la traducción de 1873 del *Tratado general de instrumentación* de Gevaert.

Eslava y su *De la instrumentación* (1870)

El cuarto volumen de la *Escuela de composición* de Hilarión Eslava, profesor de Composición de la Escuela Nacional de Música de Madrid, se publicó en 1870

[71] bne, sign. Barbieri mss/14067/17.

Bandas de Música	Charangas
1 Requinto en mi ♭	1 Requinto en mi ♭
1 Flauta o Flautín en re ♭	1 Flauta o Flautín en re ♭
6 Clarinetes en si ♭	4 Clarinetes en si ♭
1 Sarrusofón alto en si ♭ 1 Sarrusofón bajo en mi ♭	
2 Saxofones tenores en mi ♭ 1 Saxofón barítono en si ♭	2 Saxofones tenores en mi ♭ 2 Saxofón bajos en si ♭
2 Fliscornos tenores	2 Fliscornos tenores
4 Cornetines	4 Cornetines
3 Trombas	2 Trombas
2 Trompas y Onovenes	2 Trompas y Onovenes
5 Trombones	4 Trombones
2 Bombardinos	2 Bombardinos
	2 Barítonos
4 Bajos	4 Bajos
1 Bombo 2 pares de Platillos 1 Caja viva 1 Redoblante	
Total: 40 músicos	**Total**: 32 músicos

Tabla 15. Organización de las bandas y charangas militares determinada por la Real Orden de 7 de agosto de 1877.

en Madrid y está dedicado al estudio de la instrumentación. Tras una breve introducción histórica, el libro presenta ocho secciones, que son las siguientes: 1.ª conocimientos preliminares; 2.ª instrumentos de cuerda y arco; 3.ª instrumentos de viento-madera; 4.ª instrumentos de viento-metal y timbales; 5.ª de algunos instrumentos que se añaden a la grande orquesta (octavín, figle, arpa, corno inglés); 6.ª instrumentos de percusión; 7.ª de la banda y charanga; 8.ª estudios complementarios —que incluye cinco fragmentos de composiciones de autores de prestigio, primero en reducción para piano y después en la versión original de sus autores—; y una conclusión. Los instrumentos de viento y percusión que forman parte de la orquesta y de la banda aparecen descritos en las secciones tercera, cuarta y sexta. La séptima describe los instrumentos que forman parte de la banda musical o militar y de la charanga.

En esta sección, titulada *De la banda y charanga* (pp. 124-144), Eslava indica que el nombre de banda «tiene su origen en la milicia. A cada uno de los tres conjuntos que forman los tambores, los cornetas y los músicos de un regimien-

to, se les denomina respectivamente banda de tambores, banda de cornetas y banda de músicos o de música». Menciona las «bandas militares», destinadas al servicio militar, y las «bandas», que «dependen de corporaciones civiles como ayuntamientos o sociedades filarmónicas». Cuando «se eliminan de la banda los instrumentos de viento-madera, pierde aquella su nombre, y se denomina charanga». Divide los instrumentos que se usan en las bandas y charangas de Europa en tres series: la primera serie es la de los instrumentos de viento-madera, a los que se unen los Sarrusofones y los Saxsofones; se mencionan en esta serie 18 instrumentos. La segunda serie es la de viento-metal, a la que se une la familia del Bugle, o Corneta de llaves, con todas sus transformaciones; se mencionan 29 instrumentos. La tercera serie es la de la percusión, de la que cita 14 instrumentos. Después de pasar revista a los instrumentos no incluidos en la orquesta —Flautín, Sarrusofones, Clarinetes, Saxsofones, Cornetas de llaves, Saxhorns—, menciona el *Tratado de instrumentación* del «eminente maestro y querido amigo» Gevaert, según el cual, «las dos quintas partes de una banda bien organizada deben componerla los clarinetes y demás instrumentos de caña, que forman el fondo y fundamento de aquella, como lo forman en la orquesta los instrumentos de cuerda, aunque en mayor número y proporción». Indica que, sin embargo, en España, los músicos mayores, «en general profesores ilustrados y de buen criterio, obrarán como les dicte su ilustración, según el número y calidad de los individuos que tengan a sus órdenes, y los recursos con que cuenten». El texto proporciona instrucciones para utilizar los instrumentos de la banda y la charanga, indicando los más adecuados para duplicar melodías, las posibles distribuciones de las voces entre las familias de los instrumentos, y algunas técnicas para realizar el trémolo y para imitar el *pizzicato*. También señala la conveniencia de escribir en tonalidades con uno a cinco bemoles en la armadura. Añade a continuación una tabla con las tonalidades que se utilizan en la banda y los sonidos reales de los instrumentos transpositores. Los siguientes epígrafes se destinan a la charanga, que en el extranjero suele incluir instrumentos de percusión y algunos de caña, pero no así en España. Asimismo, propone completar y reforzar la familia de los Fliscornos para obtener una mejor sonoridad y da indicaciones para situar en los instrumentos de la charanga la parte melódica y el acompañamiento. La sección se completa con un ejemplo de orquestación para banda de un pasodoble en *tutti* general, con un breve Trío para los elementos de charanga y algunos comentarios sobre la realización de la partitura propuesta. Por último, concluye con una advertencia para que, en el caso de interpretarse arreglos de música para orquesta, el arreglador elija el tono más conveniente para la banda o la charanga que más se aproxime al original.

El *Tratado general de instrumentación*, de Gevaert (1873)

El compositor, maestro de capilla del rey de los belgas y director del Real Conservatorio de Bruselas François A. Gevaert, que había estrenado en Madrid su *Fantasía a toda orquesta sobre cantos españoles* en el verano de 1850, publi-

có en 1863 su *Traité général d'instrumentation*, traducido al castellano por José Parada y Barreto y publicado en 1873 (más adelante, en 1885, publicó el *Nouveau traité d'instrumentation*). El subtítulo del tratado indica «Exposición metódica de los principios del arte de instrumentar en sus diversas aplicaciones a la orquesta, bandas militares, etc.». Tras dedicar el inicio del tratado a la orquesta, en la introducción (pp. 9-11) define la «banda militar, música militar o simplemente banda» como «una orquesta compuesta exclusivamente de instrumentos de viento y de percusión». Menciona ejemplos de plantillas de bandas francesas en diferentes etapas: durante el reinado de Luis XIV, basadas en oboes y fagotes; de mediados del siglo XVIII, con la presencia del serpentón; y la transformación que supuso en el siglo XIX la incorporación de instrumentos de pistones. La incorporación de los bugles-figles «ha venido a destruir el conjunto dando lugar a un defecto de proporción entre las flautas por un lado y los instrumentos de metal por otro». A continuación, presenta un «cuadro comparativo de la composición instrumental de las bandas militares desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días» (tabla 16).

1750 a 1815	1815 a 1830	1830 a 1862
Flautín en fa Flauta tercerola Pequeño clarinete o requinto en fa	Flautín en mi ♭ Tercerola Requinto en mi ♭ 1.º, 2.º y 3.º clarinete en si ♭	Flautín en mi ♭ … Requinto en mi ♭ 1.º, 2.º, 3.º y 4.º clarinete en si ♭
1.º y 2.º clarinetes en do Oboes Fagotes 2 trompas 2 clarines … … 3 trombones Serpentón … Platillos, bombo, tambor, triángulo, chinesco	… Fagotes 4 trompas 2 clarines … … 3 trombones Serpentón Fagot ruso Platillos, bombo, etc.	… Fagotes 4 trompas (2 de pistón) 2 clarines (cilindro) 2 cornetines de pistón 2 bugles (pistón o de llaves) 3 trombones Figles Tubas Platillos, bombo, etc.

Tabla 16. Cuadro comparativo de la composición instrumental de las bandas militares del *Traité général d'instrumentation* de Gevaert.

Luego, añade que «la organización de las bandas militares no es nunca el resultado de un sistema especial bien determinado, y por consiguiente esta organización varía constantemente de un país a otro. El anterior cuadro no es más que aproximado, conteniendo solo los principales instrumentos que han formado la base de las bandas en las diversas épocas».

Región	Familia Bugle	Familia Corneta-Trompa	Familia Clarín
Aguda	(Pequeño bugle en mi ♭) 1.os Bugles en si ♭ 2.os Bugles en si ♭	1.ª Corneta de pistón 2.ª Corneta de pistón	1.º Clarín (de cilindro) 2.º Clarín (de cilindro)
Media	Bugle o figle alto en mi ♭	2 o 4 trompas de pistón o sin ellos	1.º Trombón 2.º Trombón
Grave	Tubas o Figles bajos en si ♭		3.er Trombón (4.º trombón)
[Muy grave]	(Tuba contrabajo)		

Tabla 17. Cuadro general de los instrumentos de las charangas del *Traité général d'instrumentation* de Gevaert.

Las charangas —llamadas *fanfares* en Francia— «eran en otro tiempo unos trozos de música militar destinados a la caballería y ejecutados por trompetas o clarines, acompañados algunas veces de timbales». Sin embargo, a mediados del siglo xix, el nombre se aplica principalmente «a los cuerpos de música militar en donde la familia de los bugles forma la base excluyéndose los instrumentos de viento-madera». Esta disposición presenta cierta monotonía de timbre, pero «es susceptible de producir un bello efecto marcial». Los instrumentos habituales, según Gevaert, son los siguientes: «Pequeño bugle (sax-horn) en mi b. Bugles (sax-horns) en si b. Cornetines de pistón. Clarines a cilindro. Trompas de pistón. Figles (sax-horns) altos en mi b. Trombones. Figles (sax-horns) bajos en si b. Tubas. Algunas veces se agregan los platillos bombo etc.».

El capítulo sexto de la parte segunda del tratado (pp. 172-179) está dedicado a las bandas militares. Tras recordar lo indicado al inicio del libro, ordena los instrumentos —tanto de madera como de metal— en un cuadro en función de su ámbito, en la extensión general sonora. Ello le permite constatar que no hay instrumentos de viento madera en la región grave, lo que considera un «defecto manifiesto», que se suple con las tubas y los figles. Después plantea diversos ejemplos de instrumentación de fragmentos para banda y estudia los instrumentos o familias que no habían sido tratados al hablar de los instrumentos de la orquesta: familia trompa-cornetín, familia clarín-trombón, familia bugle-tuba y percusión. Distingue dos géneros principales en la música militar: la propiamente dicha, que se toca andando, y la tocada sin marchar o a pie firme; y aporta indicaciones para transcribir correctamente música orquestal para banda.

Figura 12. Portada del manuscrito original para banda de *La corte de Granada*, de Chapí (detalle).

El capítulo séptimo (pp. 180-184) está dedicado a la música militar de charangas, esto es, banda sin instrumentos de viento-madera. Se presenta un cuadro general de los instrumentos, dispuestos por familias y por región o tesitura de cada uno (tabla 17).

Se destaca de nuevo la importancia de la familia de los bugles-figles, equivalente a la cuerda en la orquesta; además, se aportan ejemplos de diversas instrumentaciones y se revisan las características de los instrumentos. Para Gevaert, la charanga «no ofrece el brillo ni la alegría popular de una banda pero en cambio es superior a esta cuando se trata de aumentar la pompa y la solemnidad de algún acto serio o triste». El autor comenta la limitación tímbrica de la formación, por utilizar solo instrumentos de viento metal, y da indicaciones para realizar arreglos de obras de banda.

La *Fantasía morisca* de Ruperto Chapí (1873) y sus posteriores adaptaciones

El caso de la *Fantasía morisca* de Ruperto Chapí (Villena, 1851 - Madrid, 1909) es significativo respecto a las modificaciones en las plantillas de las bandas de música que la interpretaron y muestra las soluciones encontradas por el compositor, los arreglistas y los editores para que la obra permaneciese en el repertorio de las bandas de música militares y civiles, de los siglos xix, xx y xxi.

La versión inicial para banda (1873)

Chapí escribió la primera versión de su *Fantasía morisca*[72] con el título *La corte de Granada. Fantasía Morisca*, para música militar (figura 12). La fechó en Madrid el 7 de septiembre de 1873, cuando era músico mayor de banda militar de Artillería, tras haber obtenido la plaza en la convocatoria de 1872, una vez

[72] bne, Legado Chapí, sign. m.chapí/82/3.

finalizados sus estudios de composición con premio extraordinario bajo la dirección de Arrieta.

En sus *Apuntes*, recuerda Chapí:

> Solo me dedicaba a completar la banda en lo posible y proveerla de un repertorio conforme a las exigencias de la época. Aparte de esas cositas que siempre hay que hacer, como pasodobles, también arreglé algunas obras de orquesta, entre ellas las sinfonías del *Pardon, Guillermo* y *Estrella del Norte*, mi marcha y concertante del concurso y algunas fantasías de óperas. (Iberni, 1995*a*, p. 96)

Y escribe también:

> Con motivo del concurso de bandas convocado por el Fomento de las Artes, hice con gran precipitación la *Fantasía morisca*, idea de la Sinfonía grande para orquesta que tal vez haga más tarde.

La *Fantasía morisca* (Sobrino, 1993), obra que dio a conocer a Chapí al público madrileño, pertenece a las segundas oleadas alhambristas (Sobrino, 2005, pp. 39-69) de lo que hemos definido como alhambrismo sinfónico (Sobrino, 1992*b*), obras escritas en el periodo 1873-1879 en cuya inspiración aparece como referente poético el monumento granadino.[73]

La obra consta de cuatro movimientos: I. *Andante cantabile – Un poco más vivo* – 1.er tiempo – *Allegretto*, *que enlaza en el compás 108 con la Marcha al Torneo*, *All.o mod.to*; II. A la tarde. Meditación. *Moderato*; III. Serenata. *Allegro Molto*; y IV. Final. Tiempo de marcha. La partitura conservada incluye abreviaturas, tanto para la repetición de pasajes análogos indicados mediante números como para la repetición de secciones. El primer movimiento consta de 351 compases; el segundo, de 71; el tercero, de 53; y el cuarto, de 156. El manuscrito para banda incluye numerosas anotaciones de Chapí, que le sirvieron para elaborar la versión orquestal. Según Luis G. Iberni (1995*b*, pp. 54-55), el compositor muestra en la obra una influencia meyerbeeriana deudora de obras como *El profeta*, *La africana* y *Dinorah*, así como rossiniana —*Guillermo Tell*—, que se une al modelo de *suite* característica o pintoresca, conocido en España a través de la *Fantasía sobre motivos españoles*, de Gevaert, y la *Sinfonía característica napolitana*, de Mercadante, así como, después, por obras de Bizet, Saint-Saëns y Massenet.

[73] A una primera oleada alhambrista pertenecen, entre otras obras, la ópera de Emilio Arrieta —maestro de Chapí— *La conquista di Granata*, publicada en edición crítica de María Encina Cortizo y Ramón Sobrino en la Colección Música Hispana: Partituras, Música Lírica, núm. 63, Madrid, 2006; también *Adiós a la Alhambra*, de Jesús de Monasterio, obra publicada en nuestra edición crítica en *Música sinfónica alhambrista*, en la Colección Música Hispana: Partituras, Música Sinfónica, núm. 4, Madrid, 1992.

La versión para banda de 1873 presenta la plantilla siguiente: Flauta y Flautín en re bemol, 2 Clarinetes en mi bemol, Clarinete obligado y principales en si bemol, 1.os en si bemol, 2.os en si bemol, 3.os en si bemol, Sarusofones sopranos, Sarusofones barítonos, Saxofones en mi bemol, Trompas 1.ª 2.ª, 3.ª y 4.ª en mi bemol, Fliscornos 1.os en si bemol, 2.os en si bemol, Fliscornos-bajos en si bemol, Bombardinos 1.º, y 2.º, Trombas 1.ª en mi bemol, 2.ª en mi bemol, 3.ª y 4.ª en mi bemol, Cornetines 1.º y 2.º en si bemol, Lira, Trombones 1.º 2.º, 3.º y bajo, Bombardones, Contrafagotes y Helicones, Platillos Bombo y Redoblante, Caja viva, Panderas y Triángulo.

Hemos encontrado en la prensa referencias a la interpretación de la *Fantasía morisca* por la Banda del Primer Regimiento de Ingenieros bajo la dirección de Narciso Maimó, en diversos jardines y teatros madrileños:[74] en un concierto a beneficio de las viudas y los huérfanos de los empleados de los ferrocarriles y los carabineros fusilados en Olot (Gerona) —que tuvo lugar en el Circo de Price el 29 de marzo de 1875—[75] o en los Jardines del Retiro en agosto de 1875,[76] a petición del público asistente a dichos jardines; en el anuncio de la interpretación ofrecida el 22 de agosto de 1875, se considera la obra dividida en cinco movimientos: I. Introducción; II. Marcha al torneo; III. A la tarde, Meditación; IV. Serenata; y V. Final, Tiempo de marcha.

La versión orquestal (1879) del original para banda

En 1879, a su regreso a España una vez concluida su etapa como pensionado de la Academia de Bellas Artes, Chapí reelaboró su obra para orquesta y la tituló *Fantasía morisca*. La partitura, cuyo original no se conserva, perteneció al Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid,[77] pero en un inventario de la época se indica ya su falta. Se ha conservado una partitura copiada en 1935 por Gabriel Beltrán Olives en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,[78] y otra copia similar en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), así como las particellas de la misma época.

En el anuncio de su estreno y en los de las audiciones posteriores, la *Fantasía morisca* figura dividida en cinco movimientos: A Granada, Marcha al torneo, Meditación, Serenata y Final. Sin embargo, en la partitura conservada, así como

[74] Narciso Maimó Figueras, director desde 1866 de la Banda del Primer Regimiento de Ingenieros, fue uno de los más prestigiosos directores de este tipo de agrupación; músico militar desde 1837, formó numerosos alumnos. La Banda de Ingenieros actuó habitualmente en los conciertos del Prado y del Buen Retiro. Maimó recibió una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1867 y otra de primera clase otorgada en 1871 por la sociedad El Fomento de las Artes. Además, fue nombrado caballero de Isabel la Católica y le fue otorgada la Gran Cruz de primera clase de la Orden de María Victoria en 1872.
[75] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-3-1875, p. 4.
[76] *La Época*, 21-8-1875; *La Correspondencia de España*, 22-8-1875.
[77] Sign. ASC 459. Véase Sobrino (1990, pp. 235-296).
[78] Sign. 4/4052.

en las reducciones y en los anuncios posteriores, los dos movimientos iniciales se unen, de manera que aparecen cuatro movimientos: I. A Granada (*andante cantabile*); II. Meditación (*moderato*); III. Serenata (*alegro moderato*); y IV. Final (*moderato*). Al comparar las versiones para banda y para orquesta, constatamos variaciones, que hemos indicado en nuestra introducción a la nueva edición de la obra para banda (Sobrino, 2010). Así, el movimiento inicial, A Granada, consta de 351 compases en la versión para banda, pero de 349 en la de orquesta. El segundo movimiento, Meditación, tiene 71 compases en la versión para banda y 74 en la orquestal. La Serenata consta de 53 compases en la versión para banda y de 52 en la orquestal, sin contar las repeticiones. El Final consta de 156 compases en la versión para banda y de 211 en la versión orquestal y es, de los cuatro, el que experimenta mayor ampliación.

En el tratamiento orquestal destaca la importancia de los instrumentos de viento, derivada de su concepción para banda. Los elementos alhambristas, que aparecen especialmente en el segundo y tercer movimientos, se plasman en los solos de flauta, en algunos *rubatos* y en el uso de intervalos de segunda aumentada característicos del idioma arabista. El tema en forma de fanfarria de la marcha al torneo se utiliza al final de los movimientos primero y último, con *crescendo* y *acelerando* que buscaban el aplauso del público. El segundo movimiento es una habanera, danza americana sin relación con la temática árabe. La obra no es un poema sinfónico, aunque aparece una vinculación entre las ideas argumentales y su tratamiento musical. «Si la comparamos con el repertorio de su época la obra —asegura Iberni (1995*b*, p. 55)— no está desfasada especialmente en lo que se refiere a composiciones como la *Marcha militar* (1870) o la *Marcha heroica* (1871)» de Saint-Saëns.

Parece que la obra se presentó a la Sociedad de Conciertos de Madrid (SCM) con el título *Suite orquestal* y fue rechazada por esta orquesta.[79] La obra fue estrenada por la Unión Artístico-Musical (UAM) en Apolo, dirigida por Bretón, el 27 de abril de 1879, con gran éxito. La *Gaceta de Madrid* recoge el «nuevo triunfo para la Sociedad, para su director y para el Sr. Chapí, autor de una *Fantasía morisca* en cinco tiempos, ejecutada por primera vez».[80] Según *El Imparcial*, la obra «llamó la atención por su originalidad, por su instrumentación y por la riqueza de contrastes. El tiempo segundo, lo mismo que el cuarto, revelan una gran inspiración y están hechos primorosamente, con una precisa filigrana. Ambos fueron repetidos, y el Sr. Chapí, que se hallaba en una platea con su maestro, señor Arrieta, fue presentado por éste al público».[81] También fueron muy favorables las críticas publicadas por la *Crónica de la Música*, que destacó el valor de la Serenata: «El conjunto de toda la obra es bellísimo y constituye un trabajo muy notable. La instrumentación es pintoresca, pero demasiado

[79] «Ruperto Chapí», *La Ilustración Española y Americana*, núm. VII, 28-2-1909, pp. 123-126.
[80] *Gaceta de Madrid*, núm. 118, 28-4-1879, p. 292.
[81] «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, 28-4-1879.

fuerte quizá en general».[82] El éxito de la obra hizo que se repitiera en el concierto de la UAM del 11 de mayo de 1879.[83]

En junio de 1879, Zozaya publicó la reducción para piano de la Serenata, que se agotó en pocos días, por lo que se publicó una segunda edición en julio de 1879.[84]

La *Fantasía morisca* se convirtió en una obra de repertorio orquestal por su brillantez, por ser agradable para el público y, quizá, por la falta de un repertorio sinfónico español pintoresquista. La serenata y el final se interpretaron, dirigidos por su autor, el 5 de diciembre de 1879 en el concierto de inauguración del salón de la Escuela de Música y Declamación,[85] y proporcionaron «al auditorio el grato placer que experimenta siempre que escucha esa obra característica y llena de encantadores detalles».[86] La UAM interpretó la *Fantasía morisca* en 1880[87] y, a partir del 24 de abril de 1881, también pasó a formar parte del repertorio de la SCM (Sobrino, 1992*a*). «Obra admirablemente escrita y que tiene mucho carácter. La *serenata*, sobre todo, es lindísima y muy original. El autor ha sido llamado repetidas veces por el público, colmando de aplausos al Sr. Chapí. El final de la *Fantasía* es de un gran efecto».[88] Para Gil Osorio, «el género descriptivo es el llamado a proporcionar a Ruperto Chapí sus más hermosos triunfos. Si se atreviera a dudarlo, le recordaríamos el éxito unánime y entusiasta de la *Fantasía morisca*».[89]

Chapí dirigió con éxito la obra al frente de la UAM en el verano de 1881. En esa ocasión, la crónica de *El Tiempo* decía: «El programa del concierto ofrecía la novedad de interpretarse la *Fantasía morisca* del Sr. Chapí, dirigida por su autor. De los cuatro números en que se divide, tres fueron repetidos entre unánimes y prolongados aplausos, obteniendo el Sr. Chapí una merecida ovación».[90] Tras el concierto del 9 de septiembre, el último en el que Chapí dirige su obra, *La Correspondencia Musical* indica que «esta composición por sí sola constituye ya una garantía, y el público, siempre atento, no perdió ni una nota de la ya célebre composición».[91]

La UAM y la SCM interpretaron con asiduidad la obra, que supuso la consagración de Chapí como compositor orquestal. Se publicaron varias reducciones o

[82] [E. M.]: «Los conciertos de la Unión Artística, II», *Crónica de la Música*, año II, núm. 32, 1-5-1879, p. 1.
[83] «Los conciertos de la Unión Artística, IV», *Crónica de la Música*, año II, núm. 34, 15-5-1879, p. 2.
[84] *La Correspondencia de España*, 6-7-1879, p. 4.
[85] La interpretación se produjo en una función a beneficio de los damnificados de las inundaciones, en la que actuaron como directores Zubiaurre, Chapí y Bretón. *La Iberia*, 4-12-1879, p. 3.
[86] «Audiciones y conciertos». *Crónica de la música*, año II, núm. 65, 18-12-1879, p. 2.
[87] *Crónica de la Música*, año III, núm. 92, 24-6-1880.
[88] «Los espectáculos», *La Iberia*, 25-4-1881.
[89] Gil Osorio y Sánchez, R. «Mosaicos: Chapí», *La Correspondencia Musical*, año I, núm. 16, 20-4-1881, p. 2.
[90] «Teatros. Jardines del Buen Retiro». *El Tiempo*, 16-7-1881, p. 3.
[91] «Noticias. Madrid. Los últimos conciertos de la sociedad Unión Artístico-Musical», *La Correspondencia Musical*, año I, núm. 37, 14-9-1881, p. 6.

adaptaciones para piano, sexteto o banda. También fue ofrecida por otras orquestas. En Pamplona fue interpretada en los Sanfermines de 1882, bajo la dirección de Arrieta, en los conciertos organizados por la Sociedad Santa Cecilia, en los que participaban Zabalza, Guelbenzu, Sarasate y Gayarre.[92] La Serenata se interpretó —y repetida— en febrero de 1884 en la Escuela Nacional de Música bajo la batuta de Zubiaurre;[93] también con éxito en Ámsterdam en 1885, bajo la dirección de Andrés Mulder, que la había oído el año anterior en España,[94] y en agosto de 1892 en Viena bajo la dirección de Luigi Mancinelli —director de la SCM y del Teatro Real—, a cargo de una orquesta en la que participaron profesores de la SCM desplazados a la capital austriaca, según refiere Tomás García Coronel.[95] Chapí dirigió la Meditación y la Serenata en un concierto a beneficio de la Asociación de la Prensa celebrado el 4 de julio de 1896.[96]

La adaptación para banda de 1882 y otras versiones posteriores

Tras el éxito de la *Fantasía morisca* en los conciertos orquestales y coincidiendo con el periodo en que Chapí dirigió la UAM, en el verano de 1881, el editor Benito Zozaya, amigo del compositor, publicó como regalo de su revista *La Correspondencia Musical* la reducción para piano de la *Fantasía morisca*.[97] Ello contribuyó aún más a la difusión y popularización de la obra, no solo entre los aficionados de Madrid que vieron al maestro Chapí dirigiendo su *Fantasía* al frente de la UAM ese verano, sino en toda España.

El editor Zozaya encargó en aquel momento una nueva versión de la *Fantasía morisca* para banda a partir de la versión de la obra orquestal de 1879, con la que coincide la reducción para piano publicada en 1881. Recordemos que la versión inicial de esta obra no se había publicado nunca —salvo la Serenata— y que las bandas militares habían sufrido hondas transformaciones durante los años transcurridos desde la primera versión de la composición hasta el éxito de la versión orquestal y de la reducción para piano, tanto en la composición de sus plantillas como en la introducción de nuevos instrumentos capaces de asumir el protagonismo melódico de algunos pasajes.

En 1882, Zozaya le encargó una reducción de la *Fantasía morisca* al músico mayor Carlos Pintado y Argüelles,[98] que, además de músico militar y autor de

[92] Altadill (1909, pp. 305-307). Recogido por Cortizo (1998, p. 525).
[93] *La Iberia*, 25-2-1884, p. 3.
[94] «La *Fantasía morisca* en Holanda», *La Correspondencia Musical*, año V, núm. 222, 2-4-1885, pp. 4-5.
[95] Memoria del viaje realizado por Tomás García Coronel a diversos lugares de Europa, como directivo de la Sociedad de Conciertos, por encargo del Ministerio de Fomento. Conservada por sus descendientes. Este material ha sido estudiado por Navarro (2014) y Navarro y Gomis (2018).
[96] «Asociación de la Prensa», *La Iberia*, 2-7-1896. En la segunda parte dirigió la orquesta Bretón.
[97] La reducción para piano de la *Fantasía morisca* se publica con los números 26 (29-6-1881) a 28 (13-7-1881) y 30 (27-7-1881) a 31 (3-8-1881) de *La Correspondencia Musical*.
[98] Nacido en Oviedo el 4 de junio de 1833, participó con el Batallón de Alcántara en diversos combates durante la guerra africana de 1859-1860, por lo que recibió la cruz de primera clase de la Orden de San Fernando y

FIGURA 13. Portada de la adaptación de C. Pintado de la *Fantasía Morisca* de Chapí.

varias composiciones para banda militar, fue primer violín de la Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona, profesor de la Orquesta del Teatro Real de Madrid y coleccionista de violines.[99] En 1875 fue nombrado director de música del Tercer Regimiento de Artillería.[100]

La nueva versión de la *Fantasía morisca* para banda, en adaptación de Carlos Pintado, se anunció en *La Correspondencia Musical*[101] a partir del 3 de mayo de 1882, dentro del epígrafe «Aplaudidas composiciones arregladas para banda militar», junto con obras de Juarranz, Desormes, Kéler Béla, Fliege, Rubio, Satías, Romea, Costa, Facino y Fahrbach. Los números de plancha son Z 654 Z Introducción y Marcha al torneo; Z 655 Z *Meditación*; Z 656 Z Serenata; y Z 657 Z Final. La partitura para banda editada por Zozaya (figura 13) indica en la portada:

> Edición. Zozaya. *Fantasía Morisca* por R. Chapí. Arreglada para Banda Militar por C. Pintado. Propiedad para todos los países. Núm. 1, Pr. fijo 15 pts. Núm. 2, 8 pts. Núm. 3, 9 pts. Núm. 4, 12 pts. La obra completa 32 pts. Zozaya. Editor. Proveedor de la Real Casa y de la Escuela Nl. de Música. Almacén de música y pianos. 34 Carrera de San Gerónimo 34. Madrid. Nota importante. Es condición indispensable servirse de la presente partitura para la ejecución de esta obra. Toda copia o arreglo será tenido por fraudulento y perseguido ante los tribunales en conformidad con la Ley de Propiedad Intelectual.

la medalla de oro de Asturias. Fue músico mayor del Regimiento de Soria núm. 9; participó en el desarme de la Milicia Republicana de Barcelona sublevada contra la Regencia de Serrano, en la persecución de partidas carlistas de Ciudad Real, en la liberación de Bilbao y en las conquistas de Orduña y Villareal de Álava. *Cf.* Fernández de Latorre (2000, pp. 243-244).

[99] Poseía un Stradivarius, tres Nicolás Amati, un Antonio Amati y un Guarnerius, entre otros.

[100] *La Correspondencia de España*, 19-5-1875, p. 5.

[101] *La Correspondencia Musical*, año II, núm. 70, 3-5-1882, p. 8.

La plantilla de la adaptación para banda de Pintado es la siguiente: Flauta y Flautín, Requinto, Clarinete 1.º en si bemol, Clarinete 2.º en si bemol, Clarinete bajo, Saxofones en mi bemol, Fliscorno 1.º, Fliscorno 2.º, Fliscorno bajo, Cornetín 1.º, Cornetín 2.º, Trombasen mi bemol, Trompas en mi bemol, Trombones 1.º y 2.º, Trombón 3.º y bajo, Fagotes, Bombardino 1.º, Bombardino 2.º, Bajos, Lira, Batería, «Ruido» y Caja.

Se observan importantes modificaciones en la distribución de los temas entre los instrumentos respecto a la versión inicial; así, por ejemplo, el del inicio de la *Marcha al torneo*, que en la primera versión de Chapí aparece en fiscornos y bombardinos, es asignado por Pintado a cornetines, trompas y trombones, lo que muestra una clara evolución en el protagonismo temático de los instrumentos en solo nueve años.

La versión pasó rápidamente al repertorio bandístico; aparecieron noticias en la prensa, a partir de 1882, sobre la interpretación de la *Fantasía morisca* de Chapí a cargo de bandas de toda España, en cuyos archivos se encontraban la partitura y los materiales. Como es habitual, junto con la partitura impresa y las particellas manuscritas de la época (así sucede en el archivo de la Banda de Sama, ahora Banda Municipal de Langreo, Asturias, y con la partitura firmada por el director Cipriano Pedrosa, en Sama, en 1900), aparecen otras partes manuscritas copiadas con diferentes caligrafías, hechas por los distintos directores o instrumentistas, lo que pone de manifiesto la necesidad de adaptar la obra a las plantillas concretas de cada banda en cada momento. Esa actualización continua revela su permanencia en el programa de las agrupaciones y su adaptación a la realidad musical cambiante de cada banda.

La *Fantasía morisca* fue interpretada en junio de 1890 en el *Carroussel* de Madrid, en el que participaron diversas bandas de caballería y artillería bajo la dirección de Carlos Pintado, autor del arreglo de la composición.[102] También fue la obra obligada en el concurso de bandas celebrado en La Cibeles de Madrid el 26 de octubre de 1892, en el que obtuvieron los tres primeros premios las bandas de San Bernardino, del Hospicio y de Pontevedra.[103] En 1921, la Banda Municipal de Madrid interpretó los movimientos de la Serenata y el Final de la *Fantasía morisca*, entre otras obras, en la inauguración de un monumento dedicado a Ruperto Chapí celebrado en el parque del Retiro.[104]

Hacia 1948, a juzgar por el número de plancha (Gosálvez Lara, 2000), la Unión Musical Española (UME) edita una nueva adaptación para banda, de autor desconocido, de la que se publica un guion de los movimientos, agrupados de dos en dos, y las particellas para los diversos instrumentos. Su portada indi-

[102] *La Correspondencia de España*, 10-6-1890.
[103] *La Correspondencia de España*, 27-10-1892, p. 2.
[104] *La Correspondencia de España*, 18-6-1921, p. 5.

ca: «R. Chapí. *La Corte de Granada. Fantasía Morisca*. Para banda. Unión Musical Española (antes Casa Dotésio). Editores. Carrera de San Jerónimo, 26, Preciados, 3, y Arenal, 18. Madrid. Núm. 1. A Granada. Introducción y Marcha al torneo. Núm. 2 Meditación». Sus números de plancha son UME 18462-A (núm. 1) y 18462-B (Meditación). En otro volumen se editan los «Núm. 3 Serenata. Núm. 4 Final»; sus números de plancha son UME 18463-A (Serenata) y 18463-B (Final). Los números 1, 2 y 4 están afinados en do, y el número 3 en si bemol. Las particellas editadas corresponden a la siguiente plantilla: flauta y flautín, oboe, requinto, clarinete principal, clarinete 1.º, clarinetes 2.os, clarinete 3.º, saxofón 1.º alto en mi bemol, saxofón 2.º alto en mi bemol, saxofón 1º tenor en si bemol, saxofón 2.º tenor en si bemol, saxofón barítono, fiscorno 1.º, fiscorno 2.º, trompeta 1.ª, trompeta 2.ª, trompas 1.ª y 2.ª, trompas 3.ª y 4.ª, trombón 1.º, trombón 2.º, trombones 3.º y 4.º, bombardino 1.º, bombardino 2.º, bajo 1.º, bajo 2.º, caja y tambor (platillo), bombo y platillo. Esta versión logró gran popularidad y se conserva en numerosos archivos de banda, con las correspondientes adiciones de particellas manuscritas para adaptar la edición de la UME a las necesidades de cada agrupación.

Las bandas de música actuales presentan una plantilla habitual diferente a la de la banda militar para la que Chapí compuso su *Fantasía morisca* en 1873, a la de las bandas militares para las que Zozaya editó el arreglo de Carlos Pintado en 1882 y a la de las bandas civiles para las que la UME editó su adaptación hacia 1948. Tras un largo proceso de análisis de las diferentes versiones de la obra, y después de mantener conversaciones con diferentes directores de banda,[105] hemos hecho una nueva edición que adapta la obra de Chapí a la realidad de las bandas actuales (Sobrino, ed., 2010). Para ello, hemos partido de la versión de Carlos Pintado de 1882, por ser la versión que Chapí oyó repetidas veces en los conciertos madrileños y porque es probable, además, que Chapí diera el visto bueno de la versión a su amigo el editor Benito Zozaya. Además de corregir las erratas de la versión de Pintado, hemos adaptado la partitura a la plantilla de las bandas actuales, hemos reasignado pasajes a instrumentos que en la actualidad asumen las correspondientes funciones melódicas o armónicas, según se indica en la introducción de la edición. También hemos normalizado las indicaciones agógicas y dinámicas. Esta nueva adaptación fue estrenada el Día de la Música de 2009 en Valencia, con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento de Ruperto Chapí.[106]

[105] Mi agradecimiento especial a Miguel Ángel Navarro Gimeno, director de la Banda de Música de Langreo (Asturias) hasta 2008 y director de la Banda Juvenil Primitiva de Llíria (Valencia); a David Colado Coronas, director de la Banda de Música Ciudad de Oviedo, y a Patricia Fonte Tizón, archivera de dicha Banda de Música Ciudad de Oviedo, por haberme facilitado la consulta de las partituras depositadas en los archivos de bandas de Valencia y Asturias; y a Jorge García, por haberme facilitado la consulta de partituras depositadas en diversos archivos de la Comunidad Valenciana.

[106] Esta obra fue grabada por la Jove Banda Federal de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, dirigida por Pablo Marqués e incluida en el CD núm. 1 de la colección «Música a la llum», *Música programática*, Dep. Legal V 745-2017. Se puede encontrar también en YouTube una grabación en concierto con los mismos intérpretes.

De praeteritis ad futura… o viceversa

Recogemos aquí algunas ideas expuestas en *El diálogo musical* por Nikolaus Harnoncourt, que, aunque aplicadas a la interpretación y recuperación de la música de Bach, pueden ser adecuadas para el repertorio de las bandas de música.

Harnoncourt indica lo siguiente:

> … en ninguna época como en la actualidad ha habido una preocupación por la responsabilidad hacia el legado artístico del pasado. Ya no se quieren representar las interpretaciones de las décadas pasadas, los antiguos trabajos de transcripción (Bach-Busoni, Bach-Reger, Stokowski y muchos otros) […] en la actualidad solo se acepta como fuente la composición en sí, y se la quiere presentar bajo su propia responsabilidad […] Incluso las obras maestras de Bach tienen que volver a escucharse y tocarse en la actualidad como si aún no se hubieran interpretado nunca, como si todavía no hubieran sido modeladas ni tergiversadas. […] Se debe intentar conseguir una interpretación en la que se ignore el conjunto de la tradición interpretativa romántica. […] Todas las preguntas deben volver a plantearse de nuevo, con lo cual no debe aceptarse ninguna circunstancia establecida más que la partitura de Bach como fijación de una obra artística intemporal en una forma de expresión vinculada por completo a una época [y lo fundamental] es tener un acceso lo más directo posible a las grandes obras maestras, es decir, que hay que dejar de lado la abundante reserva de experiencias e interpretaciones intermedias de la tradición y volver a empezar desde el principio. (Harnoncourt, 2003, p. 64)

Trasladado a nuestra realidad actual, sería deseable recuperar los instrumentos *antiguos* de las bandas de música, con sus sistemas de afinación, embocaduras y otros detalles, y utilizarlos para hacer interpretaciones y grabaciones de las obras del siglo xix con una banda *histórica* a la manera decimonónica. Esperamos y deseamos que este proyecto llegue a realizarse algún día.

Bibliografía

Altadill, J. (1909). *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendia y Onsalo.

Almanaco Reale del Regno de le Due Sicilie per L'anno. (1857). (p. 494). Nápoles: Dalla Stamperia Reale.

Andreví, F. (1848). *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* por D. Francisco Andreví, Presbítero, Maestro de capilla que fue de la Real de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII (q. e. p. d.). Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera, calle nueva de San Francisco, número 9.

Asociación de la Prensa. (1896, 2 de julio). *La Iberia*.

Audéon, H. (2001). Boucher, Alexandre-Jean. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan and Company.

Ayala Herrera, I. M. (2013). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. (Tesis doctoral. Director: Antonio Martín Moreno). Granada: Universidad de Granada. Recuperado de https://cutt.ly/wyLvzX5

Beltrán, E. (1868, 16 de abril). Las músicas militares. Artículo III. *La España Musical*, *III*(114), 1.

_____. (1868, 30 de julio). Las músicas militares IV. Consideraciones sobre la organización de las músicas militares. *La España Musical*, *III*(130), 1.

_____. (1873, 12 de julio). Músicas militares. Organización. *La España Musical*, *VIII*(366), 3-4.

Casares, E. (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri, vol. I)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

_____. (1994*a*). *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid: iccmu.

_____. (1994*b*). *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*. Madrid: iccmu.

_____. (1999). Gabaldá Bal, José. En E. Casares (dir. y ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Vol. 5). Madrid: sgae.

_____. (2006). Gabaldá Bal, José. En E. Casares (dir. y ed.). *Diccionario de la Música Valenciana*. (Vol. 1). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Cascudo, T. (1996-1997). Formación de la orquesta de la Real Cámara en la Corte madrileña de Carlos IV. *Artigrama*, (12), 79-98.

Clavé, J. A. (1852). *Música. Estension de los instrumentos de orquesta y banda militar, con algunas observaciones, acerca el modo de escribirlos, y estension de las voces en el canto*. (Manuscrito). Barcelona: Centre de Documentació de L'Orfeó Català, sign. cat cedoc 3.1 88. Consultable en https://cutt.ly/2yYJRkG

Cortizo, M. E. (1998). *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*. Madrid: iccmu.

Cortizo, M. E. y Sobrino, R. (eds.). (2006). *La conquista di Granata* (ed. crítica). (Colección Música Hispana, Partituras, Música Lírica, 63). Madrid: iccmu.

Crónica de la Música. (1880, 24 de junio). *III*(92).

Diario oficial de avisos de Madrid. (1853, 3 de febrero). P. 4, y días siguientes.

_____. (1853, 2 de abril). P. 4.

_____. (1853, 25 de abril). P. 4.

_____. (1856, 17 de junio). P. 4.

_____. (1856, 25 de junio). P. 4.

_____. (1875, 29 de marzo). P. 4.

[E. M.]. (1879, 1 de mayo). Los conciertos de la Unión Artística, II. *Crónica de la Música*, *II*(32), 1.

Eco de Marte. (1877). Núm. 2030.

El Clamor público. (1853, 19 de abril). P. 4.

_____. (1854, 9 de agosto). P. 4.

_____. (1855, 19 de octubre). P. 4.

_____. (1855, 20 de octubre). P. 4.

_____. (1855, 9 de noviembre). P. 4.

_____. (1855, 10 de noviembre). P. 4.

_____. (1861, 27 de marzo). P. 3.
_____. (1864, 18 de junio). P. 3.
_____. (1864, 23 de junio). P. 4.
_____. (1864, 7 de julio). P. 4.
El Contemporáneo. (1861, 27 de marzo). P. 3.
El Imparcial. (1879, 28 de abril). (Sección de espectáculos).
Eslava, H. (1870). *Escuela de Composición. Tratado cuarto. De la instrumentación*. Madrid: Imprenta de Santos Larxé y Blumestein. Calcografía de D. Bonifacio Eslava.
Fernández de Latorre, R. (2000). *Historia de la Música Militar de España* (ed. ampliada). Madrid: Ministerio de Defensa.
Gaceta de Madrid. (1879, 28 de abril). Núm. 118, p. 292.
Gaceta Musical de Madrid. (1856, 3 de febrero). Vol. II, núm. 5, pp. 37 y 40.
_____. (1856, 20 de abril). Vol. II, núm. 16, p. 8.
_____. (1856, 27 de abril). Vol. II, núm. 17, p. 8.
_____. (1856, 4 de mayo). Vol. II, núm. 18, p. 8.
_____. (1856, 14 de septiembre). Vol. II, núm. 37, p. 274.
_____. (1856, 28 de septiembre). Vol. II, núm. 39, p. 288.
_____. (1856, 5 de octubre). Vol. II, núm. 40, p. 294.
_____. (1856, 9 de noviembre). Vol. II, núm. 45, p. 328.
Gembero, M. (2012). El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814). En A. Ramos Santana (coord.). *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*. (pp. 73-162). Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
Gevaert, F. A. (1873). *Tratado general de Instrumentación o Esposición metódica de los principios del arte de instrumentar, en sus diversas aplicaciones a la orquesta, bandas militares, etc.* (Traducido al castellano por D. José Parada y Barreto. Única traducción autorizada por el autor). Madrid: B. Eslava, editor.
Gil Osorio y Sánchez, R. (1881, 20 de abril). Mosaicos: Chapí. *La Correspondencia Musical*, *I*(16), 2.
Gosálvez Lara, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. (Colección de Monografías núm. 1, p. 177). Madrid: aedom.
_____. (2000). Introducción: tabla cronológica de números de plancha de la producción editorial madrileña. *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*. (Catálogos de los fondos musicales de la sgae, 3). Madrid: sgae-iccmu.
Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós Ibérica.
Hidalgo, D. (1860). *Boletín Bibliográfico Español.* (T. I., p. 242). Madrid: Imp. de las Escuelas Pías.
Iberni, L. G. (1995*a*). *Ruperto Chapí. Apuntes sobre mis primeros veinticinco años*. Madrid: iccmu.
_____. (1995*b*). *Ruperto Chapí.* Madrid: iccmu.

La coronazione di Ester. Azione sacra. (1836). (s/p [p. 2]). Nápoles: Dai Torchi dell'Osservatore Medico.
La Correspondencia de España. (1860, 27 de enero). P. 4.
_____. (1875, 19 de mayo). P. 5.
_____. (1875, 22 de agosto).
_____. (1879, 6 de julio). P. 4.
_____. (1890, 10 de junio).
_____. (1892, 27 de octubre). P. 2.
_____. (1921, 18 de junio). P. 5.
La Correspondencia Musical. (1882, 3 de mayo). Vol. II, núm. 70, p. 8.
La Discusión. (1860, 10 de abril). P. 4.
La Época. (1875, 21 de agosto).
La España Musical. (1866, 1 de marzo). Vol. I, núm. 8, p. 26.
_____. (1866, 12 de abril). Vol. I, núm. 14, p. 58.
_____. (1866, 31 de mayo). Vol. I, núm. 21, p. 86.
_____. (1867, 6 de junio). Vol. II, núm. 72, p. 2.
_____. (1867, 20 de junio). Vol. II, núm. 74, p. 4.
_____. (1867, 4 de julio). Vol. II, p. 76.
_____. (1868, 23 de julio). Vol. III, núm. 129, p. 1.
_____. (1868, 10 de septiembre). Vol. III, núm. 136, pp. 1-2.
_____. (1868, 12 de noviembre). Vol. III, núm. 144, pp. 1.
La Fantasía morisca en Holanda. (1885, 2 de abril). *La Correspondencia Musical*, *V*(222), 4-5.
La Iberia. (1856, 26 de febrero). P. 4.
_____. (1856, 5 de marzo). P. 4.
_____. (1856, 13 de marzo). P. 4.
_____. (1856, 3 de abril). P. 4.
_____. (1864, 3 de agosto). P. 4.
_____. (1879, 4 de diciembre). P. 3.
_____. (1884, 25 de febrero). P. 3.
La Nación. (1853, 7 de mayo). P. 4.
_____. (1855, 20 de octubre). P. 4.
_____. (1855, 21 de octubre). P. 4.
La Regeneración. (1860, 25 de mayo). P. 4
_____. (1860, 3 de junio). P. 4.
La Zarzuela. (1857, 16 de febrero). Vol. II, núm. 55, p. 440.
Lafourcade Señoret, O. (2004). *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo xix*. (Tesis doctoral. Director: Dr. Roger Alier Aixalà). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de https://cutt.ly/AyLvlZQ
Los conciertos de la Unión Artística, IV. (1879, 15 de mayo). En *Crónica de la Música*, *II*(34), p. 2.
Los espectáculos. (1881, 25 de abril). *La Iberia*.

Navarro Gimeno, M. Á. (2014). *La enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo xix*. (Tesis doctoral. Director: Ramón Sobrino). Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado de https://cutt.ly/nyLvlsg

Navarro Gimeno, M. Á. y Gomis Corell, J. C. (2018). Del último clarín al primer cornetín de pistones en Madrid. José de Juan Martínez (1809-1888) y los nuevos espacios de enseñanza e interpretación musical en el siglo xix. *Nasarre*, (34), 85-118.

Navarro Lalanda, S. (2013). *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón dos Sicilias (1806-1878)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma. Recuperado de https://cutt.ly/jyLvxIg

Noticias. Madrid. Los últimos conciertos de la sociedad Unión Artístico-Musical. (1881, 14 de septiembre). *La Correspondencia Musical*, *I*(37), 6.

Oriola Velló, F. (2015). La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos. En *Actes del Congrés Internacional «La música a la mediterrània occidental: xarxa de comunicació intercultural»* (València, 23-25 de juliol de 2014). *Quadrivium. Revista Digital de Musicologia*, (6), s/p [18 pp.]. Recuperado de https://cutt.ly/YyLvcgI

Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos.* Barcelona: imprenta de Víctor Berdós y Feliu.

Reglamento para la organización de las Músicas y Charangas de los Cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás armas e Institutos. (1875). Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra.

Romero y Andía, A. (1864). *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición Internacional de Londres del año de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional.

Ruperto Chapí. (1909, 28 de febrero). *La Ilustración Española y Americana*, *VII*, pp. 123-126.

Saldoni, B. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (T. III, pp. 293-295). Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.

Sobrino, R. (1990). Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. En *Anuario Musical*, 45. (pp. 235-296). Barcelona: csic.

_____. (1992*a*). *El sinfonismo español en el siglo xix: la Sociedad de Conciertos de Madrid.* (Tesis doctoral inédita). Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____. (ed.). (1992*b*). *Música sinfónica alhambrista*: *J. de Monasterio, T. Bretón, R. Chapí*. (Música Hispana: Música Instrumental, 4). Madrid: iccmu.

_____. (1993). Notas al disco compacto *Alhambrismo sinfónico* [cd]. (Colección Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía). Sevilla: Almaviva.

_____. (2005). Alhambrismo musical español: de los albores románticos a Manuel de Falla. En *Manuel de Falla y la Alhambra*. (pp. 39-69). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla.

_____. (ed.). (2010). *Fantasía Morisca per a banda. Ruperto Chapí (1851-1909)*. (Edició i estudi preliminar a cura de Ramón Sobrino). (pp. 1-135). Valencia: Col·lecció Patrimoni Musical Valencià, Institut Valencià de la Música / Piles, Editorial de Música.

T. B. (1856, 14 de septiembre). Sección biográfica. Don Mariano Rodríguez. *Gaceta Musical de Madrid*, *II*(37), 274.

Teatros. Jardines del Buen Retiro. (1881, 16 de julio). *El Tiempo*, p. 3.

Torrejón Chaves, J. (2002). *El puerto franco de Cádiz (1829-1832)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Veintimilla Bonet, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. (Tesis doctoral. Director: Ramón Sobrino). Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado de https://cutt.ly/hyLvnoS

5

El popular i el culte en la formació del repertori bandístic

Lo popular y lo culto en la formación del repertorio bandístico

DEL ARCHIVO AL ATRIL DE LA BANDA. ANÁLISIS MUSICAL E IMPACTO SOCIAL DE *LA BATALLA DE INKERMAN* (1855) DE CARLOS LLORENS ROBLES

Salvador Astruells Moreno y Frederic Oriola Velló

RESUMEN

El compositor, director y músico mayor Carlos Llorens Robles (Valencia, 1816 - Cartagena, 1862) es un gran desconocido. Aparte del perfil biográfico publicado en diccionarios especializados, poco consta sobre este compositor que tuvo una gran repercusión durante la década de 1850 en diversas ciudades españolas. El autor cultivó tanto el género escénico como el sinfónico, el vocal, el bandístico, el pianístico y el religioso, pero, entre toda su producción, la pieza que alcanzó más éxito fue *La batalla de Inkerman* (1855), que se interpretó en toda España, reducida en cuatro ocasiones para piano. Presentamos el análisis musical de esta obra a partir de la transcripción para piano conservada en los fondos de la Biblioteca Nacional de España y lo acompañamos de un estudio infométrico para esclarecer cuál fue su impacto social en los repertorios bandísticos durante la segunda mitad del siglo XIX.

La figura del compositor y director Carlos Llorens Robles es hoy muy desconocida. Al margen del perfil biográfico publicado en diccionarios especializados (Ruiz de Lihory, 1903, pp. 320-321; Galbis, 2000*b*, pp. 964-965; 2006*a*, pp. 24-25; 2006*b*, pp. 102-103), poco consta sobre este compositor valenciano que tuvo una gran repercusión durante la década de 1850 en ciudades como Barcelona, Cartagena, Madrid, Palma y Valencia, y que cultivó tanto el género escénico como el sinfónico, el vocal, el bandístico, el pianístico y el religioso.[1]

[1] Música escénica: *Diego Corrientes* (zarzuela, 1850); *El cuerno de oro* (ópera, 1850); *La feria de Sevilla* (zarzuela, 1850); *El cuerno de oro* (zarzuela, 1850); *Marcos Sciana o los bandidos romanos* (ópera, 1851); *La cigarrera de Sevilla* (zarzuela, 1851); *Federico II el Grande* (ópera, 1854); *Una broma de campo* (zarzuela, 1854); *Una tempestad en América* (episodio lírico, 1857); *El tío tropiezo* (zarzuela, 1859); *La toma de Tetuán* (episodio lírico-dramático, 1860); *Madrid y sus misterios* (zarzuela, 1860); *Por balcones y ventanas* (zarzuela, 1860); *Por tejados y azoteas* (zarzuela, 1861); *Batiste Moscatell o la mona de Pascua* (cuadro de costumbres, 1862); *La perla gaditana* (zarzuela); *Llegar a tiempo* (zarzuela); *Un inquilino* (zarzuela); *Un sacrificio de amor* (zarzuela).
Música sinfónica: *Jaleo de Cádiz* (1845); *La Macarena* (danza); *Las vestales* (danza, 1854); *La batalla de Inkerman* (orquesta, 1855); *El ferrocarril* (orquesta); *Sinfonía.*

Sin extendernos en su perfil biográfico, destacamos que, según el expediente militar conservado en el Archivo General Militar de Segovia, nació en Valencia el 4 de noviembre de 1816,[2] hijo del cantante valenciano de ópera Carlos Llorens Ros y de la actriz granadina de teatro María Robles Palomera. Como él mismo relata, estuvo «dedicado desde su infancia al muy noble arte de la música, mereció a la edad de 19 años el honroso puesto de músico mayor y a la de 20 dedicó a V. M. y a S. A. la Serenísima Señora Infanta Dª Josefa Fernanda varias obras originales y puramente españolas».[3] Los expedientes militares conservados aportan poca información para el periodo entre los años 1835 y 1846. José Ruiz de Lihory (1903, p. 320) señala que ocupó la plaza de músico mayor en diferentes regimientos y que en 1841 se casó con Manuela Nedeo, con quien tuvo cinco hijos.

En 1846 abandonó el ejército. Entonces, probó suerte como compositor de música escénica en las provincias de Cádiz y Málaga, con éxito intermitente, y volvió en marzo de 1853 a Valencia. La prensa se hizo eco de su retorno a la capital para dirigir la orquesta del recién inaugurado Teatro Princesa (Galbis, 2000*a*, p. 415). El acto oficial tuvo lugar el 20 de diciembre, con Carlos Llorens como director y compositor de la orquesta formada por 40 músicos, que interpretaron el *Himno para la inauguración del Teatro Princesa*, escrito exprofeso para dicha efeméride (Galbis, 2000*a*, pp. 86 y 245).

Finalmente, en septiembre de 1854 lo contrataron de nuevo como músico mayor, esta vez en el Regimiento Asturias núm. 31 (Ruiz de Lihory, 1903, p. 321). Hasta julio de 1859 se desplazó por diferentes ciudades mediterráneas, como Alicante, Palma, Xàtiva y Cartagena; es en ese periodo cuando la figura de Llorens se da a conocer en toda España gracias a sus composiciones para orquesta y banda militar: *La batalla de Inkerman* (1856), *Una tempestad en América* (1857) y *El ferrocarril*, así como las piezas para banda militar: *Poupurri de aires españoles* (1856), *Himno a Dios: marcha religiosa* (1856), *Misa* (1858) y *Marcha Real al Santísimo Sacramento* (1860).

Música vocal: *Himno a la Real Sociedad de Amigos del País de Valencia* (1846); *Aria coreada* (barcarola, 1846); *Álbum de canciones andaluzas* (1849); *Pinturera* (1851); *Himno para la inauguración del teatro Princesa* (1853).
Banda: *La batalla de Inkerman* (banda, 1855); *Himno a Dios: marcha religiosa* (1856); *Poupurri de aires españoles* (preludio sinfónico, 1856); *Una tempestad en América* (1857); *España vengada* (polca, 1860); *La batalla de Tetuán* (banda, 1860); *Marcha Real al Santísimo Sacramento* (1860); *El ferrocarril.*
Piano: *Álbum dedicado a la infanta Josefa Fernanda* (1836); *Álbum dedicado a la emperatriz María Eugenia de Guzmán y Portocarrero* (1853); *La batalla de Inkerman* (1856, 1859, 1863 y 1870); *La batalla de Tetuán. Polka del general Prim* (1860).
Música religiosa: *Misa* (banda, 1858); *Himno al Santísimo Sacramento* (4v, orquesta, 1859); *Misa* (6v, orquesta); *Misa de Gloria* (2v, órgano); *O sacrum convivium* (motete, 3v); *Salve* (3v); *Sancta Maria sucurre miseris* (motete, 3v). Elaboración propia.

[2] Hay que señalar que el expediente militar conservado en el Archivo General Militar de Segovia (AGMS) presenta grandes vacíos, pues solo contiene las hojas de servicio de 1859 y 1860, así como documentación incompleta comprendida entre los años 1854 y 1862. AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del músico mayor Carlos Llorens Robles. Hoja de servicio 1860, leg. 227/10.

[3] AGMS. 2.ª Sección Asuntos Varios. Expediente solicitud de plaza de inspector general de bandas militares, 1856. Solicitud de 16 de marzo de 1856. División 8.ª, leg. 163.

Figura 1. Firma de Carlos Llorens Robles. *Fuente*: Archivo General Militar de Segovia.[4]

El 1 de enero de 1860 pasó a ocupar la plaza de músico mayor del Segundo Regimiento de Artillería con sede en Valencia, hasta que en junio de 1862 su regimiento pasó a Cartagena.[5] En esa ciudad le sobrevino la muerte el 8 de septiembre de 1862, a los 46 años, a consecuencia de una «inflamación aguda de la vejiga urinaria cuya duración ha sido de siete días».[6] La noticia de la muerte de Carlos Llorens pronto fue recogida por la prensa nacional y valenciana, que publicaron su necrológica.[7] La plaza vacante de músico mayor provocada por su óbito fue cubierta con la contrata de su hijo, quien ya ejercía como segundo director de esa banda.[8]

Antes de cerrar su perfil biográfico, tenemos que añadir que Carlos Llorens también ejerció como profesor de música. En 1853 abrió una escuela privada en la ciudad de Valencia: la Academia de Música Vocal e Instrumental.[9] En ella prometía la enseñanza de solfeo e instrumento en cuatro meses siguiendo el método alemán y estuvo operativa al menos hasta octubre de ese mismo año (Micó, 2011, p. 68). En 1858, siendo músico mayor del Regimiento Asturias con destino en Palma de Mallorca, abrió la escuela de música Academia Vocal e Instrumental. Nuevamente ofrecía el método alemán para dar lecciones a un máximo de 40 alumnos de solfeo, canto, violín, contrabajo, piano, guitarra, flauta, clarinete, oboe, cornetín, trompa, bombardino y harmoni-flut [sic]. Todo ello desde su casa, situada en el número 50 de la calle del Carmen, en el piso segundo, y anunciando las correspondientes tarifas.[10]

En cuanto a su faceta compositiva, el éxito le llegó en plena madurez gracias a *La batalla de Inkerman*, la pieza que más repercusión le comportó. Estaba inspirada en dicha batalla, ocurrida el 5 de noviembre de 1854, en la guerra de

[4] AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del músico mayor Carlos Llorens Robles. Hoja de contrata en el Regimiento de Artillería como músico mayor de 31 de diciembre de 1859, leg. 227/10.

[5] AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del músico mayor Carlos Llorens Robles. Hoja de servicio 1860, leg. 227/10.

[6] AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del músico mayor Carlos Llorens Robles. Causa de la muerte de 8 de septiembre de 1862, leg. 227/10.

[7] *La Correspondencia de España*, 11-9-1862 y 12-9-1862; *Diario mercantil de Valencia*, 11-9-1862.

[8] *Diario mercantil de Valencia*, 14-9-1862.

[9] *Diario mercantil de Valencia*, 27-8-1853.

[10] *El Mallorquín de Palma*, 25-8-1858.

Crimea, en la que los ejércitos británico y francés vencieron a los rusos, y está dedicada al emperador Napoleón III de Francia.

La primera referencia de su ejecución pública la encontramos relacionada con los actos conmemorativos del cuarto centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. La tarde del 4 de julio de 1855, en la plaza del Mercado de Valencia, tuvo lugar un concierto para bandas militares, orquestas y coro. En él participaron las músicas de los Regimientos San Fernando núm. 11 y Asturias núm. 31, acompañadas por sus respectivas bandas de cornetas y tambores, así como de la banda de clarines del Regimiento Reina núm. 2 (Blasco, 1896, p. 61).[11] La prensa informó que «*La batalla de Inkermann*, *La hija de Pelayo* y demás piezas que se tocaron gustaron extraordinariamente y fueron muy bien ejecutadas».[12] A pesar de esa interpretación, el estreno oficial tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia a principios de septiembre de 1855.[13]

En febrero, Llorens pidió una licencia de un mes para desplazarse a Madrid[14] y el 2 de marzo de 1856 se estrenó en el Teatro Real en presencia del compositor.[15] Se esperaba que acudiese la reina Isabel II, pero no asistió. La parte musical estuvo ejecutada por la orquesta del teatro junto con las músicas militares de la guarnición bajo la dirección de Johann Daniel Skozdopole (1817-1877). Estas son algunas de las críticas que recibió:

> Escrita con nervio y corrección, abunda además la sonata en bellos pasajes de armonía imitativa que, hasta donde lo permite el carácter indefinido y vago de la música, dan idea de los diversos trances de una acción de guerra entre tropas numerosas y de todas armas. […] La Batalla de Inkerman combina hábilmente los temas conocidos, y por decirlo así, convencionales y técnicos de la milicia con los de una armonía más libre, más ideal, más elevada. Acaso no sea esta obra completa ni de perfecta originalidad; pero tiene pormenores excelentes, contrastes y transiciones de muy buen efecto, y á trozos una instrumentación que demuestran grande ingenio y maestría.[16]

> El señor Llorens […] debe haber quedado muy satisfecho del recibimiento que ha tenido su composición, escuchada con religioso silencio y aplaudida estrepitosamente antes y después de la conclusión. Las obras de ese género suelen ser más ruidosas que brillantes; pero la Batalla de Inkerman, sin pecar

[11] En él se estrenaron el *Himno a San Vicente Ferrer*, de Pascual Pérez, la *Plegaria para orquesta*, de Hipólito Escorihuela, la *Sinfonía para orquesta y banda*, de José Vidal, *La batalla de Inkerman* para banda militar y los arreglos para banda del aria de tiple de la ópera *La hija de Pelayo*, de Solera, y la *Esmeralda*, de Estrichi, realizados por el músico mayor José Ariño de la música del regimiento San Fernando (*Diario mercantil de Valencia*, 4-7-1855).
[12] *Diario mercantil de Valencia*, 6-7-1855.
[13] *Diario mercantil de Valencia*, 8-9-1855; *Gaceta musical de Madrid*, 9-9-1855; *La Iberia*, 10-9-1855.
[14] AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del Músico Mayor Carlos Llorens Robles. Solicitud de permiso, 4-2-1856, leg. 227/10.
[15] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1-3-1856.
[16] *La Iberia,* 3-3-1856.

> de estrepitosa, agrada infinito, porque contiene varios trozos de música de muy buen efecto, escritos con inteligencia, ricos de nutrida y bien combinada armonía. La tenemos por excelente obra de combinación instrumental del género descriptivo, en el que, valiéndose el autor de armonías imitativas se ha propuesto y ha conseguido que el auditorio se traslade mentalmente al punto donde aconteció la acción. La música no relata cómo se hace en un escrito, ni pinta como en el lienzo las ocurrencias de una batalla, y únicamente ha podido el compositor trazarnos vagamente los incidentes del sangriento combate de Inkerman.[17]

> El público ha escuchado con sumo placer las diferentes piezas de música que forman un conjunto de muy agradable efecto. Hay sonoridad sin estrépito, y oportunas combinaciones de nutrida y bien aplicada armonía. La diana, el combate, la marcha fúnebre y los cánticos alegres del soldado vencedor, están muy bien expresados y producen verdadera ilusión. La Batalla de Inkerman ha sido perfectamente ensayada; la ejecución es excelente, y tanto las bandas militares como la orquesta del teatro merecen los mayores elogios. El señor Llorens ha sido muy aplaudido y llamado repetidas veces al palco escénico.[18]

Además del éxito de crítica y público, la obra produjo sorpresa por su carácter novedoso. Se trataba de una pieza de gran formato que utilizaba la banda de música junto con la orquesta para desarrollar un discurso musical de carácter descriptivo. Así se refleja en otra crónica:

> El público quedó muy complacido con la audición de esta novedad musical, poco común en nuestro país, y lo manifestó aplaudiendo la ejecución, y llamando al autor repetidas veces. Por nuestra parte, felicitamos al Sr. Llorens por su feliz idea y acierto en realizarla.[19]

Ese mismo mes de marzo, Llorens recibió la Cruz Real y Militar de Carlos III, concedida mediante el Real Decreto de 11 de marzo de 1856 libre de gastos por sus méritos artísticos.[20] Sin lugar a dudas, esta fue la obra que lo catapultó a la fama.

Ahora bien, no fue la única pieza compuesta bajo el título de *La batalla de Inkerman*, lo que provocó un problema de homonimia. Existía otra pieza con el mismo título, que estaba a la venta en formato para piano. Se trataba de una tanda de rigodones para gran orquesta compuesta por Martín Sánchez Allú (1823-1858) (Fernández, 2000, p. 218).[21] La prensa señalaba que en breve saldría al mercado la verdadera *La batalla de Inkerman* de Carlos Llorens en re-

[17] *La España*, 6-3-1856.
[18] *La Zarzuela*, 10-3-1856.
[19] *Gaceta musical de Madrid*, 9-3-1856.
[20] AGMS. 1.ª Sección Personal. Expediente personal del Músico Mayor Carlos Llorens Robles. Hoja de Servicio 1860, leg. 227/10; *La Iberia*, 18-3-1856.
[21] La referida pieza de Martín Sánchez Allú fue publicada en formato de fascículo en *La Zarzuela*, 19-1-1857.

ducción para piano.[22] En el mes de octubre de 1856, el almacén de música de Bernabé Carrafa de Madrid anunciaba que ya estaba disponible.[23] Tres años después, en 1859, cuando Llorens estaba destinado en Palma, daba a conocer una segunda impresión para piano.[24] En 1863, un año después de su muerte, la editorial Carrafa y Sanz Hermanos anunciaban de nuevo su reimpresión en formato para piano.[25] Por su parte, en 1870, el editor Antonio Romero hizo una cuarta edición con el número de plancha «A. R. 1247» (Acker, Alfonso, Ortega y Pérez, 2000, p. 351).

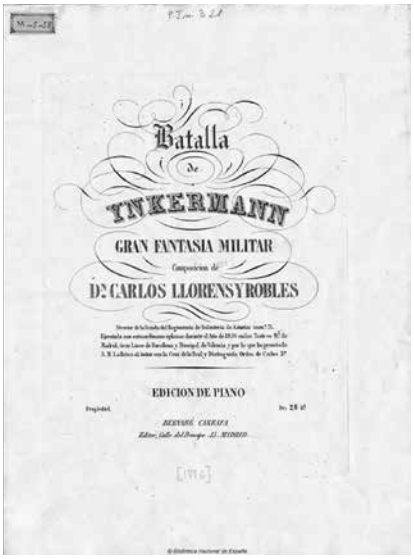

Batalla
de
INKERMANN
GRAN FANTASIA MILITAR
Composicion de
Dn CARLOS LLORENS Y ROBLES
EDICION DE PIANO

Figura 2. Portada de la partitura para piano.

Sin embargo, a pesar de tratarse de la obra más reconocida de Carlos Llorens, tras un arduo proceso de búsqueda no hemos podido localizar la partitura para banda de música ni para orquesta y banda militar. En la actualidad, el catálogo de la Biblioteca Nacional de España solo cita dos de las reducciones para piano, una de ellas accesible en la Biblioteca Digital Hispánica.[26] Fernández de Latorre ya se preguntaba en el año 2000: «¿Dónde estará aquella obra, "La batalla de Inkerman", con la que se quiso evocar este capítulo de la guerra de Crimea, de noviembre de 1854?» (Fernández, 2000, p. 218).

[22] *La Época*, 21-6-1856 y 26-6-1856; *El Clamor público*, 22-6-1856 y 25-6-1856; *La Esperanza*, 25-6-1856; *La Zarzuela*, 29-9-1856.
[23] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 2-10-1856 y 3-10-1856; *La Zarzuela*, 20-10-1856; *La Iberia*, 2-12-1856, 3-12-1856 y 5-12-1856.
[24] *El Isleño*, 31-3-1859, 1-4-1859, 2-4-1859, 4-4-1859, 6-4-1859, 7-4-1859 y 13-4-1859.
[25] *La Iberia*, 14-8-1863.
[26] «La batalla de Inkerman». Recuperado de https://cutt.ly/jrxEFMh (consulta: 3-1-2019).

A continuación, presentamos el análisis musicológico de la pieza (a partir de la reducción para piano, de 18 páginas, editada por Bernabé Carrafa en Madrid [figura 2] con el número de plancha «B. 566. C»[27]) y concluiremos con un estudio infométrico para conocer el impacto que tuvo en los repertorios bandísticos españoles.

Análisis musical

La obra que nos ocupa es una fantasía descriptiva sobre temas militares. La fantasía es una forma libre, sin ninguna estructura rígida de los temas y con un carácter imaginativo. Tales características del género le permiten una expresividad musical mayor al compositor, que deja de lado las restricciones propias de formas tradicionales más estrictas.

La pieza está dividida en 16 partes con varios cambios de agógica y de compás. En cada sección, el compositor trata de imitar la atmósfera vivida en momentos concretos de la batalla.

1. Preludio

La batalla de Inkerman comienza con un preludio (compases 1-29) *andante* en la tonalidad de fa mayor, con ligeras modulaciones a tonos vecinos que resuelven en el tono principal. En el tercer compás, aparece la célula melódica de la figura 3, que se repetirá en diferentes ocasiones:

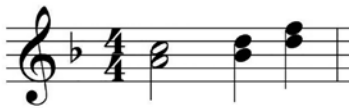


Figura 3. Compás 3, en el preludio.

La parte grave está integrada en su mayoría por fusas a distancia de octava, que dan una sensación de trémolo. Todo ello provoca un efecto de incertidumbre con la finalidad de anunciar algo que va a pasar y cuyo final es incierto. Lo más probable es que en la versión para banda fuese un trino interpretado por los instrumentos graves, mientras que en la versión para orquesta debió de ser un trémolo a cargo de los violoncelos y los contrabajos, pero al ser una reducción para piano es más sencillo hacer con este instrumento fusas octavadas. La estructura de este pasaje consta de dos secciones: A y A'. Mientras que la primera tiene 2 compases de introducción, la segunda tiene 6 de coda.

[27] Bernabé Carrafa y Carbajal (?-1859) fue un importante impresor, editor y almacenista de música e instrumentos establecido en Madrid entre 1831 y 1859 (Gosálvez, 1995, pp. 144 y ss.).

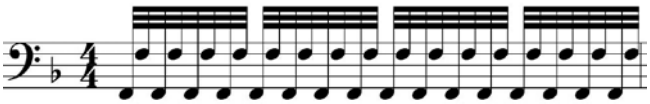


Figura 4. Compás 1.

2. Aurora en el campamento

Bajo este título aparece un *andante* pastoral en compás de 6/8 (compases 30-110). La textura de este número es de melodía acompañada y el compositor intenta simular en todo momento un tranquilo amanecer en el campamento. El movimiento comienza con una introducción de 4 compases con el arpegio de fa mayor en ritmo de corcheas en la parte grave. A continuación, surge una bella melodía de ámbito abierto con acompañamiento basado en el mismo arpegio (compases 34-81).

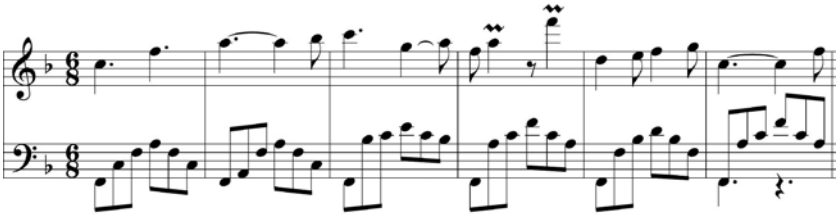


Figura 5. Compases 34-39.

A partir del compás 52, las corcheas arpegiadas se convierten en semicorcheas. Posteriormente (compases 98-104), el acompañamiento pasa a estar formado por acordes tríadas con ritmo de negra y corchea, lo que produce un efecto mucho más recargado. Para finalizar este fragmento (compases 105-110), aparece una breve coda en la que resalta un ritmo de negras en puntillo, en la parte grave, y un trémolo con el acorde de fa mayor, en la parte aguda. A excepción de los 4 compases de introducción y los 13 de la coda final, observamos durante todo este número un fraseo estructurado en 8 más 8 compases, lo cual revela una clara influencia del clasicismo y de la primera etapa del romanticismo.

La estructura de este número es introducción-A-B-A-C-coda. Respecto a la forma tonal, comienza en la tonalidad principal, fa mayor, y, en el compás 50, modula a la dominante, do mayor, para volver a partir del compás 66 al tono principal de fa mayor.

3. Llamada de bandas del campamento

Se trata de un breve pasaje que solo dura 17 compases (111-127). El compositor intenta emular, por un lado, el sonido de los cañones a través de diferentes notas pedales octavadas y, por otro lado, los toques de trompeta en las notas agudas.

Suponemos que, en la pieza original para banda, los instrumentos de percusión tendrían un protagonismo especial en este fragmento. La melodía de esta sección se basa en los arpegios formados por el resultado de acordes tríadas. Su explicación es muy lógica, ya que intenta imitar las llamadas de las antiguas cornetas de caballería, que hacían diferentes melodías basadas en las cinco notas de su serie armónica, representadas en la figura 6.

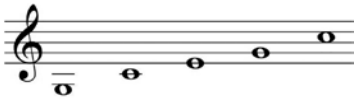


Figura 6. Serie armónica para imitar las cornetas de caballería.

A una llamada aguda le responde otra igual pero una octava más grave. Sin embargo, en la partitura original para banda debían de responder trompetas con sordina o tocar entre bambalinas. Toda la sección está en la tonalidad de fa mayor, sin ningún tipo de modulación. Al final de este número, hay 4 compases que hacen la función de coda.

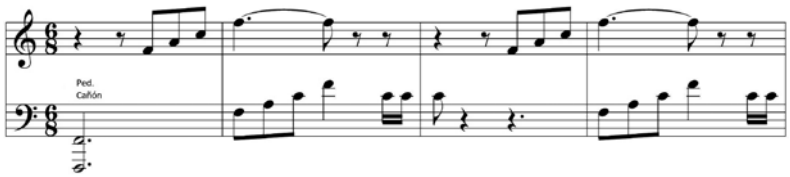


Figura 7. Compases 111-114.

4. Diana de clarines de caballería y banda militar

Esta sección (compases 128-181) está mayoritariamente formada por la combinación del arpegio de fa mayor y recuerda a la melodía de *La chanson de l'oignon,* una pieza anónima francesa de carácter militar que tiene su origen alrededor del año 1800, durante la Revolución francesa y el Primer Imperio. Esta música fue una de las favoritas de los granaderos de la Guardia Imperial e inspiró también a Cristóbal Oudrid (1825-1877) para su famoso *El sitio de Zaragoza*, posterior a la obra de Llorens.

La estructura de este pasaje se divide en pequeñas secciones de 8 compases en anacrusa, subdivididos en motivos de 4 más 4.

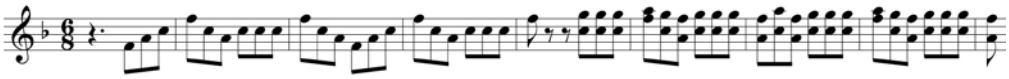


Figura 8. Compases 128-136.

Entre frase y frase, aparece un cromatismo acéfalo formado por seis notas en ritmo de cinco semicorcheas y una corchea en la parte grave. Su finalidad es unir una frase con otra y, probablemente, en la partitura original para banda se trataba de un redoble de tambor. La estructura formal de esta sección es A-B-A'-B'-coda y toda la pieza está en la tonalidad de fa mayor sin ningún tipo de modulación.

5. Toque de cornetas, atención para principiar la batalla

Se trata de un pasaje breve formado por 30 compases (182-211). Al igual que en *Llamada de bandas del campamento*, a través de diferentes notas pedales octavadas, Carlos Llorens intenta emular el sonido de los cañones, lo que debía de estar encomendado a los instrumentos de percusión en la partitura original para banda. Los 18 primeros compases están estructurados en pequeñas llamadas de trompeta de 4 compases de duración (compases 182-200), pero esta vez más elaboradas porque aparecen ligeras progresiones. Observamos varias modulaciones a lo largo de la sección: comienza en fa menor, luego modula al relativo, la bemol mayor, y se utiliza este procedimiento en dos ocasiones hasta modular, por último, a la tonalidad de fa mayor. Al final, el compositor utiliza un ritmo de corchea y dos semicorcheas en compás de 2/4, lo cual da sensación de llamadas de caballería (figura 9).

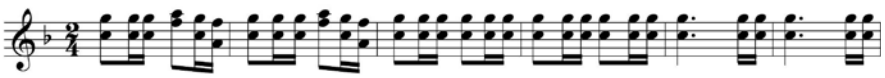


Figura 9. Compases 205-210.

6. Galope de los caballos, combate general y canto zuabo [sic]

Esta sección, en realidad, está formada por el conjunto de tres números diferentes enlazados entre sí. La primera parte, en un tempo *allegro* vivo, tiene por nombre *Galope de los caballos* (compases 212-240). En compás de 6/8, el compositor utiliza en la parte grave el obstinado que se muestra en la figura 10 para simular la carrera de los corceles.

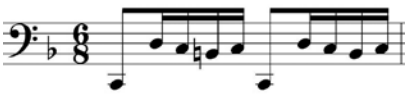


Figura 10. Compás 212.

Por su parte, en el registro agudo las figuras rítmicas de corchea, silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea y corchea también dan una sensación de marcha y movilidad (figura 11).

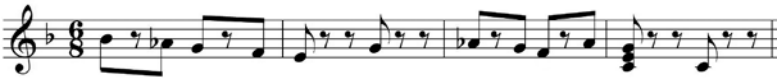


Figura 11.
Compases 214 a 217.

El compositor utiliza como recurso en esta parte la escala mixta de do. La estructura es una introducción de 2 compases, dos frases prácticamente iguales de 8 compases cada una y una coda de 10 compases, en la que los 3 últimos hacen la función de enlace con las siguientes secciones, llamadas *combate general* y *canto zuabo* [sic]. Con un matiz fortísimo y una melodía más melódica, aparece la indicación de *canto zuabo*, en referencia a los célebres componentes de un cuerpo de infantería autóctona argelina al servicio de Francia.

La melodía empleada por el compositor en esta parte es la de un vals, pero en compás de 6/8. Su estructura es de dos frases simétricas de 8 compases en la tonalidad de fa mayor, a su vez divididas en semifrases de 4 compases en las que Llorens alterna una de carácter suspensivo con otra de carácter conclusivo. Las dos frases están enlazadas por 4 compases en la tonalidad de do menor que hace la función de unión entre ambas.

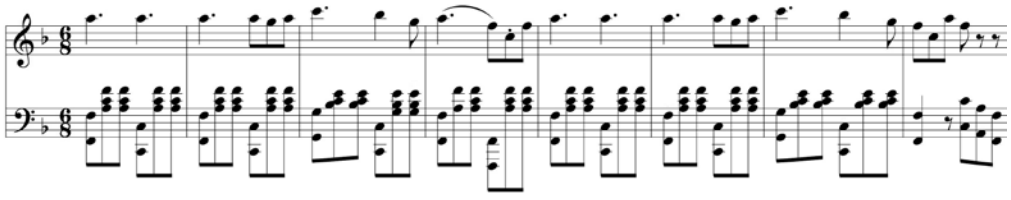


Figura 12. Compases 241 a 248.

7. Degüello y a la bayoneta

Por medio de un arpegio de tres corcheas, el número anterior enlaza con este (compases 261-274) sin ningún tipo de pausa. Se trata de un pasaje breve formado por 14 compases en la tonalidad de fa mayor. En este episodio predomina

el ritmo de corchea y dos semicorcheas junto con la emulación de los cañones por medio de notas pedales octavadas en una tesitura grave. Estas notas pedal que figuran en la reducción de piano deberían estar interpretadas por el bombo y otros instrumentos de percusión en la partitura de banda. Antes de los golpes de cañón aparece un cromatismo formado por cuatro notas en valor de fusas. Con este recurso el compositor intenta emular el silbido de las balas del cañón antes de caer y explotar. La melodía está formada por llamadas de trompeta basada en los arpegios de la serie armónica de este instrumento.

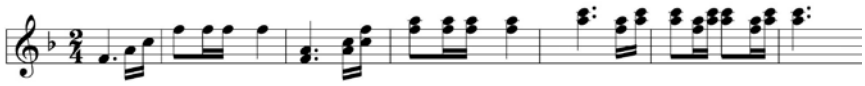


Figura 13. Compases 261 a 267.

8. Principia más el fuego y avivar más el tiempo

Este pasaje (compases 274-306) posee un tempo marcial en la tonalidad de si bemol mayor, uno de los tonos vecinos de fa mayor (tonalidad principal de toda la obra). Está formado por un ritmo de negras y blancas acentuadas y la forma es la de una marcha de carácter grandioso estructurada en frases de 8 compases (figura 14).

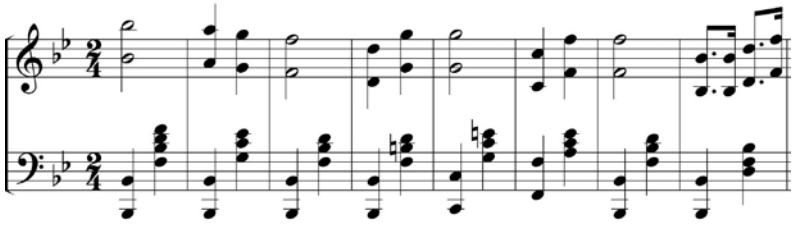


Figura 14.
Compases 273-280.

La estructura formal de este fragmento es A-A'-B-C y la tonalidad principal es si bemol mayor. Cabe destacar que, a lo largo de esta sección, Llorens hace diversas modulaciones a tonos vecinos de la tonalidad principal. Por ejemplo, de si bemol mayor modula a fa mayor y do menor para volver otra vez a si bemol mayor.

9. Canto zuabo

A continuación, vuelve a aparecer el *canto zuabo*, con una duración de 20 compases (307-326), exactamente igual a como había aparecido antes y en la misma tonalidad, es decir, en fa mayor. Al igual que antes, la melodía en este episodio

es un vals en compás de 6/8 estructurado en dos frases simétricas de 8 compases enlazadas por 4 compases en la tonalidad de do menor que hacen de unión entre ambas.

10. Avanzan los ejércitos aliados

El número anterior enlaza con este a través de un arpegio de tres notas (compases 327-343). En esta ocasión la melodía está formada por la combinación de notas sobre el arpegio de fa mayor y sus respectivas octavas. Este pasaje es muy parecido al que lleva por título *Toque de cornetas, atenciones para principiar la batalla* donde indica «carga de caballería». Se produce un parón en la pieza musical porque indica «alto el fuego» a través de un toque de corneta. La sección está formada por un solo tema, en la tonalidad de fa mayor, con una coda de 4 compases de duración.

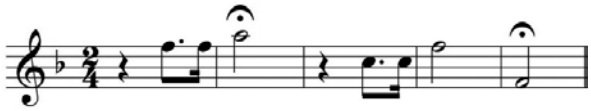


Figura 15. Compases 339 a 343.

11. Lamento de los heridos

Este pasaje está en compás de 6/8 con una agógica con la indicación de largo (compases 344-407). La sección comienza con un trémolo de octava, a modo de introducción, que dura 2 compases y luego hace el papel de acompañamiento durante casi todo el número. A través de este patrón, el compositor intenta emular el lamento de los soldados lesionados junto con una melodía de carácter nostálgico y expresivo basada en blancas con puntillo, negras con puntillo y negras con corchea. En ocasiones aparecen acordes cuatríadas para crear un efecto de tensión (figura 16).

A lo largo de este pasaje aparecen diferentes modulaciones, comenzando por fa menor, que es la tonalidad principal; luego, pasa a fa mayor, otra vez a fa menor, re menor, fa mayor y vuelve a fa menor. Observamos también una coda de 15 compases. Por regla general, podemos apreciar una estructuración de frases simétricas de 8 compases.

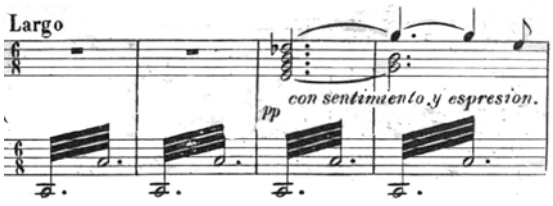


Figura 16. Compases 344 a 347.

12. Entierro de los generales muertos

Aparece a continuación una marcha fúnebre en compás de compasillo en la tonalidad de fa menor (compases 408 a 467). Comienza en una introducción de 6 compases, que debían de confiarse a los instrumentos de viento metal en matiz *forte*, a lo que los de madera responderían con 2 compases en anacrusa a modo de eco en un matiz *piano*. Vuelve a repetirse el motivo inicial confiado a los metales, pero con un carácter más conclusivo.

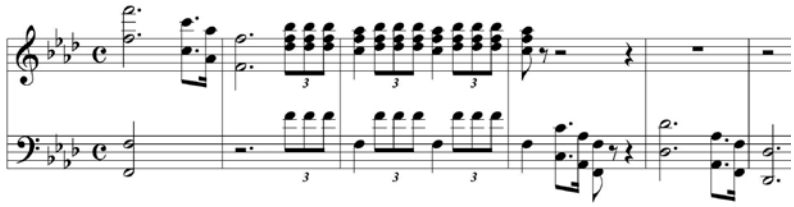


Figura 17.
Compases 408 a 413.

Esta introducción da paso a una bella melodía en fa menor. Observamos que la pieza tiene carácter de marcha fúnebre pero no para desfilar, ya que en este caso el acompañamiento está en blancas y si fuese para desfile debería estar en compás de compasillo binario.

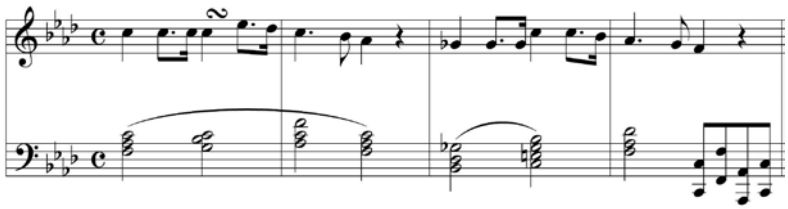


Figura 18.
Compases 421 a 424.

Este pasaje pasa por diversas tonalidades, de fa menor modula a la relativa, la bemol mayor, para volver otra vez a la tonalidad principal, fa menor. Apreciamos, además de un motivo que sirve de introducción, diferentes temas a lo largo de toda la sección, junto con una coda final formada por 11 compases.

13. Se repliegan los ejércitos. Marcha turca

Tras una breve pausa, aparece en un tempo *allegro* en la tonalidad de fa mayor una indicación con el nombre de «Pasodoble» (compases 468-542). Primero hay una introducción de 9 compases y después aparece la melodía en anacrusa.

Este pasaje modula en el compás 534 de fa mayor al tono de la dominante, do mayor, para volver rápidamente a fa mayor. Además de la introducción de 9 compases antes mencionada, encontramos un tema A que a través de un enla-

ce de 4 compases enlaza en otro tema parecido A', pero con una microestructura distinta para acabar con una coda de 5 compases.

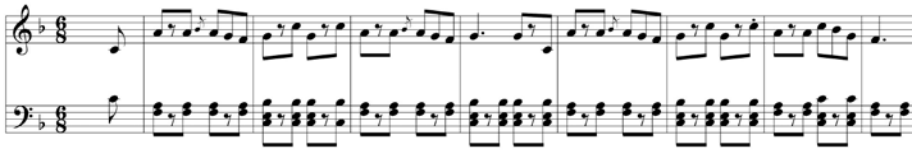


Figura 19. Compases 476 a 484.

14. Revista por el General jefe

A continuación, aparece un tempo de vals en compás de 3/4 (compases 543-619). En este número, el compositor intenta transmitir la alegría del ejército vencedor a través de un baile. Tras una introducción de 2 compases, florece un tema formado por dos frases de 16 compases cada una que se repiten. Después aparece otro tema contrastante, formado por dos frases de 16 compases cada una para finalizar con un nuevo tema de 16 compases de duración, que concluye con una coda final. Este fragmento modula de fa mayor a do menor para volver otra vez a fa mayor y concluir la sección.

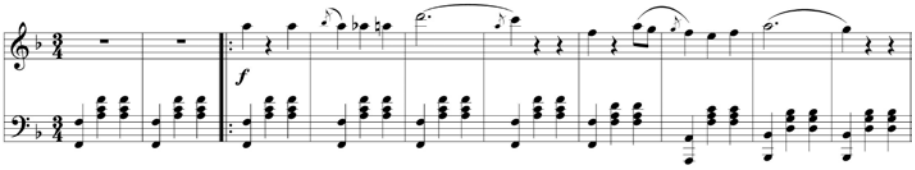


Figura 20. Compases 543 a 552.

15. Celebran la victoria los aliados

Finaliza la pieza musical con un *allegro* vivo, que simula la celebración de la victoria por parte de los aliados (compases 620-683). El pasaje está en compás de 2/4 con un aire marcial. Después de 6 compases de introducción aparece la melodía de *La marsellesa*, el himno de Francia, en alusión al bando vencedor. Concluye toda la composición en un tempo vivo, en el que hace ligeras modulaciones a tonos vecinos respecto a la tonalidad principal, fa mayor, y acaba con una coda final.

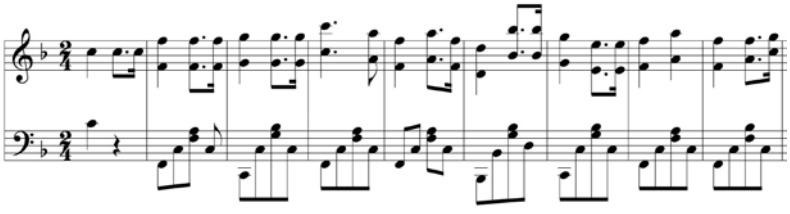


Figura 21.
Compases 625 a 633.

Impacto social

Pasamos a analizar el impacto que esta pieza tuvo en los repertorios para banda de música durante las décadas posteriores a su estreno.

Los estudios infométricos[28] aún se utilizan poco en el estudio de la producción musical y el impacto social de determinadas composiciones. Este enfoque estadístico plantea la lógica problemática de silencios y ruidos, que enturbian los resultados finales y que hay que saber interpretar. Por tanto, es imposible asegurar que hemos encontrado todas las interpretaciones que se hicieron de esta pieza: solo contamos con las recuperadas durante nuestro proceso de búsqueda.

Desde el punto de vista metodológico, hemos buscado en los repositorios digitales de la *Gaceta de Madrid*, la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca virtual de prensa histórica y la hemeroteca digital del Archivo Municipal de Murcia. En esas fuentes, hemos buscado diferentes palabras claves (*Inkerman*, *Inkermann*, *batalla de Inkerman*, *batalla de Inkermann*, *Carlos Llorens*), que nos han permitido recuperar resultados precisos de su interpretación en diferentes conciertos.

A continuación, abordamos la cronología de su aparición en los repertorios musicales españoles, la tipología instrumental que la interpretó y, finalmente, la dispersión geográfica donde ha sido localizada.

Cronología

En el periodo comprendido entre los años 1855 y 1904, se documenta la aparición de esta obra en 84 referencias. De estas, se interpretó en el 94 % de las ocasiones y en cinco casos desconocemos si sucedió. Unas veces no consta si se interpretó y en otras ocasiones se eliminó del programa. Por ejemplo, en octubre de 1883 la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia organizó una gran exposición agrícola en la que las bandas militares de la guarnición iban a interpretarla durante un gran festival, aunque al final se tocó *La batalla de los Castillejos,* del músico mayor Higinio Marín López, compuesta en 1860.[29] Lo mismo ocurrió en Murcia, donde se anunció su interpretación durante un certamen previsto para el mes de agosto de 1889; desconocemos si al final se

[28] Entendemos por infometría un concepto sinónimo de bibliometría y cienciometría, dedicado al estudio de los aspectos cuantitativos de la información, que permiten hallar regularidades en los datos asociados con la producción y el uso de la información registrada (Araujo y Arecibia, 2002).

[29] *El Constitucional*, 5-10-1883 y 21-10-1883. Higinio Marín López (1824-18??) fue director de las bandas de Villena y Aspe, así como músico mayor en diferentes regimientos desde 1863. *La batalla de los Castillejos* está dedicada al general Prim; por su parte, *El combate del Callao* le valió el primer premio de composición del certamen de Vigo en 1888 y se considera que en ella aparece la primera instrumentación para banda del himno nacional de España (González, 2006, p. 56).

llegó a ofrecer al público.[30] Igualmente, una década después, durante los actos patrióticos en Valencia vinculados con la guerra Hispano-Norteamericana, estaba prevista su interpretación pero terminó sonando la marcha de la zarzuela *Cádiz*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde, a cargo de las músicas de los regimientos de Vizcaya, Tetuán y Guadalajara.[31]

Las primeras referencias aparecen en julio de 1855, dentro de los actos conmemorativos del cuarto centenario de la canonización de san Vicente Ferrer; en septiembre de 1855 en el Teatro Principal de Valencia; y, en marzo de 1856, en el Teatro Real de Madrid, donde estuvo en cartel hasta el 9 de marzo.[32] Cuatro días después el compositor se despedía entre aplausos para retornar a sus funciones en el regimiento en Valencia.[33] En cuanto a la última interpretación que hemos documentado, se trata de un acto a beneficio de la Escuela de Artesanos de Valencia celebrado en marzo de 1904, en el que las músicas de los regimientos Mallorca, Tetuán y Guadalajara la interpretaron en la plaza de toros.[34]

Conforme a un criterio cronológico agrupamos las referencias por décadas, tal como puede verse en la figura 22; en ella se observa una tendencia ascendente durante las décadas de 1850, 1860 y 1870, que culmina en la de 1880. Después, se produce un decrecimiento en 1890 y la obra desaparece de los programas de concierto en la nueva centuria.

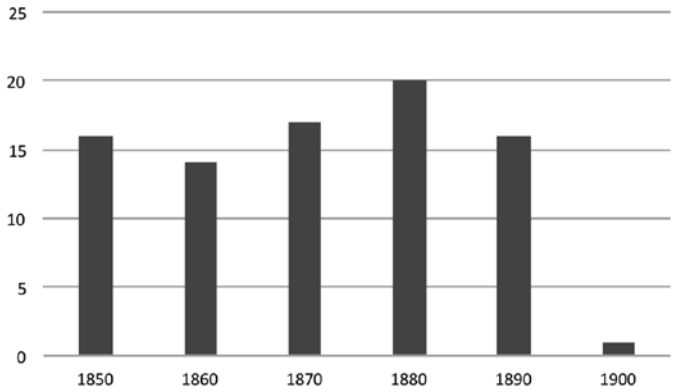


Figura 22. Número de interpretaciones de *La batalla de Inkerman* por décadas.

[30] *Diario de Murcia*, 2-8-1889; *Paz de Murcia*, 3-8-1889; *La Juventud Literaria*, 25-8-1889.
[31] *Las Provincias*, 23-4-1898, 11-5-1898 y 12-5-1898.
[32] *La Época*, 4-3-1856; *El Clamor público*, 9-3-1856; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9-3-1856; *Gaceta de Madrid*, 9-3-1856.
[33] *La España*, 13-3-1856.
[34] *El Pueblo*, 9-3-1904, 11-3-1904, 13-3-1904 y 14-3-1904; *Las Provincias*, 13-3-1904 y 14-3-1904; *La Correspondencia de Valencia*, 11-3-1904.

Durante el proceso de búsqueda, ha sido interesante documentar que desde la década de 1870 comienzan a surgir citas de *La batalla de Inkerman* asociadas a la idea de algo demodé. Por ejemplo, en 1876 Manuel Fernández Caballero estrenaba en Madrid la zarzuela *El siglo que viene*, cuyo movimiento «La música del porvenir» era descrito por la crítica como «una invención trasnochada que ya en nuestros días se va perdiendo en la noche del olvido». Lo más interesante de este hecho es que, según la prensa, Caballero parecía haberse inspirado en dos obras descriptivas de Llorens: *La batalla de Inkerman* y *El ferrocarril.*

> La creó un director de banda militar allá por los tiempos en que *La batalla de Inkerman* se tocaba con acompañamiento de cañonazos auténticos y fuego de fusilería en el concurridísimo paseo de una capital de provincia. Allí hemos visto un chantillon de música del porvenir, muy semejante al que ha discurrido el maestro Caballero: se titulaba *El ferrocarril* y realizaba todas las maravillas de armonía imitativa que pone en caricatura el compositor de *El siglo que viene*.[35]

A pesar de las críticas, la pieza siguió sonando con fuerza hasta finales del siglo xix. En 1900 ya estaba prácticamente desaparecida de los programas de concierto y se la consideraba desfasada y anacrónica. Así se citaba al decir que «un caballero que llega a los cuarenta tocando *La batalla de Inkerman* a la guitarra y diciendo a las señoritas de la reunión un favor y un disfavor es un antropoide».[36] Más matizada era la crítica de Ruiz de Lihory, quien solo menospreciaba su obsesión por los pasajes descriptivos (Ruiz de Lihory, 1903, pp. 320 y ss.).

> Es una discreta página de composición descriptiva; pero que sin los cañonazos, sin las cornetas tocando ataque, y sobretodo, sin la explicación que de los número descriptivos se hace de los programas, difícilmente podría nadie asegurar cuál era el tema de la composición […]. En suma que Carlos Llorens fue un excelente músico y puede perdonársele la obsesión que tuvo de pretender materializar el sonido y corporizar las abstracciones exagerando la música imitativa.

Las referencias localizadas durante la década de 1920 muestran un carácter nostálgico, en crónicas endulzadas que idealizan la juventud perdida. Por ejemplo, cuando en Madrid las músicas militares daban conciertos en los paseos y «todavía en el reinado de Alfonso XII se apaudía *La batalla de Inkerman*»[37] o los recuerdos de cuando la música del 2.º Regimiento de Ingenieros la interpretó en Santander durante la década de 1880.[38]

[35] *El Imparcial*, 10-7-1876.
[36] *La Correspondencia militar*, 2-3-1900.
[37] *La Voz*, 1-7-1921.
[38] *El Cantábrico*, 17-5-1928 y 8-6-1928.

Tipologías instrumentales

Si atendemos al tipo de formación que la interpretó, encontramos algunas peculiaridades. El principal actor localizado han sido las bandas militares (51 %), seguidas por las bandas de música civiles (27 %); después se sitúan los conjuntos formados por orquestas acompañadas por bandas militares (13 %), y las fusiones entre bandas militares y civiles (3 %). Por último, en cinco casos (6 %) no queda claro qué tipo de agrupación la interpretó.

A la hora de abordar las bandas militares, hemos reunido bajo el mismo epígrafe las actuaciones de las músicas regimentales y las charangas de los batallones, así como las actuaciones de la unión de más de una banda militar. Cronológicamente, estuvo en el repertorio militar desde su estreno en 1855 hasta la última actuación, documentada en 1904.

Pasamos a centrarnos en las cinco agrupaciones que más aparecen, en concreto las músicas de los regimientos de Ingenieros, Artillería, Tetuán, Mallorca y Asturias.

El mayor número de citas corresponde a la música del 2.º Regimiento de Ingenieros, que la interpretó en 14 ocasiones entre los años 1867 y 1886, principalmente en conciertos realizados en Madrid. Mención especial merece el hecho de que en 1886 dicha entidad se desplazó a Santander para hacer una gira de conciertos. La hemos documentado en, al menos, tres ocasiones entre los meses de agosto y septiembre, cuando se repitió por «petición popular».[39] En este contexto, aparecieron voces que demandaban que la pieza fuera intepretada por las músicas militares de Ingenieros y del Regimiento Bailén junto con la Municipal de Santander durante un festival musical, pero al final no sucedió.[40] Hubo que esperar al año siguiente para que, durante el mes de agosto, la interpretasen conjuntamente la Municipal y la banda del Regimiento San Marcial.[41] Durante el mes de septiembre la Municipal volvió a interpretarla.[42]

Respecto a la música del 3.er Regimiento de Artillería, la interpretó al menos en siete ocasiones entre los años 1872 y 1873, durante sus conciertos en el Salón del Prado, en Madrid. Además, en agosto de 1873, se programó en dos conciertos junto con la del 2.º Regimiento de Ingenieros.[43]

La música del Regimiento Tetuán también la llevó en programa y la interpretó cinco veces en sus conciertos en Alicante entre agosto de 1886 y agosto de 1887.[44] La música del Regimiento Mallorca la interpretó durante las fiestas patronales

[39] *La Verdad*, 6-8-1886; *El Correo de Cantabria*, 11-8-1886; *El Atlántico*, 15-9-1886.
[40] *El Correo de Cantabria*, 18-8-1886.
[41] *El Atlántico*, 13-8-1887.
[42] *El Atlántico*, 9-9-1887.
[43] *La Correspondencia de España*, 17-6-1873; *El Gobierno*, 18-6-1873; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-6-1873.
[44] *El Graduador*, 29-8-1886, 17-10-1886, 14-7-1887 y 21-8-1887; *El Liberal*, 29-6-1887.

de Sueca (Valencia) «con toda la propiedad que la obra reclama y cuya ejecución fascinó verdaderamente al numeroso auditorio que invadía totalmente la vía pública».[45] Por su parte, con la música del Regimiento Asturias la hemos documentado entre 1855 y 1869, aparte del periodo bajo la dirección del propio Carlos Llorens, en conciertos celebrados en Valencia, Palma, Badajoz y Madrid.

En cuanto a las bandas de música civiles, hemos incluido tanto las municipales como las sociedades privadas, en conciertos celebrados por una o más bandas. El rango cronológico de interpretaciones se concentra entre las décadas de 1880 y 1890, en las que se han localizado 20 referencias, aunque también hemos encontrado tres referencias entre las décadas de 1850 y 1870.

Por ámbitos geográficos, destaca Murcia, donde se ha documentado entre los años 1883 y 1892 (Clares, 2005, pp. 555 y ss. y 560). *La batalla de Inkerman* formó parte del repertorio habitual de la banda municipal, dirigida por Ángel Mirete.[46] Así, en 1884 la banda se desplazó a Pontevedra y la interpretó en un concierto junto con la banda del Hospicio pontevedrés.[47] Continuó presente en los conciertos organizados tanto en el barrio de la Merced entre 1888 y 1892[48] como en los jardines de Floridablanca y en la plaza de la Iglesia[49] aunque no fue la única entidad murciana que la interpretó. La música provincial de la Casa de la Misericordia, en compañía de las cornetas de la casa y las de los Bomberos, lo hizo al menos en dos ocasiones en el Salón de la Glorieta durante el verano de 1890.[50]

También tenemos constancia de que la banda municipal la llevó en programa en 1883 en Almería y la repitió por «petición popular» en 1891.[51] Lo mismo en Alicante, donde, entre 1879 y 1882, la Lira la interpretó en sus conciertos en el paseo de Isabel II.[52]

La relación entre orquestas y bandas militares se ha documentado durante la década de 1850, asociada a su representación en teatros. Tras los estrenos de Valencia y Madrid, la pieza fue ejecutada cuatro veces en el Liceo de Barcelona,[53] conjuntamente por los músicos del teatro y las músicas de la guarni-

[45] *Boletín Musical de Valencia*, 10-9-1897.
[46] Ángel Mirete (1833-1888) fue un director de banda, de orquesta y compositor de la capital murciana. Se inició en la música de la mano de José Calvo López y estudió piano, flauta y violín. A lo largo de su vida dirigió la banda municipal, la orquesta del Teatro Romea y la capilla de música de las Madres Agustinas; además de colaborar en diferentes ocasiones con la capilla musical de la catedral. En el campo de la composición, debemos recordar su obertura *La primavera* para orquesta y banda, premiada en los Juegos Florales de 1881 de Murcia. A su muerte, las labores de dirección de la banda municipal las asumió su hijo, José María Mirete (Clares, 2005, p. 548).
[47] *El Diario de Lugo*, 5-7-1884 y 6-7-1884.
[48] *Diario de Murcia*, 23-9-1888; *Paz de Murcia*, 22-9-1889, 21-9-1890, 25-9-1891 y 23-9-1892.
[49] *Diario de Levante*, 11-7-1891; *Diario de Murcia*, 12-7-1891; *Paz de Murcia*, 1-9-1883, 24-6-1892 y 18-7-1892.
[50] *Diario de Murcia*, 31-8-1890 y 10-9-1890.
[51] *Crónica Meridional*, 2-9-1883, 8-9-1883, 21-8-1891 y 25-8-1891.
[52] *El Graduador*, 5-10-1879 y 24-9-1882; *La Unión Democrática*, 26-10-1879; *La Provincia*, 26-8-1880.
[53] *Gaceta musical de Madrid*, 20-4-1856 y 27-4-1856.

ción,[54] lo que sumaba un total de 446 intérpretes; el autor «fue llamado al palco escénico y el público exigió que se repitiera parte de la fantasía».[55]

En Valencia la hemos localizado en dos ocasiones más: la primera, en el Teatro Principal en octubre de 1856 con la participación de las músicas de la guarnición junto con la orquesta, dentro de los actos de celebración del aniversario de la reina;[56] y la segunda, en el Princesa, bajo la dirección de Carlos Llorens.[57]

Merece una atención especial su interpretación en el Teatro del Tacón de La Habana, en la Cuba española del siglo XIX, por parte de la orquesta junto con las bandas de la guarnición en las fiestas por el nacimiento del príncipe Alfonso.[58]

Finalmente, el tipo de representación menos frecuente es la unión de banda militar y banda civil. Solo tenemos dos resultados: por un lado, la banda de la sociedad Jardín del Paraíso, que la interpretó junto con las músicas del Regimiento San Marcial y del Regimiento Cuenca en octubre de 1862;[59] y, luego, en un concierto celebrado en agosto de 1883 entre la banda municipal de Santander y la del Regimiento San Marcial.[60]

Para terminar este apartado, cabe señalar que en cinco ocasiones no se ha indicado claramente qué grupo la interpretó. Todas ellas son conciertos al aire libre en Madrid en la década de 1860. En el Jardín del Paraíso, en 1863, la interpretó en dos ocasiones una agrupación formada «por 180 profesores», pero sin indicar cuál era su procedencia.[61] También consta su interpretación en los Campos Elíseos en 1863 y 1870, así como el anuncio de que se iba a interpretar en el Jardín del Price en 1865, pero sin indicar qué entidad la iba a ejecutar.[62]

Distribución geográfica

En cuanto a la distribución geográfica, hemos documentado su interpretación en 16 provincias.[63] La mayoría de las recurrencias se han dado en las provincias de Madrid, Murcia, Valencia y Alicante, con los siguientes porcentajes: Madrid (32 %), Murcia (15 %), Valencia (12 %), Alicante (10 %), a las que siguen Barcelona y Cantabria (6 %), Almería (5 %), Córdoba (4 %),

[54] En concreto, participaron las músicas, charangas y bandas de guerra del Regimiento de Artillería, de los Regimientos de Infantería Gerona, Galicia y Constitución, de los Batallones de Cazadores de Cataluña y Granada, y las de los Regimientos de Caballería de Numancia y Calatrava.
[55] *La España*, 18-4-1856; *La Zarzuela*, 21-4-1856.
[56] *Gaceta musical de Madrid*, 19-10-1856.
[57] *La Correspondencia de España*, 14-2-1861.
[58] *La España*, 18-5-1858; *La Época*, 19-5-1858.
[59] *La Correspondencia de España*, 15-10-1862; *La Iberia*, 16-10-1862 y 17-10-1862; *La Época*, 17-10-1862; *La Discusión*, 19-10-1862.
[60] *El Atlántico,* 13-8-1887; *El Correo de Cantabria,* 15-8-1887.
[61] *El Contemporáneo*, 29-7-1863; *El Clamor público*, 1-8-1863.
[62] *La Correspondencia de España*, 24-8-1863; *La España*, 15-6-1865; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 10-8-1870.
[63] Entre ellas, se incluye la isla de Cuba, que en aquel momento pertenecía a España.

Málaga (3 %) y, finalmente, Baleares, Cádiz, Granada, La Rioja, Pontevedra y Cuba con un 1 %. Por comunidades autónomas, Madrid es la que presenta mayor número de ocurrencias (32 %), aunque concentradas entre los años 1856 y 1874. Destaca su interpretación por músicas militares en lugares públicos, como el Jardín del Price, los Campos Elíseos, el Jardín del Paraíso y la plaza de Oriente. También destacan actuaciones en teatros como el Teatro Real, el Rossini y el Salón del Prado.

En cuanto a la Comunidad Valenciana (22 %), las actuaciones se han documentado en las provincias de Alicante y Valencia. Aquí se han localizado tres tipos: conciertos por orquestas y músicas militares en el Teatro Principal y el Teatro de la Princesa, actuaciones de músicas militares en conciertos y grandes actos y actuaciones de bandas civiles. Respecto a estos últimos, además de los conciertos de la Lira de Alicante, se ha constatado su interpretación por otras entidades civiles. Por ejemplo, en 1858 la música de Albaida (Valencia) interpretó la parte del vals de *La batalla de Inkerman* durante un concierto en las fiestas locales (Soler, 2015, pp. 52-53).[64] También la banda de Villanueva de Castellón (Valencia) la interpretó amenizando los actos de la feria que se celebraba cada año.[65] Por su parte, el musicólogo Vicente Galbis ha señalado su interpretación por la música de Orihuela (Alicante) aunque sin concretar fecha ni lugar (Galbis, 2001, p. 170).

En cuanto a Murcia (15 %), la primera mención a su interpretación se refiere a un concierto de la música de Artillería en 1860;[66] después se quedó en los repertorios durante los conciertos públicos de las músicas civiles del señor Mirete y de la Casa de la Misericordia en las décadas de 1880 y 1890.

En Andalucía (13 %) se ha documentado en cinco de las ocho provincias, y predominan las actuaciones de las bandas militares sobre el resto de tipos estudiados. Cronológicamente, las primeras referencias son de 1857, en Málaga y Granada, en interpretaciones de bandas militares tanto al aire libre como en teatros.[67] Después, en 1863, la música del Regimiento Sevilla la interpretó en un concierto en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).[68] Asimismo, la hemos encontrado en el repertorio de la banda municipal de Almería de los años 1883 y 1891. También en la década de 1890 llegó a Córdoba, donde en 1891 la interpretó con gran éxito la charanga del Batallón de Cazadores de Cataluña en el paseo del Gran Capitán. Del mismo modo, en 1897 la retomó en sus conciertos la charanga del Batallón de Cazadores de Cuba. La prensa apuntó: «Hace años no oí-

[64] *Diario mercantil de Valencia*, 14-10-1858.
[65] *La Esperanza*, 20-12-1872.
[66] *Paz de Murcia*, 15-2-1860.
[67] La música del Regimiento San Fernando la tocó en la Alameda y, en diciembre, en la plaza de Riego de Málaga. Por su parte, la música del Regimiento Infante lo hizo en el teatro de Granada. *Diario de Palma*, 10-9-1857; *La España Artística*, 2-11-1857; *La España*, 3-1-1858.
[68] *El Contemporáneo*, 27-9-1863.

da»,[69] que gustó y se tuvo que repetir en el Gran Teatro en el festival organizado por la Cruz Roja.[70]

Por volumen de apariciones sigue Cantabria (5 %), donde las citas se concentran entre 1886 y 1887, interpretada principalmente en los conciertos realizados durante la visita a Santander de la música del 2.º Regimiento de Ingenieros. Ulteriormente entró en el repertorio de la banda municipal, que también la interpretó.

En Cataluña (5 %) solo la hemos documentado en la ciudad de Barcelona: durante su estreno en el Liceo en 1856, en un concierto de la música del Regimiento Extremadura acompañada de cornetas y tambores en 1861 y en un espectáculo pirotécnico musical en los jardines del Tívoli.[71]

Para cerrar el apartado geográfico, enumeraremos las provincias donde hemos encontrado una única cita. Entre ellas, Badajoz, donde en 1869 la música del regimiento Asturias la interpretó en el teatro de Campo de San Juan.[72] También en Palma de Mallorca (Baleares) en 1858, cuando la música del regimiento Asturias estaba acantonada en la ciudad bajo la dirección del propio Llorens y se anunciaba que en breve se estrenaría.[73] Desconocemos si, al final, se llevó a cabo ese estreno. Además, se dio a conocer en Cuba, como ya dijimos, en 1858 en el Teatro del Tacón. En Logroño (La Rioja) en 1890 la ejecutó la música del Regimiento Burgos en los jardines del cuartel.[74] Finalmente, mencionaremos Pontevedra, donde en 1884 se interpretó en un concierto conjunto con la música de Murcia y la del Hospicio de la ciudad.

Conclusiones

En lo que respecta al análisis musical observamos que el compositor intentó describir en todo momento lo que aconteció durante la batalla de Inkerman. En numerosas ocasiones utilizó recursos típicos de los instrumentos empleados en la batalla, como las trompetas y las cornetas de caballería, con los que se dan instrucciones en el ejército. También usó melodías de carácter popular, como *Le chant de l'oignon* (también citada como *La chanson de l'oignon)* y *La marsellesa*, adoptada como himno de Francia en 1795.

En general la armonía es convencional, está bien trazada, pero es poco audaz. Supuestamente, lo mejor debía de ser la instrumentación, ya que se intuye por las críticas de prensa de la época que la pieza tenía diferentes variedades de color con un criterio coherente; pero, en este ámbito, solo podemos hacer suposicio-

[69] *El Comercio de Córdoba*, 13-8-1897.
[70] *El Comercio de Córdoba*, 15-8-1897; 17-8-1897; 26-8-1897.
[71] *La Corona*, 7-7-1861.
[72] *Crónica de Badajoz*, 28-4-1869.
[73] *La España Artística*, 26-4-1858.
[74] *La Rioja*, 16-7-1890.

nes. Desde el punto de vista formal, el compositor intentó abordar una estructura grande y, a la vez, atractiva e inmediata para el oyente. Para ello recurrió a la presentación de muchos temas, aunque no hay ninguna sección de desarrollo. Es decir, plasmó muchas ideas musicales pero sin elaborar después el material temático. Observamos que, si bien la mayor parte de la pieza está en la tonalidad de fa mayor, hay diferentes temas enlazados entre sí con modulaciones a tonos vecinos.

A modo de recapitulación, tras el análisis de los datos obtenidos, hemos documentado la pervivencia de esta composición en los repertorios de conciertos durante 49 años aunque, a principios del siglo xx, se convirtió en ejemplo de música pasada de moda y, ya en la década de 1920, era solo un recuerdo añorado. Respecto a las formaciones que la interpretaron, durante la década de 1850 destacan los grandes conjuntos instrumentales que combinaban orquestas y bandas militares en los teatros de las principales capitales del Estado. En el repertorio de las bandas militares, la hemos documentado entre 1855 y 1904, mientras que en el de las bandas civiles se concentra, principalmente, entre las décadas de 1880 y 1890.

En cuanto a la distribución geográfica han predominado las referencias concentradas en Madrid (32 %), donde estuvo en vigencia entre 1850 y 1870. Le sigue la Comunidad Valenciana (22 %), donde se localizan más fechas de interpretación, lo que llevan a cabo bandas militares, bandas de música y orquestas junto con agrupaciones militares. La tercera comunidad con mayor número de citas es Murcia (15 %), concentradas durante 1880 y 1890 e interpretadas por bandas de música. Finalmente, la cuarta con mayor número de menciones es Andalucía (13 %), con un rango cronológico entre 1857 y 1897 e interpretación por bandas tanto militares como civiles.

El repertorio de las bandas de música es un campo de trabajo cada vez más presente en los estudios musicológicos. Actualmente, aún se sostiene que la producción musical para banda durante la transición del siglo xix al xx en España estaba integrada por música funcional de piezas de circunstancia compuestas para procesiones, desfiles y bailes, por una parte, y por transcripciones y arreglos procedentes de la música sinfónica (Asensi, 2013, pp. 98-105). Hasta la década de 1970, se dice, no emergió un nuevo repertorio creado exprofeso para las bandas de música (Galbis, 2001, pp. 194-197). Bajo este punto de vista, la obra de Carlos Llorens habría sido una singularidad anecdótica, pero cabe preguntarse si existió una producción propia para banda más amplia de lo que se cree y que yace olvidada en archivos o se ha perdido. Para contestar a esa pregunta hay que emprender nuevos estudios sobre la producción compositiva e interpretativa del siglo xix español.

A poco que nos adentramos en la prensa histórica, encontramos referencias a obras de gran formato concebidas para orquesta y banda militar. Sin pretender

realizar un estudio sistemático, el 19 de noviembre de 1856, natalicio de la reina Isabel II, se estrenaron en el Teatro Principal de Valencia, con aparente gran éxito, dos fantasías compuestas por los músicos mayores José Altamira, de la música del Regimiento del Rey, y Miguel Sarasate, de la música del Regimiento Aragón.[75]

> La sinfonía del señor Sarasate revela profundos conocimientos en el arte y es una obra rica de melodía y de instrumentación. No es de menos efecto la fantasía militar del señor Altamira, titulada *El 19 de Noviembre,* que ha merecido un verdadero triunfo a su autor.
>
> Nosotros amigos de todos los que descuellan en el arte por su ingenio y laboriosidad damos a dichos señores el más sincero parabién esperando que encuentren imitadores entre los demás músicos mayores del ejército español a fin de que cada uno sea estimado por su talento.[76]
>
> La misma noche del 19 se ejecutó por primera vez en el teatro, dos piezas de música compuestas por los señores Sarasate y Altamira, directores de las bandas militares de los regimientos de Aragón y del Rey. Desde que el señor don Carlos Llorens, director de la banda de música del regimiento de Asturias ha llamado tanto la atención con su *Batalla de Inkerman,* ejecutada con brillantísimo éxito en Madrid, en Barcelona, en el mismo Valencia, y que los gaditanos tendrán el gusto de oír muy próximamente, vemos con placer que los músicos mayores de los regimientos quieren imitar el buen ejemplo que les ha dado el señor Llorens, a quien apreciamos doblemente como compositor y autor de los artículos especiales sobre la organización de las bandas de música del ejército español que hemos tenido el placer de insertar en la *Zarzuela,* con la esperanza de que no serán los últimos.[77]

En ambos casos, las críticas alaban la originalidad de este nuevo repertorio surgido a la estela del éxito de *La batalla de Inkerman* y manifiestan su deseo de que el ejemplo cundiera.

Se puede aducir también el éxito, todavía vivo hoy en día, que tuvo *La joya catalana: fantasía para bombardino y banda*, del músico mayor Francisco Funoll y Alpuente, consistente en una polca con variaciones.[78]

[75] *Gaceta musical de Madrid*, 22-11-1856.
[76] *Gaceta musical de Madrid*, 30-11-1856.
[77] *La Zarzuela*, 1-12-1856.
[78] En cuanto al perfil biográfico de Francisco Funoll y Alpuente, los datos son contradictorios. El catálogo de la Biblioteca Nacional de España indica que vivió entre 1795 y 1859. Por su parte, Ricardo Fernández de Latorre apunta que nació el 30 de marzo de 1820 en Campo Mayor (Portugal) y que era hijo de un músico mayor lusitano y nieto de catalanes emigrados. Señala su participación en combates durante la Primera Guerra Carlista (1833-1840) y la guerra de África (1859-1860). Músico mayor desde 1857, sabemos que estuvo al frente de, al menos, las músicas de los Regimientos Toledo y Guadalajara, que fue condecorado con la Real Orden Americana de Isabel la Católica y que estuvo en activo hasta el 19 de noviembre de 1873. Destacan su *Método completo de solfeo sin acompañamiento* y su *Método completo de bombardino bajo, de bombardino barítono y trombón tenor en do o en si bemol con tres o cuatro cilindros o pistones* (Fernández, 2000, p. 259; Sobrino, 2000, p. 289).

Siguiendo en Valencia, el 30 de julio de 1872 se estrenó *La Feria de Valencia*, cantata para orquesta, banda y coro de Salvador Giner con letra de Enrique García Bravo. El acto tuvo lugar dentro de los actos de la Feria, en la plaza de toros de la ciudad. En él participaron cerca de 800 músicos agrupados en cuatro bandas militares y varios coros: el orfeón de las Escuelas de Artesanos, los alumnos de las escuelas de música y los niños de los establecimientos benéficos de la ciudad (Sancho, 1996, p. 34).

Otro ejemplo lo encontramos en el gran festival celebrado el 30 de julio de 1876 en la plaza de toros de Valencia, un gran espectáculo con más de 300 intérpretes, entre masa coral y bandas de música, todos bajo la dirección del músico mayor Juan Coma Bayer.[79] Allí se interpretaron *Los murmullos del lago,* gran sinfonía del austríaco Joseph Christoph Kessler; *Una pastora,* cantata de grandes dimensiones para coros y bandas de R. Pérez, y la *Gran cantata sinfónico-militar*, compuesta por el propio Coma. Esta última es una pieza para banda y coro dividida en dos partes. La primera con los movimientos siguientes: 1.º, *Alborada*, concertante instrumental; 2.º, *Dianas*, por los cuerpos de un ejército y por la parte instrumental; 3.º, *Plegaria*, a tres voces por los coros y bandas; y 4.º, *Preciosa jota*, escrita y dedicada a la Feria de Valencia para coros y bandas. En cuanto a la segunda parte estaban: 1.º, *Ataque y toma de la importante plaza de Cantavieja*, toques militares, grandes y nutridos fuegos; 2.º, *Tiempo fúnebre*, marcha para coros y bandas; 3.º, *Gran galop*, un tren en marcha con todos los efectos de la imitación; 4.º, *Orgía*, movimiento de vals para coros y bandas; 5.º, *Gran paso militar*, rendición de una fortaleza, grandes fuegos combinados con la parte musical; y 6.º, *Himno dedicado a la paz,* por los coros y bandas finalizando con magníficos fuegos artificiales alegóricos a esta fiesta (Blasco, 1896, pp. 70-71).

Al respecto no es esta la única obra de gran formato de este autor, puesto que en julio de 1871 se estrenó en los jardines del Retiro de Madrid la composición para banda *Campaña entre Francia y Prusia*, pieza que también se hizo acompañar con fuegos artificiales.[80]

También podemos apuntar que, en 1873, Ruperto Chapí (1851-1909), que ocupaba entonces la plaza de músico mayor del Regimiento de Artillería, compuso para banda militar su celebérrima *Fantasía morisca*, adaptada para orquesta por el compositor en 1879 y reelaborada para banda de música en 1882. Junto a ella ya hemos citado la obertura *La primavera* para orquesta y banda premiada en los Juegos Florales de 1881 de Murcia y compuesta por Ángel Mirete (Clares, 2005, p. 548).

[79] Juan Coma Bayer (1831-18??), nacido en Barcelona, ocupó plaza de músico contratado y, luego, como músico mayor en diferentes regimientos. Recibió el retiro reglamentario el 1 de noviembre de 1891. AGMS. Expediente personal de Juan Coma Vayer [sic]. Sección 1.ª, leg. C-3128.
[80] *La Correspondencia de España*, 29-7-1871; *La Época*, 29-7-1871.

De este modo, documentamos a la largo del tercer cuarto de la centuria un goteo de grandes obras para banda de música, aspecto que merece mayor atención e investigación para conocer qué repercusión y difusión tuvieron esas piezas.

En cuanto a la razón del olvido de este repertorio nos atrevemos a lanzar a modo de hipótesis diferentes ideas:

- Se trata de un repertorio elaborado, principalmente, por músicos militares y, en muchos casos, con temática de inspiración militar. Sin extendernos, cabe señalar el gran éxito que tuvieron las composiciones del alicantino Higinio Marín López *La batalla de Castillejos* (1860) y *El combate del Callao* (1888).

- Como hemos comprobado, solían predominar los grandes formatos interpretativos, que combinaban bandas de música, orquestas y coros, reunidos en un gran auditorio (teatro, plaza de toros, jardín) y, muchas veces, acompañados con aparato pirotécnico.

- Se trata de piezas que circulaban manuscritas y, hasta donde sabemos, fuera de la distribución de música impresa. Habría que analizarlas para comprobar su calidad y su relación con los gustos estéticos del momento. En cuanto a esos cambios, sin extendernos, apuntamos la reducción del papel del ejército en la sociedad española a partir de la Restauración de 1874 y, sobre todo, después de la derrota militar en la guerra Hispano-Norteamericana (1898) (Llano, 2016, pp. 8-9).

- Finalmente, hay que aludir al desmesurado interés que durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX tuvo el repertorio zarzuelístico, que eclipsó el resto de los géneros musicales. Sin entrar en detalles, destacamos el impacto que tuvo la *Sinfonía para orquesta y banda sobre motivos de zarzuelas*, de Francisco Asenjo Barbieri, estrenada el 10 de octubre de 1856 para la inauguración del Teatro de la Zarzuela de Madrid e impresa en 1873 (Asenjo, 1992, pp. 35-82).

Bibliografía

Acker, Y., Alfonso, M.ª de los Á., Ortega, J. y Pérez, B. (2000). *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: sgae.

Araújo, J. A. y Arecibia, R. (2002). Infometría, bibliometría y cienciometría: aspectos teórico-prácticos. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud (acimed)*, (4). Recuperado de https://cutt.ly/1rjiLYx (consulta: 3-1-2019).

Archivo General Militar de Segovia.

Archivo Municipal de Murcia. https://cutt.ly/kucsrNw (consulta: 3-1-2019).

Asenjo, F. (1992). Sinfonía para orquesta y banda sobre motivos de zarzuelas. *Música: revista del Real Conservatorio Superior de Música*, (0), 35-82.

Asensi, E. (2013). *Música, mestre! Les bandes valencianes en el tombant del segle xix*. Valencia: Universitat de València.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. https://cutt.ly/JrxYU7B (consulta: 3-1-2019).

Blasco, F. J. (1896). *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.

Clares, M.ª E. (2005). Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875). *Revista de Musicología*, *28*(1), 543-562.

Fernández, F. (2000). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Gaceta de Madrid. https://cutt.ly/BrxYYCv (consulta: 3-1-2019).

Galbis, V. (2000*a*). *La música escénica en Valencia (1832-1868). Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*. (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.

_____. (2000*b*). Llorens Robles, Carlos. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música en España e Hispanoamérica*. (Tomo 6, pp. 964-965). Madrid: sgae.

_____. (2001). Les bandes valencianes: historia, activitats i projecció social. En Aviñoa, X. (Dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. (Tomo VI [*Música popular i tradicional*], pp. 160-205). Barcelona: Edicions 62.

_____. (2006*a*). Llorens Robles, Carlos. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 2, pp. 24-25). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

_____. (2006*b*). Llorens Robles, Carlos. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*. (pp. 102-103). Madrid: iccm.

González, L. (2006). Marín López, Higinio. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Tomo 2, p. 56). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Gosálvez, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: aedom.

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. https://cutt.ly/wrxYUDP (consulta: 3-1-2019).

Llano, S. (2016). The Sacred in Madrid's Soundscape: Toward an Aural Hygiene, 1856-1907. En Córdoba, A. y García-Donoso, D. (Eds.). *The Sacred and Modernity in Urban Spain. Beyond the Secular City.* (pp. 1-20). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Micó, E. (2011). *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Oriola, F. (2018). El músico mayor Carlos Llorens Robles (1816-1862), compositor y músico de contrata en el Ejército de Isabel II. *Estudios bandísticos*, (2), 27-54.

Ruiz de Lihory, J. (1903). *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establiment Tipografich de F. Doménech.

Sancho, M. (1996). *Vida y obra musical de Salvador Giner Vidal (1832-1911)*. (Tesis de licenciatura). Valencia: Universitat de València.

Sobrino, R. (2000). Funoll y Alpuente, Francisco. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música en España e Hispanoamérica*. (Tomo 5, p. 289). Madrid: sgae.

Soler, A. (2015). *La Música Vella. Cercle Musical Primitiva d'Albaida, «El Gamell»*. Albaida: Cercle Musical Primitiva d'Albaida.

EL *BALL DELS LLAURADORS D'ONTINYENT.* DELS MANUSCRITS DE 1905 A L'EDICIÓ ACTUALITZADA

Salvador Berenguer Bodí

RESUM

El *Ball dels Llauradors d'Ontinyent* és un conjunt de huit peces musicals per a banda que interpreta i balla anualment la Comparsa de Llauradors d'Ontinyent, en el marc de les Festes de Moros i Cristians. Es conserven les partitures manuscrites datades de 1905. A partir d'aquests manuscrits se n'ha elaborat una edició actualitzada.

L'objectiu d'aquest article és donar a conéixer el procés d'edició de la música del *Ball dels Llauradors d'Ontinyent*, que actualment es troba en format manuscrit. Amb açò pretenem, d'una banda, mantenir el patrimoni musical valencià lligat a les bandes de música i a la festa morocristiana, dos dels fenòmens socials més importants del País Valencià. D'altra banda, i de retruc, volem donar a conéixer els balls de comparses i el Ball dels Llauradors en concret, que, tot i que forma part de les festes de Moros i Cristians a molts indrets, és una part poc coneguda d'aquestes festes.

L'article, igual que la comunicació realitzada en desembre de 2018, està organitzat en tres parts: la primera és una xicoteta contextualització sobre què és el *Ball dels Llauradors d'Ontinyent*; la segona consisteix en la descripció de les fonts en què ens basem per fer-ne l'edició, i la tercera mostra el procés d'elaboració de l'edició.

El *Ball dels Llauradors d'Ontinyent*

S'anomena «Ball dels Llauradors d'Ontinyent» un conjunt de danses que interpreta la Comparsa de Llauradors d'Ontinyent. Aquest es contextualitza dins dels balls de comparses o balls de filada, en el marc de les festes de Moros i Cristians del model meridional valencià (Sanchis Francés, 2017, p. 12). Les festes de Moros i Cristians són unes festes creades entorn de les representacions de les batalles entre cristians i sarraïns i turcs al llarg de la mar Mediterrània. A la

zona meridional valenciana, als pobles del sud de la província de València i a la província d'Alacant, aquest tipus de festivitat té una gran presencia i és on trobem gran part dels exemples de balls de comparses. Existeixen a diferents pobles i amb diferents noms, com ara el Ball dels Espies a Biar (Cerdà Mataix, 2001), el Ball dels Moros Vells a Bocairent, el Ball Moro a Banyeres de Mariola (Sanchis Francés, 2015) o el Ball dels Contrabandistes i el Ball dels Llauradors a Ontinyent (Sanchis Ferri, 2014).

Figura 1. Revista *Algo*, 18-4-1936, núm. 349, Barcelona. *Font*: Biblioteca Nacional de España.

En el cas concret d'Ontinyent, aquests balls apareixen des de l'inici de les festes de Moros i Cristians l'any 1860 (Sanchis Ferri, 2014):

> L'any 1860, les úniques festes celebrades al voltant de la festivitat del Salvador, els dies 5, 6 i 7 d'agost, reflecteixen que el dia 5: «A las nueve de la noche las compar-

> sas darán principio á sus bailes por las calles de la población, y concluirán á las doce en punto». I deia per al dia 6: «A las nueve de la noche se dará principio á los bailes en los mismos términos anunciados para la noche anterior».

I continuaran ballant-se fins al començament de la Guerra Civil, tal com mostren, per exemple, els programes de les festes de 1909, «Grandes bailes y lúcidas serenatas»; de 1924, «típicos bailes de las comparsas», o de 1935, «por la noche, de 9 a 2, se repetirán los típicos bailes de las comparsas». A partir d'aquest any, ja no tornen a aparéixer en els programes i no hi ha cap document que indique que es continuen ballant. Per tant, es pot afirmar que els balls de comparsa van desaparéixer.

Pel que fa al cas concret del Ball dels Llauradors, aquest apareix amb la creació de la Comparsa de Llauradors en 1883 (Sanchis Ferri, 2014) i hi ha constància que era un dels més esperats i populars, tal com recull la publicació ontinyentina *La Paz Cristiana*: «el baile de labradores fue selectísimo y lució sobremanera en los días de los festejos».[1] L'única imatge del Ball en acció és una fotografia que publica en abril de 1936 la revista *Algo*, on apareix un llaurador ballant davant d'una balconada amb una bandera tricolor (figura 1).

Ara bé, el Ball dels Llauradors no es va perdre per complet, ja que en 1991 es va recuperar i es va tornar a ballar. Després es va repetir en 1992 i 1993, però no va ser fins a 2008 que es va recuperar el costum de ballar-lo a les places i els carrers com es feia en els orígens; des d'aleshores, es balla cada any el divendres anterior a la setmana de les festes de Moros i Cristians d'Ontinyent, acompanyat per la banda de música de la Societat Unió Artística Musical d'Ontinyent (Sanchis Ferri, 2014).

Aquesta recuperació es va poder dur a terme gràcies, d'una banda, a l'existència dels manuscrits originals, que van permetre recuperar la música original amb què es ballava feia més de seixanta anys. I, de l'altra, al fet que encara hi haguera algú que de ben jove haguera aprés el ball i que va transmetre i ensenyar els diferents moviments al grup que, a l'inici de la dècada dels noranta, posava tots els esforços a recuperar el Ball dels Llauradors.

Els manuscrits de 1905

Els documents del *Ball dels Llauradors d'Ontinyent* són un conjunt de papers manuscrits que contenen un total de huit peces. Es presenten en format quartilla (16 × 21 cm) i alguns estan cosits amb un fil, o bé de color blanc o bé de color beix. Hi ha papers que, tot i que actualment no estan cosits, abans ho van estar, ja que s'hi veuen els foradets del fil.

[1] *La Paz Cristiana*, 2-9-1922.

El paper és gros i presenta els pentagrames pautats de fàbrica. Aquest paper prové de la paperera catalana J. Vilaseca, amb seu a Capellades (Barcelona), que existeix des de 1714. Açò ho sabem ja que en alguns dels papers s'observa la marca d'aigua amb el logotip i les inicials d'aquesta empresa.

Sobre la portada de les partitures de bombo hi ha escrit: «Baile para los Labradores. 18 libretas y una de violín = 19 con 21 papeles sueltos "La Valenciana". Propiedad de la Comparsa de dicho nombre. Onteniente, 17 de julio de 1905».

Cada llibreta correspon a un instrument, encara que de saxo alt, bombardí i bombo n'hi ha dues. Almenys hi han escrit tres mans diferents i, pel que sembla, en diferents moments. Si bé hem dit que hi ha huit peces, no totes les llibretes inclouen les huit. En la taula 1 podem veure quines peces conté cada llibreta.

	Polca	**Poltka**	**Jota**	**Vals**	**Andante**	**Valenciana**	**Jota VS**	**Galop**
Requint	×	×	×	×	×	×	×	×
Clarinet 1r	×		×	×	×	×		×
Clarinet 2n	×	×	×	×	×	×	×	×
Clarinet 3r	×	×	×	×	×	×	×	×
Saxo Alt (a)	×	×	×	×	×	×	×	×
Saxo Alt (b)	×		×	×	×	×		×
Saxo tenor	×	×	×	×	×	×	×	×
Trompa	×	×	×	×	×	×	×	×
Cornetí 1r	×	×	×	×	×	×	×	×
Cornetí 2n	×	×	×	×	×	×	×	×
Trombó 1r	×	×	×	×	×	×	×	×
Trombó 3r	×		×	×	×	×		×
Bombardí (a)	×	×	×	×	×	×	×	×
Bombardí (b)	×		×	×	×	×		×
Tuba	×	×	×	×	×	×	×	×
Bombo (a)	×	×	×	×	×	Caixa	×	×
Bombo (b)	×		×	×	×	Caixa		×
Director	×	×	×	×	×	×	×	×

Taula 1

Com es pot observar, hi ha algunes llibretes que no tenen les huit peces: la de clarinet 1r, saxo alt (b), trombó 3r, bombardí (b) i bombo. Creiem que aquestes són les més antigues, ja que no contenen unes peces que sí que estan en les altres i, a més, les que sí que apareixen estan renumerades en diverses ocasions i tenen el número d'ordre ratllat i reescrit damunt o al costat.

Sobre les peces que hi ha escrites, la teoria acceptada és que eren peces de moda a l'època i que se n'anaven afegint de noves i traient-ne de velles (Sanchis Ferri, 1991). Açò ho corrobora el fet que en la polca estiga escrit «No se toca» o «Nula», de manera que la nova poltka va substituir l'antiga. Hi ha diversos motius que ens fan pensar això. En primer lloc, seria lògic que una poltka substituïra una altra polca. En segon lloc, la poltka més recent està copiada sempre per la mateixa mà i en un full que no té res per l'altra cara. I, en tercer lloc, està cosida entre la primera polca i la jota. Cal assenyalar que el paper de directiu (en si bemoll) està signat per Daniel Silvaje Peralta,[2] per la qual cosa es creu que aquest en podria ser el compositor o el transcriptor/copista.

Per tant, les peces que considerem més antigues són la polca, la jota, el vals, l'andante, el galop final i la valenciana. La jota correspon a una adaptació de la jota *Si las mujeres mandasen*, de la sarsuela *Gigantes y cabezudos*, de Manuel Fernández Caballero i Miguel de Echegaray, la qual es va estrenar a Madrid en 1898. Per tant, es tracta de música que en 1905 podria estar de moda. L'andante, en el paper de bombo, porta per títol *Schotis*, per la qual cosa suposem que també podria pertànyer a una sarsuela de l'època o ser un xotis conegut aleshores. Malauradament, encara no hem pogut identificar de quina obra es tracta, i el mateix ocorre amb el vals i amb el galop final. Tot i que a nosaltres ens ha arribat cosida dins de les carpetes, la valenciana sols està integrada amb les altres peces en les llibretes que considerem més noves. Per contra, en les velles apareix cosida al final i sense música a l'altra cara del full. A més a més, el text escrit en el paper de bombo ens indica que la valenciana anava per separat, la qual cosa ens fa pensar que aquesta peça o bé no era exclusivament interpretada per al ball o almenys no formava part del conjunt habitual. Tot i això, la mà que copia la valenciana i la llibreta de clarinet 1r i trombó 3r és la mateixa; per tant, també devia ser-hi des d'un inici. La valenciana correspon a la melodia popular de *L'u i el dos*, per la qual cosa podria aparéixer en el *Ball* a través de la cultura popular. Ara bé, comparant la manera en què està estructurada, el desenvolupament harmònic i l'escriptura, nosaltres creiem que la banda la podria haver copiat i adaptat a partir d'una edició de *L'u i el dos* editada a València els primers anys del segle xx per Luis Tena i que porta per títol *Cantos Valencianos*.

La jota de Vicent Soler se li atribueix al compositor d'Ontinyent Vicent Soler Brotons.[3] És posterior a les cinc peces inicials i a la valenciana, però anterior a la poltka, per les raons que expliquem a continuació. En primer lloc, perquè en les carpetes més antigues no apareix ni la poltka ni la jota, però sí la valenciana. En segon lloc, perquè Vicent Soler és cronològicament anterior a Daniel Silvaje, per tant, si suposem que tots dos en són els compositors, Vicent Soler ho faria

[2] Daniel Silvaje Peralta va ser un músic i compositor ontinyentí que va dirigir la Unió Musical d'Ontinyent entre 1915 i 1926 (Pérez-Jorge, 1979).
[3] Vicent Soler Brotons dirigí la Lira del Clariano entre 1906 i 1913, moment en què marxa d'Ontinyent, primer a Barcelona i després a Madrid (Pérez-Jorge, 1979).

abans que Daniel Silvaje. I finalment, perquè en les llibretes noves ja apareixen correctament copiats tots els balls (incloent-hi la jota de Vicent Soler), excepte la poltka, i aquesta, com hem dit, no té res escrit en l'altra cara del full i presenta una altra cal·ligrafia.

Com hem vist, al llarg del temps s'hi van afegir diferents peces i l'ordre va canviar. L'inicial seria el següent, segons hem deduït pels canvis en els números: 1. polca, 2. andante, 3. vals, 4. jota, 5. final. En algun moment apareix la valenciana amb el 5; posteriorment, la jota de Vicent Soler i, per últim, la poltka.

Pel que fa als instruments per als quals està escrit, trobem els propis d'una banda dels primers anys del segle xx: percussió —bombo, plats i caixa—, tuba, bombardí, trombons —el paper de segon no s'hi conserva—, cornetins —en lloc de trompetes, que apareixeran en les bandes ontinyentines cap a 1916 i en altres bandes de la comarca més endavant (Berenguer Bodí, 2018)—, trompa —en aquest cas, el paper de trompa és idèntic al de trombó 3r—, saxo tenor i saxo alt, clarinets —tres veus— i requint.

La manera en què està escrita la música és l'habitual per al context de què es tracta. Hi ha un baix que marca el temps fort amb uns trombons i una trompa a contratemps; la melodia habitualment la porten els clarinets, el saxo alt i els cornetins, i el saxo tenor i el bombardí acostumen a fer o bé el contrapunt o bé algun tipus d'acompanyament menys rítmic que el baix i els trombons.

Aquests manuscrits, que són propietat de la Comparsa de Llauradors, han passat per diferents mans fins a l'actualitat. Sembla que van romandre sota la custòdia de membres de la comparsa després que el Ball dels Llauradors deixara de dansar-se, fins a la dècada dels huitanta, quan un membre de la comparsa els va deixar a José María Ferrero Pastor, el Mestre, perquè componguera un pasdoble a partir dels motius del Ball. Tanmateix, la mort sobtada de José María Ferrero en 1987 no ho va fer possible, de manera que aquests van quedar oblidats en el seu arxiu personal. És a l'inici dels anys noranta quan, gràcies a un dels fills del Mestre, Daniel Ferrero Silvaje, els papers van tornar a mans de la Comparsa de Llauradors. Posteriorment, els manuscrits es van cedir al Museu Fester d'Ontinyent, on es troben actualment per exhibir-los-hi.

L'edició actualitzada

Abans d'entrar en els detalls concrets de com estem elaborant l'edició dels papers del *Ball dels Llauradors*, cal explicar per què creiem que és necessari realitzar-la.

Un motiu és que, com hem dit, actualment aquesta música s'interpreta. La banda interpreta el conjunt de peces a partir d'una còpia a mà, que no és el manuscrit original, amb moltíssims errors i bastant il·legible. Evidentment, utilitzar

els manuscrits per interpretar la música al carrer no és una solució, ja que s'hi produiria un deteriorament important. Per tant, ha calgut no sols corregir totes les errades —les dels originals i les de la còpia posterior—, sinó també fer més còmoda la lectura per als músics.

Una altra de les raons és la conservació d'allò que hi ha escrit, ja que és un patrimoni que no podem permetre'ns perdre. A més, una nova edició ens en facilita la difusió i l'estudi perquè aquest és el primer pas per a realitzar una gravació i una obra publicada sobre el *Ball*, des d'un punt de vista musical i etnològic.

Per a fer-ne l'edició, s'ha decidit anar directament als manuscrits originals, ja que la còpia posterior és dels anys noranta i està copiada del manuscrit de 1905. Per tant, aquesta no ens aporta cap informació que no estiga en els papers més antics.

El primer que s'ha decidit ha sigut editar totes les peces, també la polca que no es balla. Tot i que es desconeix com és el ball, trobem interessant que es puga conservar i interpretar.

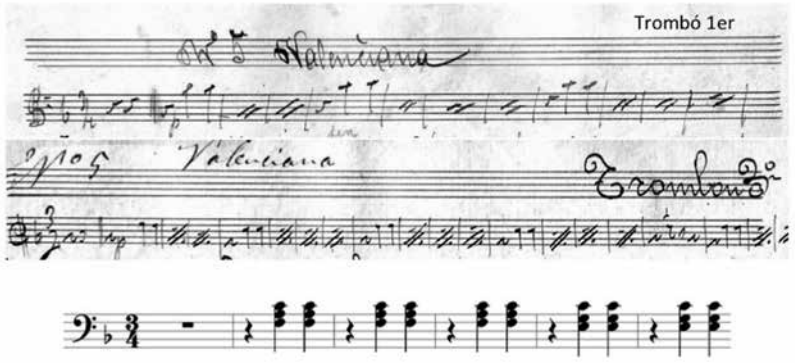


Figura 2. Disposició de les veus de trombó als original i resultat a l'edició.

Després s'ha determinat la plantilla per a la qual calia fer-ne l'edició: tres clarinets, requint, saxo alt i saxo tenor, trompa, dos cornetins, tres trombons, bombardí, tuba, caixa i bombo, i plats. Respecte al paper de trompa, com que es tractava d'una còpia exacta del paper de trombó 3r, l'hem elaborada a partir del de trombó 2n i 3r. Quant als trombons, com que hi ha un paper de trombó 1r i un de trombó 3r, hem trobat lògic que abans existira un paper de trombó 2n. A més, això s'observa en la manera en què està escrit: entre la veu que fa el 1r i la que fa el 3r cap perfectament el paper de 2n. Per tant, hem creat un paper de trombó 2n a partir dels altres dos i tenint en compte el context musical (figura 2).

Sobre la percussió, s'ha escrit el paper de caixa per a totes les peces (sols hi havia paper escrit de la valenciana), ja que considerem que la caixa participaria de manera habitual en el ball, perquè apareixia habitualment en aquest tipus de música, formava part de la plantilla habitual i en la valenciana sí que està escrit. I aleshores per què no hi és? Doncs creiem que o bé existia i s'ha perdut, o bé qui tocava la caixa improvisava la seua part a partir del paper de bombo.

El procés de l'edició pròpiament dita va començar copiant allò que estava en el manuscrit amb un editor de partitures. Una vegada feta aquesta tasca, hem fet un treball de correcció de cada paper basant-nos en el que feien la resta de les veus. Per a aquesta feina, s'ha tingut com a model l'aparell crític de l'edició crítica *I due Figaro*, elaborada per Víctor Sánchez Sánchez i Paolo Cascio, i editada per Ut Orpheus (2011). Això és, s'ha establert un conjunt de criteris bàsics, com ara l'extensió de l'articulació i de les indicacions dinàmiques en contextos iguals, o s'han evitat signes de repetició de compassos o abreviacions de figures. Totes aquestes correccions s'han realitzat sense referenciar-les en les notes crítiques. Sí que s'han referenciat totes les correccions melòdiques, rítmiques i harmòniques que s'han fet i s'ha indicat de la manera següent: número de compàs, instruments i observació. Finalment, s'han elaborat els papers que faltaven, com ara el de trombó.

A l'hora de fer les correccions, s'han trobat diferents situacions i contextos, i s'han resolt amb criteris concrets i de forma raonada. A tall d'exemple exposarem alguns casos a continuació.

En el segon compàs de la jota, apareix un acord format per les notes (en do) si sostingut, re, fa, la bemoll. El cornetí primer té escrit (en do) un la natural. Per a nosaltres, es tracta d'una errada, perquè hauria de ser un la bemoll. En aquest cas, es va corregir la nota errònia i es va referenciar la correcció en les notes crítiques.

En la mateixa jota, en el compàs 19 el bombardí i la tuba fan un arpegi i continuen de manera idèntica. Ara bé, en el compàs 23, el bombardí fa l'arpegi, però la tuba no. La resta d'instruments tenen el mateix motiu en el compàs 19 i en el 23 (es veu clarament en el requint i en el clarinet 1r). Així doncs, s'ha decidit que la tuba també fa aquest arpegi i així s'ha indicat en les notes crítiques (figura 3).

En el compàs 3 del galop, trobem dues variants diferents d'un ritme segons l'instrument: uns fan corxera més dues semicorxeres, mentre que els altres tenen corxera amb puntet més semicorxera. En aquest cas, s'ha tingut en compte el context i la quantitat: dos instruments fan la primera versió, mentre que quatre en fan la segona. Per tant, com que en el context ambdues serien vàlides, s'ha decidit establir corxera amb puntet més semicorxera com a opció adequada. Igual que en la resta dels casos, s'ha referenciat en les notes crítiques.

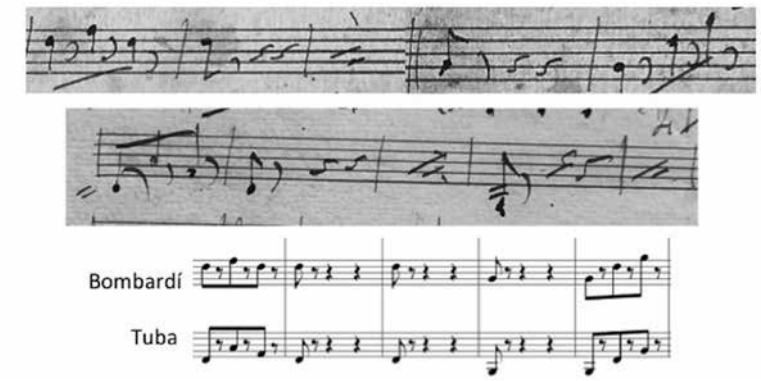


Figura 3. Bombardí i tuba en l'original i en l'edició.

Com hem apuntat a l'inici de l'última part, un dels objectius de l'edició és elaborar un projecte més ampli i més profund. Aquest article és, doncs, el punt de partida d'una publicació futura que contindrà l'edició crítica, un estudi històric i etnològic del Ball dels Llauradors, i un enregistrament de la música d'aquest. La finalitat última és, per tant, valorar, donar a conéixer i mantenir viva la cultura popular. I és per això que volem donar valor i transmetre el nostre patrimoni cultural mitjançant el Ball dels Llauradors d'Ontinyent.

Bibliografia

Berenguer Bodí, S. (2018). El què, qui i com de les bandes de música de les Festes de Moros i Cristians d'Ontinyent entre 1900 i 1930. En *Programa de Festes de Moros i Cristians d'Ontinyent*. Ontinyent: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia.

Cerdà i Mataix, J.-A. (2001). El ball dels espies: origen i evolució. En *Revista Oficial de Festes de Maig*, pp. 94-99. Biar: Ajuntament de Biar.

Pérez-Jorge, V. (1979). *La música en Ontinyent*. Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent.

Sanchis Ferri, R. (1991). El Ball dels Llauradors. En *Programa de Festes de Moros i Cristians d'Ontinyent*, pp. 12-14. Ontinyent: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia.

_____. (2014). Dels balls de comparsa i del retorn als carrers d'Ontinyent del Ball dels Llauradors. En *Programa de Festes de Moros i Cristians d'Ontinyent*, pp. 12-15. Ontinyent: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia.

Sanchis Francés, R. (2015). Ambaixades i balls amb parlaments al País Valencià. En *Teatralitat popular i tradició*, pp. 143-161. Catarroja: Editorial Afers. [Ponència llegida al II Congrés Internacional de Balls Parlats: Teatralitat Popular i Tradició. Tarragona, 24-26 de setembre de 2014].

_____. (2017). Preàmbul. En *La dansa dels altres: identitat i alteritat en la festa popular*, pp. 11-13. Catarroja: Editorial Afers.

CANTOS CANARIOS DE TEOBALDO POWER Y SU INFLUENCIA EN LA CONSOLIDACIÓN DEL ICONO MUSICAL FOLCLÓRICO EN CANARIAS

Nidia María González Vargas y Pompeyo Pérez Díaz

RESUMEN

Teobaldo Power compuso en 1880 su rapsodia para piano *Cantos canarios* basándose en motivos folclóricos canarios. Gracias a la orquestación para banda, se popularizó y arraigó en el imaginario sonoro popular, creando así el falso folclore canario instaurado hoy en día.

El compositor tinerfeño Teobaldo Power y Lugo-Viña (1848-1884) compuso en 1880 su rapsodia para piano *Cantos canarios* basándose en motivos folclóricos de las islas, sobre todo de Tenerife. Posteriormente, se orquestó la partitura. Sin embargo, su verdadera popularización comenzó con la versión para banda de Braulio Uralde Bringas (1864-1915), cuarto director de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Gracias a dicha versión, la partitura pudo llegar a muchos lugares de las islas, así como a capas sociales que no tenían acceso a los teatros y salones privados donde se interpretaba la música de Power.

La partitura se basaba en una estilización de diversos motivos y ritmos populares y los adecuaba a la estética romántica que seguía su autor. De este modo, su fijación en el imaginario popular alteró la imagen sonora de esta música, pues se convirtió en referente en sustitución de los verdaderos rasgos folclóricos propios del mundo rural. El auge algo posterior de una música de corte regionalista provocó que se compusieran diversas obras, muchas de ellas para banda, que imitaban la partitura de Power. Ejemplos destacados son la *Rapsodia tinerfeña*, de Miguel Castillo Alfonso (1876-1929), y *Tinerfe,* de José Crosa y Costa. Así, tanto la obra de Power como las surgidas a su amparo consolidaron una versión melódica y rítmica de elementos del folclore que no se correspondía con el original (si es que tal cosa puede decirse de una música de estas características), al estar mediatizada por una lectura romántica. Fue esta versión, sin embargo, la que arraigó en el imaginario sonoro y sentimental de la mayoría de la población.

Años después, tras la llegada al poder del general Franco, la Sección Femenina de la Falange Española, en su labor propagandística y de enaltecimiento de la vida rural de Canarias, tomó como referente las melodías empleadas por Power. De este modo, los grupos folclóricos que empezaron a proliferar abundaron en el fortalecimiento de un pseudofolclore basado en la mencionada lectura estilizada de la música popular original. Se dio así la paradoja de que una obra, divulgada enormemente gracias a sus adaptaciones para banda, se convirtió en referencia *falsa* para la recreación del folclore. Solo en años posteriores empezaron a salir a la luz, gracias a diversos estudios, versiones más realistas y menos *artísticas* del folclore de las islas.

En una isla como Tenerife, durante el siglo xix y antes, el folclore se interpretaba con muy pocos músicos, por supuesto sin coro y con el uso de dos o tres instrumentos.[1] Solo hace unas tres décadas que hay estudios rigurosos sobre ello, así como sobre el vestuario tradicional y otros aspectos; así que, en la primera mitad del xx, lo que existía era la tradición de las agrupaciones de instrumentos de pulso y púa y de las rondallas, que igual interpretaban arreglos de música de zarzuela durante el carnaval que aires folclóricos en las romerías y fiestas tradicionales (Pérez Díaz, 1996, pp. 35-39; González Vargas, 2016). Con la mencionada escasez de estudios rigurosos, lo que interpretaban aquellos grupos eran versiones adaptadas de las melodías escritas por autores con formación clásica, como Power. Es decir, esos grupos folclóricos, durante el periodo de romerías, hacían versiones de las folías, isas y demás repertorio a partir de fuentes que no eran las originales, sino versiones estilizadas de ellas. Lo que describimos anteriormente para el caso de la música clásica, o académica, y la influencia de Power, se repitió con los grupos folclóricos formados por aficionados. De ese modo se consolidó la adopción por parte de la mayoría de la población, que oía esa música con gran deleite, de lo que llamamos reinvención del folclore. Lo que pasó a formar parte del acervo personal y emocional de la ciudadanía como música canaria es pseudofolclore, no folclore real. Algo similar ocurría con los bailes, muy estilizados, desprovistos a menudo de sus connotaciones de galanteo o incluso sexuales, adaptados a coreografías vistosas y aptas para grupos numerosos.

Teobaldo Power y Lugo-Viña

Nacido el 6 de enero de 1848, Teobaldo Power y Lugo-Viña (1848-1884) murió de tuberculosis con tan solo 36 años, pero, a pesar de su corta vida, legó una abundante obra compositiva. Power fue un talento precoz que tuvo en el pia-

[1] Melecio Hernández Perera: «El Puerto, a través de la pluma de A. Burton Ellis», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 27-3-1994. En este artículo se cita la descripción de una actuación folclórica en el Puerto de la Cruz (Tenerife) realizada por Burton Ellis en su libro *West African Islands* (1870). La mayor parte de las descripciones de actividades musicales de tipo folclórico que se conservan aparecen en breves descripciones de viajeros, a menudo extranjeros, que pasaban por las islas.

no el mejor medio de expresión de su arte, pues compuso sus primeras piezas a los 10 años. Su padre lo inició en el mundo de la música y fue también quien lo llevó a Barcelona en 1858. Allí estudió con Gabriel Balart y se preparó para su ingreso en el Conservatorio de París. Tras ocho años de formación académica entre Barcelona y la capital francesa, el joven Teobaldo, con 18 años, intentaba abrirse paso como concertista en un competitivo mundo artístico. Posteriormente viajó a La Habana, donde conoció el nacionalismo musical, clave en su obra. Regresó a París, pero el estallido de la guerra franco-prusiana le hizo volver a España. Madrid se convirtió en su ciudad de residencia, aunque la alternaba con estancias breves en Tenerife, Barcelona, Madeira, París y Lisboa. Fue en la capital de España donde obtuvo la plaza de segundo organista de la Capilla Real y la cátedra en el conservatorio. Su prestigio académico pronto se vio acompañado por su éxito como compositor a partir del estreno de *Cantos canarios*, cuya popularidad inmediata no pudo disfrutar durante demasiado tiempo a causa de la tuberculosis que le arrebató la vida (Cabañas, 2001).

Figura 1. Retrato de Teobaldo Power y Lugo-Viña.

Pese a su corta existencia, la obra de Teobaldo Power fue abundante y de indudable calidad. Además de *Cantos canarios* compuso piezas sinfónicas y pianísticas, como la *Sinfonía en la menor*, *Estudio stacatto*, la obertura *La aurora* y la *Polaca de concierto.* Compuso también una ópera, *A normando, normando y medio*, basada en el libreto del escritor francés Denizet. En lo referente al piano, tanto en las obras más complejas y concertísticas (*Scherzo*, *Estudios*, *Cantos canarios*) como en las menos ambiciosas (*Polonesa*, *Vals brillante*, *Vals de bravura*), Power tenía tendencia a incluir exigencias virtuosísticas para el intérprete, pese a lo cual fue capaz de crear piezas intimistas y de carácter poético, como *Capricho romántico*, *Canción española* y su colección de *Piezas características.* Posiblemente, también escribió dos conciertos para piano y orquesta, aunque se trata de un asunto que

necesita mayor investigación. Debido a la popularidad adquirida tras su muerte, muchas de sus obras las orquestaron para banda los directores de la Banda Municipal de Santa Cruz, principalmente Fernando Cobeño y Evaristo Iceta, que les dieron mayor difusión entre el público canario. Por aquel entonces, la banda santacrucera estaba considerada como la principal agrupación musical del archipiélago, lo que hizo que Power se convirtiera en el músico isleño más apreciado y querido de la sociedad canaria hasta aquel momento.

La música de Teobaldo Power aunó influencias románticas y nacionalistas y las resumió en su obra magna: *Cantos canarios*. No solo adaptó temas de la música popular canaria y los universalizó a través de la llamada música clásica, sino que asomó la raíz canaria mediante ráfagas rítmicas o melódicas tanto en esta como en otras obras. El *Tanganillo*, de la *Danza de los guanches,* o determinados fragmentos de sus *Tres piezas características* sirvieron de base para su *Sinfonía en la menor*.

Cantos canarios

Teobaldo Power escribió *Cantos canarios* como obra para piano y, luego, fue orquestada, primero, para orquesta por el propio autor y, después, para banda por Braulio Uralde Bringas, cuarto director titular de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Parece que Power la compuso aprovechando una estancia en Tenerife, en contacto con la naturaleza poderosa del monte de Las Mercedes, en La Laguna, donde se recuperaba de su delicado estado de salud. Para ello, recogió fragmentos de algunas piezas populares canarias y los adaptó al lenguaje clásico de su tiempo. Desde el estreno en Santa Cruz disfrutó de un éxito inmediato y de la identificación de la audiencia canaria.

Cantos canarios se estrenó en Santa Cruz de Tenerife el 5 de agosto de 1880 y el propio Teobaldo Power dirigió la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz. Luego, en 1883, se reestrenó la adaptación para orquesta en Madrid. Más de un siglo después la orquestación del *Arrorró* de esta obra fue la base para el nuevo himno de Canarias (Hamad, 1984).

Con *Cantos canarios* llegó a las audiencias más selectas la música popular y fue así como la orquestación para banda permitió que el público menos pudiente se deleitara con su obra.

Braulio Uralde Bringas: primera orquestación para banda de *Cantos canarios*

Nacido en Vitoria el 25 de marzo de 1864 y fallecido en Ferrol el 15 de septiembre de 1915, Braulio Uralde (figura 2) fue músico militar y director de varias

bandas militares, así como el autor de la famosa marcha de procesión *El Corpus*, más conocida como *Corpus Christi*, entre otras composiciones. Con tan solo 12 años, el 28 de abril de 1876, ingresó como educando en la música del Batallón de Cazadores de La Habana, de guarnición en Salvatierra, donde obtuvo el grado de músico de tercera de menor edad el 1 de julio siguiente. En 1870 obtuvo por oposición el grado de músico de segunda, en 1873 el de músico de primera y en 1889 el de músico mayor.

Figura 2. Braulio Uralde Bringas (1864-1915), autor de la primera orquestación para banda de *Cantos Canarios* de Teobaldo Power y cuarto director titular de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife.

Su primer destino como director lo tuvo en la Banda de Música del Batallón de Cazadores de Puerto Rico en Madrid, aunque en diferentes guarniciones (Carabanchel, Leganés, Melilla, Cuba y Cáceres) y con distintos nombres (Batallón de Cazadores de Talavera núm. 19 y 4.º Batallón de Infantería de Montaña). Permaneció en ese puesto hasta el 1 de mayo de 1902, fecha en que regresó a Madrid a la música del Regimiento de Infantería Asturias núm. 31, en cuyo destino fue ascendido a músico mayor de segunda clase el 27 de enero de 1904. En 1913 lo destinaron a Tenerife, donde también dirigió la Banda Municipal por nombramiento unánime del Ayuntamiento de la capital canaria. En esa plaza estuvo en situación de reemplazo (baja) por enfermedad desde diciembre de 1913 hasta el mismo mes de 1914. Tras reincorporarse al servicio activo, fue destinado al Regimiento de Infantería de Zamora núm. 8, de guarnición en Ferrol, donde falleció poco después de su incorporación a causa de una hemoptisis producida por neumonía.

Cabe destacar algunas de sus composiciones más conocidas, como *Mosaico de aires andaluces* (1902), *Asturias,* capricho sinfónico de aires montañeses dedicado al Regimiento 31 de línea (1903), *Honor a la Francia de Loubet*, marcha militar (1905), y *El Corpus*, marcha solemne regular (de fecha desconocida estimada en la primera década del siglo xx) que se estuvo interpretando como

Figura 3. Portada y contraportada de la primera orquestación para banda de *Cantos canarios* de Teobaldo Power realizada por Braulio Uralde. *Fuente*: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

de autor anónimo y bajo el título *Corpus Christi* hasta 2008, cuando se descubrió que era una composición de Braulio Uralde a partir de la anotación en un guion copiado en 1919 y conservado en el archivo de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

También se conservan algunos arreglos para banda realizados por Braulio Uralde de obras compuestas por otros autores, como *Serenata española*, de José María Varela Silvari (1892), *Capricho de fliscornio,* sobre motivos de varios autores (1906), y *Amor salvaje*, vals Boston de José López Losada (1914).

Hizo la primera orquestación para banda de *Cantos canarios* (figura 3) durante su estancia en La Habana en 1896, años antes de convertirse en el cuarto director titular de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Gracias a ello, la partitura pudo llegar a muchos lugares de las islas, así como a capas sociales que no tenían acceso a los teatros y los salones privados donde habitualmente se interpretaba la música de Power.

Esta orquestación favoreció que proliferaran muchas obras similares a *Cantos canarios* en el repertorio musical de banda en Canarias, un fenómeno que se ha venido produciendo hasta hoy. Tal es el caso de obras como *Rapsodia tinerfeña* (Miguel Castillo Alfonso) y *Tinerfe* (José Crosa y Costa) —que nos sirven de ejemplo por su enorme similitud con *Cantos canarios*—, *Sureña* (Francisco González Afonso), *Aires canarios* (Santiago Reig Pascual), *Con tu manta* (José Manuel Encinoso) y *De isla en isla* (Arístides Pérez Fariña). Otras obras de diversos géneros han florecido en las islas de la mano de compositores canarios o músicos arraigados en las islas, principalmente marchas procesionales o pasodobles. Los títulos llegaban a copiarse, como es el caso del pasodoble *Tinerfe*, de Antonio González Ferrera, y el *Himno a Canarias*, de Regino Ariz,[2] que también comparten título con la rapsodia de José Crosa y Costa.

[2] Regino Ariz presentó su himno a Canarias, titulado *Tinerfe*, al concurso musical organizado por las Juventudes Republicanas en 1915, en el que obtuvo el segundo premio. Las características de este concurso así como las de esta obra pueden consultarse en González Vargas (2016).

En cuanto a la estructura de las obras que ejemplificaremos, cabe resaltar la introducción, ya que la melodía inicial de *Cantos canarios* es imitada casi en su totalidad, tanto en *Tinerfe* como en *Rapsodia tinerfeña.* Otro detalle característico es la elección de los temas canarios, ya que en las tres obras aparecen los mismos y prácticamente en el mismo orden (introducción, arrorró, tanganillo, folía, malagueña, tajaraste, etc.). También la orquestación es similar, incluso en la elección de los instrumentos solistas.

***Rapsodia tinerfeña*, de Miguel Castillo Alfonso**

Figura 4. Miguel Castillo Alfonso (1876-1929).

Miguel Castillo Alfonso (1876-1929) (figura 4) nació en Zaragoza el 14 de junio de 1876, fruto del matrimonio entre el maestro de música Miguel Castillo y Valle y Joaquina Alfonso Luna, ambos naturales de Oliete, provincia de Teruel. Siendo muy pequeño se trasladó a Madrid, donde adquirió los primeros conocimientos musicales con su padre, que a la sazón era director de la banda y academia de música del Real Sitio de El Pardo. Casi niño ingresó en el Conservatorio Superior de la mencionada capital, donde cursó solfeo, composición y armonía, y estudió clarinete para completar su formación musical.

Aún muy joven obtuvo, tras reñida oposición, una plaza de clarinete solista en el Inmemorial del Rey, donde conquistó fama de músico eminente. Por aquella época formó parte de varias orquestas de teatros de Madrid, en las que afirmó su fama. Cuando le llegó la hora de cumplir el servicio militar, fue destinado a la Banda de Música del Batallón de Cazadores de Canarias, radicado en Santa Cruz de La Palma, ciudad donde arribó hacia 1898 y en la que dirigió además la banda municipal, que colocó a gran altura. En esa etapa palmera compuso sus paso-

dobles *El subalterno*, *El ayudante* y *Cazadores de Canarias*, entre otras producciones. Con ocasión del primer concurso de bandas que se celebró en Santa Cruz de Tenerife hacia 1902, los amantes de la música de dicha ciudad gestionaron que los cuatro profesores que eran el sostén de la banda militar palmera se incorporaran, una vez cumplidos sus compromisos con dicha agrupación, a la municipal de la capital tinerfeña, entonces bajo la dirección del maestro Ricardo Sendra; y así lo hicieron. Aquellos cuatro profesores eran Miguel y su hermano Joaquín (clarinetes), Fernández Denche (bombardino) y Ramón Frías (fliscomo). Los llamaban los cuatro castillos, por ser los mejores puntales con que la banda capitalina sostenía su prestigio; de Miguel dijo la prensa que era «uno de los mejores profesores de clarinetes que por aquí han desfilado» (Álvarez Abreu, 2017).

Miguel Castillo mostró siempre una gran admiración por la obra cumbre de Teobaldo Power e imprimió en muchas de sus composiciones la temática popular utilizada por él. Ejemplo claro es su *Rapsodia tinerfeña* (figura 5), que fue escrita originalmente para banda en 1920 sobre motivos folclóricos de las islas con una estructura formal y melódica similar a *Cantos canarios*. La obra consta, también, de ocho motivos folclóricos, más uno central de su propia invención, sin referencias a temática canaria, enlazados entre sí del mismo modo y en el mismo orden que lo hizo Power en su obra. Las tonalidades empleadas para cada uno coinciden con las utilizadas en *Cantos canarios*, lo que hace que sea muy complicado diferenciar una composición de otra a no ser que el oyente conozca perfectamente las dos piezas, pues solo difieren en algunos giros melódicos prácticamente inapreciables y en el motivo central antes mencionado.

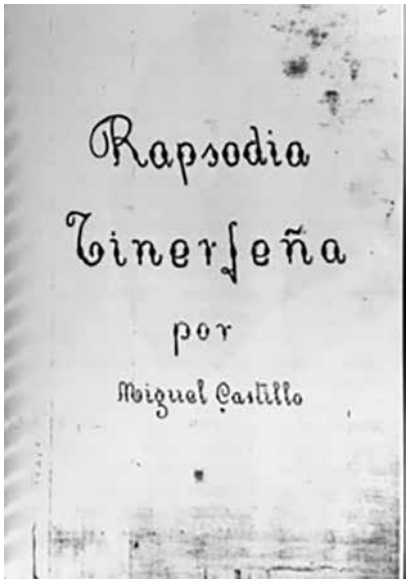


Figura 5. *Rapsodia tinerfeña*, de Miguel Castillo Alfonso. *Fuente*: archivo de la Banda Municipal de Santa Cruz.

Tinerfe, de José Crosa y Costa

Tinerfe (figura 6) es una sinfonía escrita originalmente para piano (no se sabe en qué año exactamente) similar a *Cantos canarios,* orquestada posteriormente para banda por Evaristo Iceta Ciarán (González Vargas, 2016), séptimo director titular de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife (figura 7). También consta de ocho motivos idénticos a *Cantos canarios* cuya diferencia principal radica en la introducción. En la de Crosa, la célebre melodía de Power intercala pasajes basados en el tajaraste, danza colectiva típica de Canarias que tiene un carácter alegre y sincopado y se baila por parejas al son de un pandero o de un tambor y chácaras, o castañetas. De este modo, el carácter profundo y sombrío que caracteriza la introducción de *Cantos canarios* se ve interrumpido por melodías y ritmos más animados.

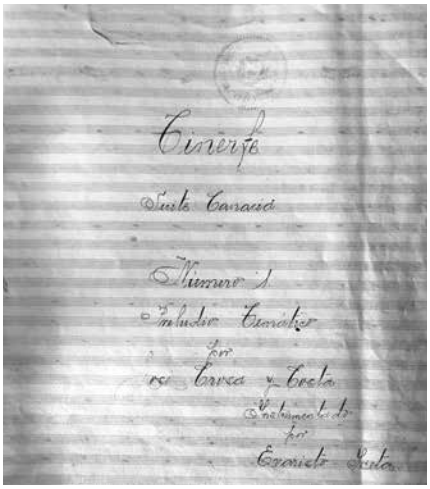


Figura 6. *Tinerfe*, de José Crosa y Costa, orquestado por Evaristo Iceta. *Fuente*: archivo de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Figura 7. Evariso Iceta Ciarán, séptimo director titular de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

En cuanto al resto de la obra, poco difiere de la de Power y de *Rapsodia tinerfeña*, puesto que los motivos utilizados siguen el mismo orden que en las obras ya mencionadas y se usan idénticas tonalidades para cada uno. Esta composición, a diferencia de las anteriores, resulta más reconocible, principalmente por la introducción, sin olvidar ciertos giros melódicos y rítmicos, no siempre identificables, que marcan la diferencia.

De José Crosa y Costa poco se sabe, puesto que todo lleva a sus hermanos: Diego Crosa y Costa, *Crosita*, poeta, pintor, dramaturgo y caricaturista, y Ángel Crosa y Costa, concejal del ayuntamiento santacrucero durante los años veinte del siglo pasado.

A modo de conclusión

Debido al prestigio local de la figura de Power y a la aureola que rodea su figura como virtuoso del piano y del órgano y artista de carrera truncada por la tuberculosis a una edad temprana, *Cantos canarios* se convirtió en una pieza referencial para el regionalismo y el nacionalismo canarios de finales del siglo XIX y principios del XX. De este modo, todos los autores posteriores que recurrieron a determinados motivos populares los tomaron no del mundo rural, sino de esta composición (González Vargas, 2016). Por ello nos atrevemos a decir que la forma en la que la mayoría de la población conoce muchos de los aires más populares de las islas no se corresponde con la realidad de la práctica anónima y rural, sino con la versión estilizada y mucho más refinada creada por Power e imitada por otros compositores e, incluso, por grupos presuntamente folclóricos. Asistimos así a una especie de invención o reinvención del folclore, cuando menos, llamativa.

Bibliografía

Álvarez Abreu, B. J. (2017). *Don Miguel Castillo Alfonso*. Recuperado de https://cutt.ly/0rutAQ5

Cabañas, C. C. (2001). Power Lugo-Viña, Teobaldo. En Casares Rodicio, E. (Dir. y coord.). *Diccionario de la música.* (Tomo 8, pp. 917-919). Madrid: SGAE.

González Vargas, N. M. (2016). *Historia de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta la Guerra Civil española (1903-1936) y su proyección posterior*. (Tesis doctoral, inédita). Tenerife: Universidad de La Laguna.

Hamad, J. (1984, agosto). Teobaldo Power y sus *Cantos canarios*. *San Borondón*, (4), 23.

Pérez Díaz, P. (1996). *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias.* Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

LA NUEVA MÚSICA PROCESIONAL GRANADINA EN EL ACTUAL REPERTORIO DE LAS BANDAS MUSICALES ANDALUZAS

José Antonio Lacárcel Fernández

RESUMEN

La música procesional granadina experimentó a partir de las últimas décadas del siglo XX un auge, que se ha mantenido en este siglo XXI. Se enriquece así el patrimonio de las bandas de música, aunque hay que dar mayor protagonismo a la música que se ha escrito para este singular acontecimiento religioso y artístico, y sistematizar adecuadamente el fondo documental que se deriva de ese patrimonio.

De un tiempo a esta parte, la nueva música procesional granadina ha servido para que las bandas de toda la provincia y de otros lugares próximos de Andalucía aumenten en cantidad y calidad su repertorio habitual. Este fenómeno, sin embargo, carece de un reflejo archivístico adecuado, de modo que no se dispone de un instrumento que agrupe dicha producción musical. Esa falta de sistematización, ese aparente descontrol, se está paliando gracias a las tareas de investigación de grupos de diferentes universidades andaluzas. También es importante observar que muchas bandas de música se preocupan cada vez más por el archivo de las obras que componen su repertorio, singularmente en el capítulo de las marchas procesionales.

Rasgos de la música de la Semana Santa andaluza

Antes de continuar comentaremos, aunque sea someramente, los rasgos diferenciales de la Semana Santa andaluza. Poco o nada tiene que ver la Semana Mayor andaluza con la austeridad de la de Zamora, ni con el barroquismo desbordado que presenta la murciana o la cartagenera, ni con la especial y significativa belleza de la de Cáceres, ni con el especial sentido que tiene la de Valladolid. Observamos en la Semana Santa andaluza un aspecto que es común a todas las que se celebran en España y no es otro que el de la religiosidad popular. Esa religiosidad, que nace y siente el pueblo, que la manifiesta de una forma especial, en Andalucía presenta matices costumbristas e, incluso, rasgos

que bien se pueden considerar folclóricos. También destaca la riqueza artística de su imaginería como una plasmación plástica de la Pasión de Jesús tal como la narran los evangelistas y las tradiciones.

Pero ¿cómo se ha llegado a la creación de lo que hoy conocemos como música procesional en Andalucía? Durante mucho tiempo se utilizaron temas clásicos adaptados para ser interpretados por las bandas de música. Por lo general, son temas solemnes, a veces con un marcado carácter fúnebre, que acompañan el desfile de los pasos de cada cofradía o hermandad procesional de Semana Santa. Algunos proceden de obras de gran calidad musical, como la famosa marcha fúnebre de la *Sonata para piano núm. 2* de Chopin, como fragmentos de obras de Wagner y como el segundo movimiento de la *Sinfonía núm. 3* «Heroica» de Beethoven, entre otras del largo muestrario de obras clásicas que se han adaptado a las procesiones de Semana Santa para acompañar a los pasos.

Pronto empezaron a surgir compositores capaces de crear temas nacidos de la propia idiosincrasia de las cofradías y se formó, de esta forma, un repertorio musical propio de la Semana Santa andaluza. En eso tuvo una especial importancia Sevilla, cuyo acervo musical pasionario llegaría a influir en otras Semanas Santas, no solamente andaluzas, sino, también, de áreas como el Levante español e, incluso, en las celebraciones pasionarias de tierras castellanas. Con esas premisas tenemos que reconocer que durante mucho tiempo, en Granada, apenas si se oían otras marchas que no fueran las habituales de Sevilla, así como las ya citadas adaptaciones clásicas e, incluso, algunos fragmentos de ópera y de zarzuela. Cuando comenzaron a proliferar los compositores sevillanos o muy ligados a la capital hispalense, se empezó a disfrutar de un variado e importante número de marchas procesionales, que han marcado tradicionalmente la vida musical de la Semana Santa. Es el caso de autores como López Farfán, con su famosa *Estrella sublime*, una de las marchas más populares de Sevilla y que se ha extendido por toda Andalucía con notable éxito.

La nómina de autores que han enriquecido el repertorio de marchas procesionales en Sevilla es impresionante, por lo que no podemos abarcarlo entero. Entre ellos, cabe destacar a Vicente Gómez Zarzuela, autor de una de las más bellas composiciones del género: la marcha *Virgen del Valle*.

Probablemente, la gran figura de la marcha procesional es Manuel Font de Anta, miembro de una familia preeminente en el mundo musical andaluz, en la que, quizá, es el miembro más importante. Este autor triunfó plenamente en el mundo del espectáculo, superó las fronteras regionales y adquirió renombre en toda España como compositor de zarzuelas y revistas. Su formación musical también estaba muy por encima de la media y sentía con especial cariño la Semana Santa de su tierra. Precisamente para ella compuso su más destacada

marcha —en realidad es como un pequeño poema sinfónico—, que ha llegado a convertirse casi en el himno oficioso de la Semana Santa sevillana: nos referimos a *Amarguras,* una obra muy bien construida, en la que unos temas netamente andaluces se van entremezclando con pasajes melódicos originales del autor. Es una obra muy inspirada, muy bella y con una construcción armónica realmente notable.

Asimismo, no podemos dejar de nombrar a un creador tan brillante como Abel Moreno, coronel músico, compositor muy afortunado que trabaja con un gran rigor y busca combinar la estética con lo popular, en el mejor sentido de la palabra. Su catálogo, con piezas destacadas, como *Macarena* y *Hermanos costaleros*, es largo y en él destaca una obra con luz propia por su fuerza, por su calidad y por la belleza que consigue obtener, así como un sentido profundo de la religiosidad: *La madrugá*, hermosísima evocación de la famosa madrugada sevillana del Jueves Santo. Los distintos toques de las hermandades que desfilan en esa procesión constituyen el motivo de inspiración de una de las más hermosas marchas que se han escrito.

También cabe mencionar a Emilio Cebrián, tan vinculado a Jaén y a cuya Semana Mayor dedica su bella marcha *Nuestro Padre Jesús,* en referencia al Nazareno de la catedral de Jaén que recibe el cariñoso y popular sobrenombre de *El Abuelo.*

Antes de pasar a la nueva música procesional granadina es conveniente recordar cómo es y qué estructura tiene una marcha procesional. Me parece muy interesante la opinión del profesor Juan Carlos Galiano-Díaz, quien afirma (Galiano-Díaz, 2017, p. 100) que su estructura es similar a la del minueto, con una introducción, un tema A, un tema B; tras el desarrollo de ambos temas se pasa a la reexposición del tema A, se sigue con el trío y, en ocasiones, termina con una coda final.

También es importante tener presente cuáles son los tipos más frecuentes de marchas procesionales andaluzas. Así, encontramos las marchas de palio, que suelen acompañar a los pasos de la Virgen y se caracterizan por ser alegres, movidas e, incluso en algunos momentos, pueden resultar bulliciosas. Un ejemplo podría ser la ya citada *Estrella sublime,* del maestro López Farfán. En contraposición tenemos las marchas fúnebres, solemnes, severas y que se basan en la rica melodía expuesta con un criterio sereno, lejos de cualquier alegría. Hay muchos ejemplos: *Mektub*, de Mariano San Miguel, y la antes citada *Virgen del Valle,* de Vicente Gómez Zarzuela. Además, hay tipos intermedios, que presentan compases un tanto animados en contraste con otros pasajes especialmente solemnes. Esta clasificación podría ser mucho más amplia y variada, pero hemos querido llamar la atención sobre tres modelos que se pueden considerar fundamentales y que sirven de patrón.

La música procesional en Granada

Tras haber trazado esas líneas generales en torno a la evolución de la música procesional en toda Andalucía, nos centramos en algo tan concreto como la música procesional en Granada.

Se puede decir que esta provincia de Andalucía oriental tardó en incorporarse a la labor creadora, pues tradicionalmente ha recurrido a marchas tradicionales procedentes de Sevilla. El periodista Jorge de la Chica (Chica Roldán, 1999, p. 69) considera que José Moral es el pionero de la creación musical procesional, con su *Marcha fúnebre*, creada en el año 1898, de la que curiosamente no queda ningún material. Sin embargo, el profesor Galiano (Galiano-Díaz, 2019) ha mostrado que ya en 1880 Antonio de la Cruz compuso *Viernes Santo: marcha fúnebre*. Es posible que a partir de esas fechas se hayan escrito algunas marchas, a pesar de la continua utilización de temas clásicos en las procesiones, aunque la falta de orden en los archivos de las bandas y la ausencia de datos en el seno de las cofradías no permiten constatarlo. Una de las primeras marchas que encontramos, *Virgen de las Angustias,* de Luis Megías Castilla, data del año 1939, aunque puede que no se trate de una marcha de Semana Santa, sino de una composición dedicada a la patrona de Granada.

Durante muchos años fue director de la Banda Municipal de Granada el músico valenciano José Faus, quien en 1954 escribió una obra muy interesante, la marcha *Cristo de los toreros*, que, curiosamente, no está dedicada a ninguna cofradía granadina, sino al Cristo de Medinaceli. Escribió otra obra, a la que llamó plegaria, *Virgen de las Maravillas,* y su última aportación al género fue *Jueves Santo en Sevilla*, que compuso en 1971. A partir de ese momento es cuando comienzan a aparecer composiciones que tienen como destinatarias las hermandades y cofradías de Semana Santa de Granada.

Con ciertos altibajos, habrá que esperar hasta la década de 1990 para asistir a una verdadera explosión creadora de música procesional, casi coincidiendo con la revitalización de las cofradías granadinas y con la presencia en Granada de numerosos músicos procedentes, sobre todo, de Valencia. Se trata de músicos militares y de componentes de algunas bandas locales, atraídos por el paulatino florecimiento de bandas de música en gran parte de los pueblos de la provincia, así como por la consolidación profesional de la Banda Municipal de Granada. Muchos de sus profesores han trabajado con entusiasmo y con singular fortuna en la composición de marchas procesionales. La lista de compositores sería larga, pero no podemos dejar de destacar nombres tan significativos en el florecimiento de la música procesional granadina como los de Barros Jódar, Luis Castelló, Gil Valencia, Aniceto Giner, Francisco Higuero Rosado, Ángel López Carreño, Martínez Yago, Manuel Palma, Melchor Perelló, Miguel Quirós Parejo y Miguel Sánchez Ruzafa, entre otros.

Hemos querido seleccionar tres marchas como ejemplo de la nueva música procesional granadina en el repertorio de las bandas de esta provincia y de toda Andalucía. La primera de ellas se titula *Nuestro Padre Jesús Cautivo*; fue compuesta por el granadino Miguel Quirós, pero no se dedica a ninguna imagen de la ciudad, sino que la imagen que sirve de inspiración es el Cautivo de Sevilla. Miguel Quirós tiene un brillante historial profesional. Ha sido subdirector del Conservatorio Superior de Madrid, inspector general de Conservatorios, oboe solista y fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid, catedrático de oboe y director del Conservatorio Superior de Música de Granada.

La marcha que nos ocupa es la única que ha compuesto a lo largo de su carrera y reúne las características habituales de estas composiciones. Se puede encuadrar en el grupo intermedio entre las marchas de palio y las fúnebres. En ella destaca la sencilla pero bien cuidada base armónica y la interesante combinación entre los momentos brillantes del metal y las delicadas melodías que protagoniza la madera. En compás de 4/4, se inicia con un ritmo lento y en su comienzo, a modo de heraldo, sobresalen trompas, trompetas y trombones; son tres compases en los que las combinaciones rítmicas son idénticas: negra con puntillo, dos semicorcheas y una blanca. El cuarto compás es para una redonda; y vuelve a repetirse la fórmula rítmica (figura 1).

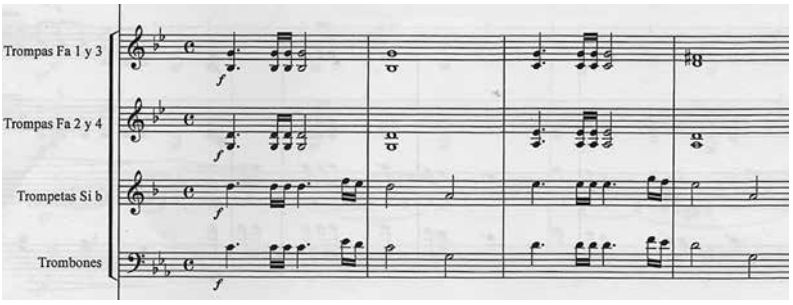


Figura 1. Inicio de *Nuestro Padre Jesús Cautivo* (1974), de Miguel Quirós. Editorial Musicalbero.

El primer tema melódico está desarrollado con eficacia y su estructura es sencilla (figura 2). Es un dibujo melódico muy bonito, con una apoyatura armónica sencilla pero de suficiente efecto.

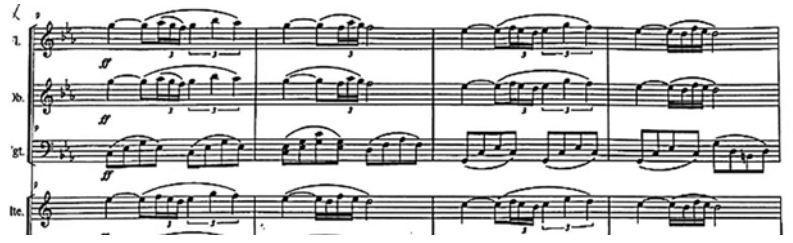


Figura 2. Primer tema melódico de *Nuestro Padre Jesús Cautivo* (1974), de Miguel Quirós. Editorial Musicalbero.

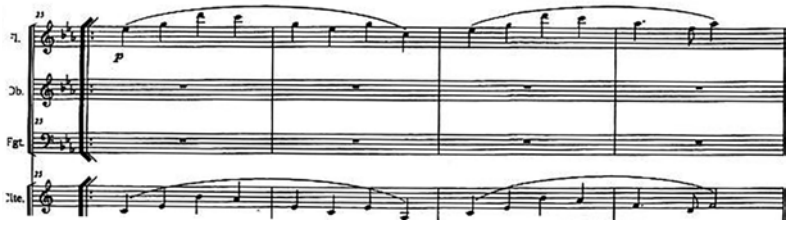


Figura 3. Final de la marcha *Nuestro Padre Jesús Cautivo* (1974), de Miguel Quirós. Editorial Musicalbero.

La melodía ocupa nueve compases y se cierra con un acorde que, tras un desarrollo, da paso al final de la marcha, volviendo a la primera tonalidad (figura 3).

Por lo que respecta a Francisco Higuero Rosado, ha sido uno de los compositores más prolíficos a la hora de poner música a la Semana Santa de Granada. Varias veces ha reconocido la influencia ejercida por Emilio Cebrián. Generalmente, se decanta más por la marcha de palio, pero también tiene algunas de carácter fúnebre. Suele utilizar siempre la misma estructura, constituida por una introducción —siempre severa—, a la que sigue el primer tema, que se reexpone, y, tras un paréntesis rítmico, pasa al segundo tema, con el que resolverá la obra y terminará en una especie de coda.

La segunda muestra es una marcha más lenta. Su título es *Soledad y descendimiento* y está dedicada a la cofradía del mismo nombre de la Semana Santa granadina. Hay que destacar en ella el final melódico, introducido por una modulación que da paso a la melodía más dulce, frente a otras composiciones del autor que presentan mayor énfasis en el ritmo. La melodía con la que finaliza la marcha se presenta en la figura 4.

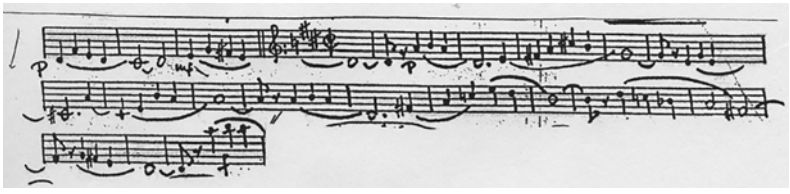


Figura 4. Melodía de *Soledad y descendimiento* (1993), de Francisco Higuero Rosado.

Otra marcha que ha marcado bastante la Semana Santa granadina es la compuesta por el alicantino Miguel Sánchez Ruzafa, actual director (en 2018) de la Banda Municipal de Granada. El título es *Palio blanco* y está dedicada a la cofradía de la Aurora, en el corazón del Albaicín. Es una bella composición que se inicia de forma suave con un referente melódico que toma del famoso *Adiós, Granada,* del compositor Calleja, que será un *leit motiv* a lo largo de toda la obra. Aparece por primera vez en el séptimo compás, a cargo de la trompa (figura 5).

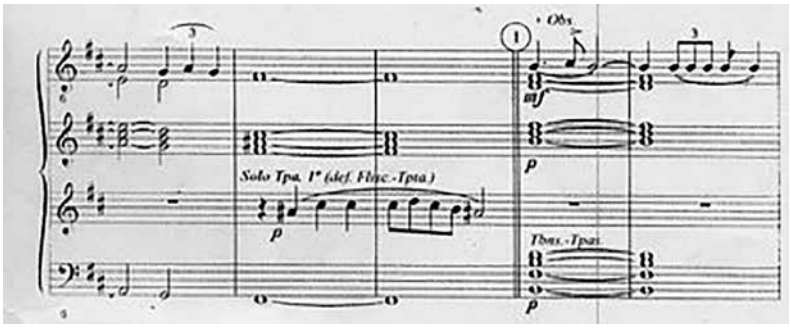


Figura 5. Primera aparición del *leit motiv* de *Palio blanco* (1996), de Miguel Sánchez Ruzafa. Guion. Editorial Music Salazar.

Los clarinetes envuelven una preciosa melodía de carácter netamente andaluz que interpreta el corno inglés (figura 6).

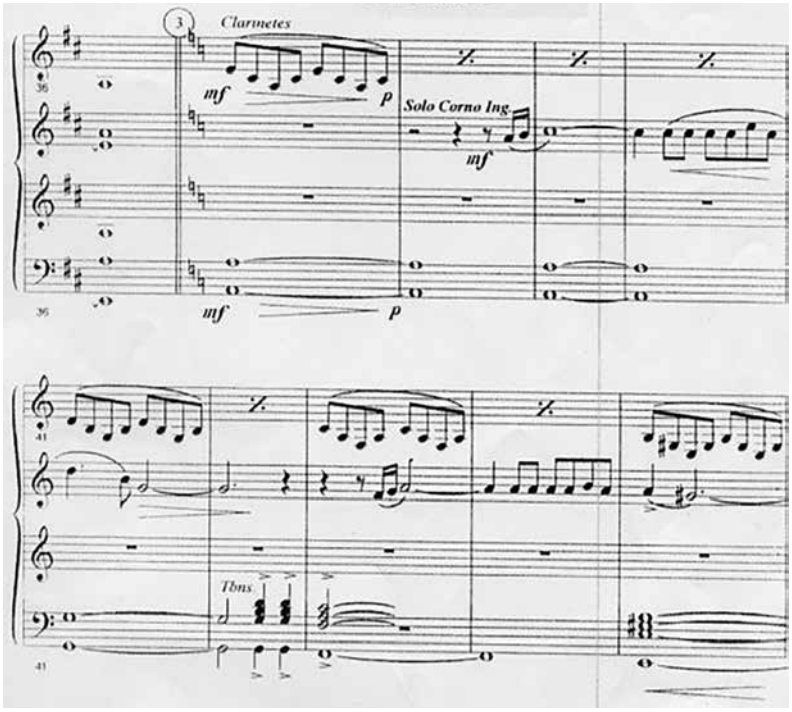


Figura 6. *Palio blanco* (1996), de Miguel Sánchez Ruzafa. Guion. Editorial Music Salazar.

Y, después de otra melodía, puramente procesional, se llega a un hermoso final, con una melodía descendente que presentará de nuevo incrustaciones de *Adiós, Granada.*

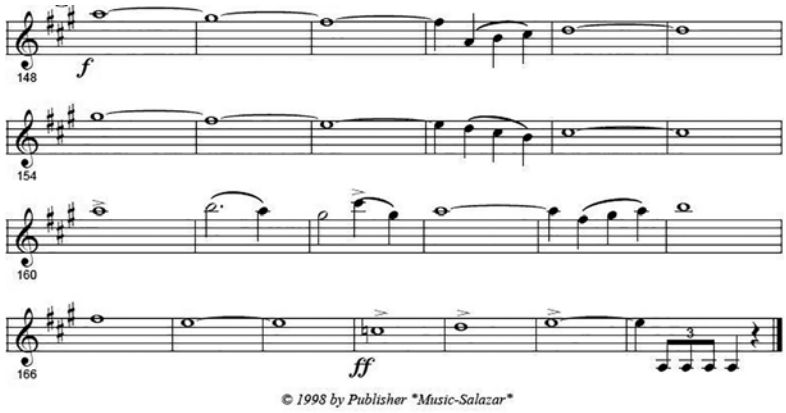


Figura 7. Final de *Palio blanco* (1996), de Miguel Sánchez Ruzafa. Guion. Editorial Music Salazar.

Conclusiones

En resumen, podemos afirmar que en los últimos 20 años del siglo xx se produjo un alto incremento de marchas procesionales en Granada. Así, la provincia pasó de depender del repertorio llegado de fuera a tener un acervo musical propio, que enriquece el repertorio de sus bandas. El mayor problema para su conocimiento y difusión es que muchas de esas composiciones no se vuelven a interpretar en los desfiles procesionales, ya que las hermandades prefieren lo muy conocido.

Además, no siempre hay un control documental adecuado de las composiciones de la Semana Santa granadina. Tampoco se suelen registrar estas obras ni se inscriben en la Sociedad de Autores. Sin embargo, es imprescindible que los archivos de las bandas se pongan al día para tener una idea exacta de cuál es el actual patrimonio musical granadino en este ámbito.

La Banda Municipal de Granada tiene contabilizadas y clasificadas en su archivo más de 330 marchas procesionales, pero no se ha realizado un estudio musicológico de este fondo. Es importante que se lleve a cabo la adecuada investigación, con rigor científico, de estos temas. Las universidades andaluzas tienen planteado este reto y en la Universidad de Granada y en la de Jaén ya se están dando los primeros pasos.

Bibliografía

Chica Roldán, J. de la. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Comares.

Galiano-Díaz, J. C. (2017). La marcha procesional como bsm. En Miranda, L. y Sanjuán, R. (Eds.). *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*. (Vol. II, pp. 97-111). Alicante: Letra de Palo.

_____. (2019). Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica. En Rincón, N. y Ferreiro, D. (Eds.). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios.* Granada: Libargo.

CUANDO LA BANDA CREA MÚSICA: LA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE GRANADA

Fátima Martín Ruiz

RESUMEN

La Banda Municipal de Granada es un vehículo de transmisión de obras para gran cantidad de compositores, que encuentran en ella el marco ideal para mostrar sus trabajos. Este artículo analiza la generación de dicho repertorio durante el siglo XXI, las circunstancias en torno a su creación, el tipo de obras que son y la motivación de los compositores.

La Banda Municipal de Música de Granada (BMG) es, junto con la Orquesta Ciudad de Granada, una de las entidades musicales más importantes de la provincia, así como la referencia principal en lo que a agrupaciones de viento se refiere. Su labor trasciende ampliamente lo artístico, musical o económico, tanto por el gasto que la banda supone para el Ayuntamiento de Granada como por los beneficios que aporta de forma directa o indirecta a la ciudad a través del público y el turismo que genera.

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, las bandas de música en España han sido un núcleo básico y fundamental de cultura tanto en pueblos como ciudades, ya que una de sus principales funciones fue acercar la música culta a aquellos sectores que tenían un difícil acceso a ella. Granada no es una excepción y, por ello, vamos a poner de manifiesto la contribución específica de la BMG al repertorio general de este tipo de formación durante los albores del siglo XXI (2000-2015). Asimismo, analizaremos las circunstancias en torno a su creación, el tipo de obras que surgen son y la motivación de sus compositores.

Repertorio generado por la Banda Municipal de Música de Granada

En los últimos años, el vacío musicológico existente en torno a las bandas de música se ha comenzado a paliar y, cada vez con mayor frecuencia, es posible encontrar investigaciones sobre la banda de música de un lugar determinado, su historia, sus músicos y directores, su archivo y su labor, entre otras cuestiones. Lo mismo ocurre con los compositores que, actualmente, están consagrando su

talento y dedicación a la creación de repertorio específico para banda. En este contexto, las bandas profesionales desempeñan un papel fundamental, ya que son las principales encargadas del estreno de dichas obras y de su difusión, cuyo eco alcanzará también a bandas de música semiprofesionales o aficionadas.

En el ámbito internacional (principalmente americano y europeo, donde más arraigo tiene este tipo de formación), son muchos los compositores que están creando «obras serias y sustanciales que incluyen sinfonías, conciertos para solistas, oratorios, óperas y musicales» (Meij, 2017), entre quienes se incluye el propio Johan de Meij, cuyas tercera y cuarta sinfonías para banda se compusieron en los años 2006 y 2013, respectivamente; Alfred Reed, cuya prolífica producción para banda se extiende prácticamente hasta el momento de su fallecimiento, en la que destaca *Evo Signation* en 2004 (Universidad de Maryland, s. f.); Bert Appermont, quien en 2018 estrenó *Battle of hearts* y *The red stone* (Appermont, s. f.); y Franco Cesarini, quien ha compuesto más de una veintena de obras para orquesta de viento desde el año 2000 (Catálogo Hal Leonard, s. f.).

Si nos fijamos en España, sin duda la situación es muy buena, con una vanguardia de compositores para banda de primer nivel y gran éxito nacional e internacional. Entre ellos, podemos citar varios, como Óscar Navarro, quien ha recibido encargos musicales para el Certamen Internacional de Música Villa de Altea (Alicante), entre muchos otros; de él cabe destacar que dedicó su *Hispania. Fantasía española para banda sinfónica* a la Banda Municipal de Alicante, agrupación que la estrenó en 2013 (Navarro, s. f.); Ferrer Ferrán, quien ha compuesto casi 150 obras para banda, de géneros muy variados y entre las cuales destacan aquellas de carácter didáctico (Ferrán, s. f.); Adam Ferrero, objeto de una tesis doctoral defendida en 2015 que no solo incluye su biografía, sino la catalogación de sus obras hasta 2014 y, de forma específica y extensa, su relación con el mundo de las bandas de música, especialmente El Ateneo Musical de Cullera o La Unión Musical de Llíria, que han estrenado y tocado muchas de sus obras (Mínguez, 2015, pp. 143-156); Rafael Talens, que compuso casi una decena de obras para banda desde el año 2000 hasta su muerte, en 2012 (Domingo, 2011); Andrés Valero-Castells, quien ha compuesto más de una docena de obras para banda, entre las que destacan sus sinfonías, la primera de ellas encargada por la Sociedad Musical de Alzira, a la que está dedicada, y que se estrenó en 2002 (Valero-Castells, s. f.); o Salvador Brotons, de quien destacamos la obra que estrenó con la Banda Municipal de Granada en 2014 (Brotons, 2014).

La recopilación del material necesario para esta investigación comenzó en el archivo de la Banda Municipal, donde se conservan las partituras que posee la banda y la documentación directamente relacionada con su actividad musical, como los programas de mano. Por desgracia, la falta de organización y de espacios adecuados imposibilita la conservación de los documentos no musicales, que ni tan siquiera están catalogados. Por tanto, para realizar este trabajo ha si-

do necesario entrevistar a los principales implicados en la organización musical de la banda, que son el director, Miguel Sánchez Ruzafa, y el subdirector, Ángel López Carreño. Ellos ofrecieron una primera visión del repertorio y, así, fue posible empezar la segunda fase: el vaciado de los programas de mano y la revisión del archivo físico y electrónico.

Debido a que el repertorio generado por la BMG comprende, en el periodo estudiado, más de 200 obras entre originales, arreglos, adaptaciones y transcripciones, este artículo se centra en el análisis de las composiciones específicas, es decir, las obras compuestas originalmente para la BMG o adaptadas para ella por su compositor.

Una vez delimitadas las obras que cumplen estas características, el siguiente paso consiste en contactar con los compositores para elaborar entrevistas y cuestionarios sobre cuestiones de índole personal estrechamente relacionadas con la composición de cada obra. La información obtenida permite entender cómo y por qué se componen esas obras.

Con las entrevistas y los cuestionarios, y volcados todos los programas de mano que se conservan, elaboramos la ficha catalográfica de cada obra,[1] así como tablas y gráficos con los resultados obtenidos para analizar la información y extraer los datos y conclusiones.

Obras dedicadas a la Banda Municipal de Música de Granada

La BMG es una importante entidad musical por la intensa labor artística que desarrolla. Una de las principales consecuencias de tan activa labor es el contacto que se genera entre la banda y diversos compositores contemporáneos. La consecuencia más destacable de tal contacto es la generación de nuevo repertorio.

El repertorio que se crea y nace en torno a una banda de música es un campo difícil de delimitar. Esto se debe a que en él convergen gran cantidad de aspectos que hay que tener en cuenta y no siempre es posible definir hasta qué punto ha sido influyente y relevante la existencia de dicha banda. Por este motivo, la lista que a continuación ofrecemos está constituida por obras que se encuentran en ella por muy diversos motivos y, para no caer en ambigüedades de clasificación, hemos decidido ordenarlas cronológicamente durante el proceso de recopilación de datos. Sin embargo, en esta comunicación, mostramos los resultados atendiendo a diferentes criterios que consideramos más interesantes.

Desde el año 2000 hasta el 2015, la banda de Granada ha estrenado 14 obras compuestas por sus respectivos autores a propósito para ella. Pese a que no se

[1] El modelo de ficha catalográfica utilizado está tomado de la tesis doctoral de Isabel María Ayala Herrera (2013).

halla dentro del marco temporal delimitado para este trabajo, también hemos incluido una obra estrenada en 1998, que sirve como preámbulo para abordar el análisis de las demás, ya que fue compuesta por el mismo músico que estrenó otras dos obras durante los primeros años del siglo. Además, añadimos dos composiciones que aún no se han estrenado, pero cuyo encargo se hizo en el 2015 y en las que el compositor está trabajando (Martín, 2019); asimismo, tenemos en cuenta otra que se grabó por primera vez con la banda. En total, suman 18 composiciones.

Núm. de obra	**Compositor**	**Obra**	**Fecha de estreno**
A.01	Germán Tejerizo	*Danzas sinfónicas de amor y arrebato*	1998
A.02	Germán Tejerizo	*Soledad de Granada*	2000
A.03	Germán Tejerizo	*Descendimiento, marcha fúnebre*	2006
O.04	José González Granero	*Granada brass suite*	2008
O.05	Ángel López Carreño	*José Smith, el hombre de Dios*	2009
A.06	Jesús Alonso Cuesta	*La dama de hielo*	2012
O.07	Bartolomé Pérez Botello	*Por cien años coronada*	21-3-2013
O.08	Miguel Sánchez Ruzafa	*Patrona de Graná*	24-3-2013
O.09	Luis Castelló Rizo	*Centenario*	26-4-2013
O.10	Ángel López Carreño	*El Corsario Negro*	6-9-2013
A.11	Juan Miguel Hidalgo Aguado	*Concierto para piano y orquesta núm. 5, en do mayor, op. 6*	19-1-2014
A.12	Federico Moreno-Torroba	*Cuatro piezas para piano y orquesta*	9-2-2014
O.13	Miguel Sánchez Ruzafa	*Cristo gitano*	2-4-2014
A.14	Salvador Brotons	*Brass quintet concerto*	25-10-2014
A.15	Juan Miguel Hidalgo Aguado	*Concierto para piano y orquesta núm. 3, en fa menor, op. 4*	2015
O.16	Ángel López Carreño	Por determinar	?
O.17	Ángel López Carreño	*Atila*	?
O.18	Manuel Castelló Rizo	*Abu abd Alläl (el zagal)*	?

Tabla 1. Obras analizadas en este trabajo. La numeración responde al orden cronológico de la fecha de estreno. A: composición adaptada por el compositor para la Banda Municipal de Granada; O: composición original.

La generación del repertorio

Debido a la cantidad de datos que se combinan y mezclan entre sí de maneras diversas, para facilitar la perspectiva general, en la tabla 1 se presenta un resumen que refleja los cuatro ítems principales que hemos usado para organizar el trabajo: número de obra (atribuido solo para identificarla), compositor, obra y fecha de estreno.

Podemos observar que, como anunciábamos, se trata de un total de 18 obras, compuestas desde el año 1998 hasta 2015, de diez compositores. Sin embargo, es curioso el hecho de que los estrenos no se reparten uniformemente; así, algunos años no se estrena ninguna obra, como en 2007, mientras que en otros hay hasta cuatro estrenos absolutos, como en 2013, año del centenario de la coronación de la Virgen de las Angustias, a la que la BMG dedicó un disco donde se recogen dichos estrenos. Esos contrastes cronológicos se reflejan en la tabla 2.

Año	Núm. de obras	Obra
1998	1	*Danzas sinfónicas de amor y arrebato*
2000	1	*Soledad de Granada*
2006	1	*Descendimiento, marcha fúnebre*
2008	1	*Granada brass suite*
2009	1	*José Smith, el hombre de Dios*
2012	1	*La dama de hielo*
2013	4	*Por cien años coronada* *Patrona de Graná* *Centenario* *El corsario negro*
2014	4	*Concierto para piano y orquesta núm. 5, en do mayor, op. 6* *Cuatro piezas para piano y orquesta* *Cristo gitano* *Brass quintet concerto*
2015	3	*Concierto para piano y orquesta núm. 3, en fa menor, op. 4* Obra para cuarteto de clarinetes y BMG *Atila*
¿2000-2010?	1	*Abu abd Alläl (el zagal)*

Tabla 2. Distribución cronológica del estreno de las obras analizadas.

La motivación de los compositores para componer sus obras es un aspecto fundamental durante su creación. Por esta razón, y atendiendo a la naturaleza de dicha motivación, hemos dividido las obras en dos grupos: las que están compuestas por iniciativa de la BMG o de alguno de sus miembros, es decir,

compuestas por encargo, y las que están dedicadas a la BMG por iniciativa de los propios compositores, esto es, dedicatoria personal.

Al primer grupo (encargos) pertenecen cinco obras. Tres de ellas son composiciones originales para otra formación que el propio compositor adaptó a la plantilla de la BMG. Es interesante el hecho de que esas tres obras sean del mismo autor, Germán Tejerizo, y que este sea natural de Otura, Granada, lo que podría crear una unión natural entre Tejerizo y los músicos de la BMG. La primera obra, *Danzas sinfónicas de amor y arrebato*, fue adaptada a propuesta de Serafín Hervás, entonces clarinetista de la BMG; la segunda obra, *Soledad de Granada*, fue adaptada a petición del periodista Jorge de la Chica (asiduo colaborador de la BMG), con motivo de la celebración del 75 aniversario de la fundación de la cofradía Nuestra Señora de la Soledad de Santa Paula; y la tercera obra, *Descendimiento, marcha fúnebre*, fue adaptada a propuesta de Daniel García Anarte, trombonista de la BMG en aquel momento.

Las otras dos obras restantes que completan el grupo de encargos se diferencian de las tres primeras en que sí se compusieron inicial y originalmente para la plantilla de la BMG y su estreno absoluto lo hizo esa banda. La razón es que los autores, Luis Castelló y Miguel Sánchez, eran, y son, miembros de la BMG y llevan desarrollando su labor en ella durante muchos años. Además, ambas obras fueron escritas por el mismo motivo: el centenario de la coronación de la Virgen de las Angustias. A esto se añade el hecho de que Castelló afirma que fue el propio Ruzafa quien lo animó a componer la obra (Martín, 2015*a* y 2015*c*).

En lo referente al segundo grupo (obras dedicadas a la banda), se incluyen en él las 11 obras restantes. Este apartado es notablemente más variado que el anterior, ya que los motivos que los compositores tienen para dedicar sus obras a la BMG son de lo más diverso. Aquí encontramos tanto adaptaciones (*La dama de hielo*, de Jesús Alonso, y los dos conciertos de piano de Juan Miguel Hidalgo) como composiciones originales con la plantilla de la BMG (las cuatro obras de Ángel López y *Abu abd Alläl*, de Manuel Castelló). Además, algunos de los compositores son miembros de la BMG, como Ángel López, y otros tienen relaciones familiares o de amistad con miembros de la banda, como Manuel Castelló (hermano de un músico) o Alonso Cuesta (alumno de algunos de los músicos).

Destaca el caso de Salvador Brotons, cuya relación con la BMG se produjo a través de la mediación del quinteto Spanish Brass Luur Metalls, que le encargó la obra a Brotons, originalmente para quinteto y piano, y cuya relación personal y profesional venía ya de largo; en efecto, el grupo grabó en su tercer CD el primer quinteto de metales del autor, *Lluita, lament i triomf*, y, posteriormente, su segundo quinteto de metales, *Suite pantomímica*. En julio estrenó su *Brass quintet concerto* para quinteto de metales y piano, que después se convirtió en esta versión con banda (Martín, 2015*b*). La BMG y el quinteto actuaron juntos por primera vez

en el año 2012, en un concierto en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. La adaptación del *Brass Quintet Concerto* para la BMG se debió, según palabras de los miembros del quinteto, a «la amistad con Ángel López Carreño».

Asimismo, es significativo el caso del compositor Federico Moreno-Torroba Larregla, cuya obra *Cuatro piezas para piano y orquesta* se estrenó en su versión para banda el 9 de febrero de 2014. Dicha obra se adaptó a petición de un concertista conocido del autor y la elegida para su estreno fue la BMG debido a la relación «personal y afectiva» (Martín, 2015*d*) del compositor con la BMG. El estreno tuvo lugar en el Teatro Isabel la Católica y, en ese mismo concierto, la banda interpretó dos obras más: *Fragmentos*, compuesta por el padre de Federico, el maestro Moreno Torroba, y *Viva Navarra*, jota compuesta por su abuelo materno, Joaquín Larregla (BMG, 2014).

En definitiva, podemos afirmar que las relaciones personales, la amistad, el respeto y el compañerismo que se generan en torno a la banda de Granada y sus miembros son factores fundamentales en lo que concierne a la creación musical. Tales factores desempeñan un innegable papel en lo que a motivación y proyectos se refiere y hay que tenerlos muy en cuenta, especialmente en épocas en que la situación económica no es la más propicia para generar repertorio por sí misma y son los factores humanos y los lazos emocionales los que se encargan de mantener viva y seguir fomentando la creación artística.

Como hemos comprobado en la figura de Germán Tejerizo, en ocasiones, el lugar de nacimiento resulta vital para determinar las amistades que los músicos y compositores cultivan a lo largo de su vida y su carrera. El caso de la BMG de Granada no es diferente y, en lo que a nuestro trabajo se refiere, nos encontramos con que el 50 % de los compositores estudiados son naturales de Andalucía (figura 1). De forma más concreta, el 20 % han nacido en la ciudad de Granada, otro 20 % en pueblos de la provincia y el 10 % en la vecina localidad jienense de Iznatoraf. De estos cinco compositores, uno de ellos (Ángel López) es miembro de la BMG desde hace muchos años. En cuanto a los cinco compositores restantes (50 %), esto es, los que no han nacido en la comunidad andaluza, cabe destacar el hecho de que el 20 % (Luis Castelló y Miguel Sánchez) han trasladado su residencia a la ciudad de la Alhambra de forma definitiva por el mismo motivo: aprobar oposiciones en la BMG y pasar a ser miembros de ella.

Además, es destacable la variedad de obras que los compositores andaluces han creado y lo ecléctico de sus estilos, que van desde la obertura sinfónica hasta las marchas de procesión. En este punto, nos permitimos un breve inciso para hacer hincapié en la importancia de la interpretación de géneros tan diversos que lleva a cabo la BMG, lo que se observa en las obras que aquí analizamos. Esto se debe a que, en la actualidad, la impronta del pintoresquismo y alhambrismo musical de los siglos XIX y XX (Sobrino, 1993), así como la influencia del flamenco

y otras músicas populares (Pérez, 2019) y la imprescindible función que las bandas de música desempeñan en la religiosidad andaluza, como la Semana Santa, fiestas patronales, etc. (Galiano-Díaz, 2019), pueden tener como resultado la falsa creencia de que las bandas de música y los compositores andaluces limitan su espectro de actuación a estilos y géneros muy concretos. Creemos importante insistir en la calidad sinfónica y en la diversidad de las obras que se componen para banda en Andalucía para no caer en creencias populares falaces.

Asimismo, y en línea con el análisis de relaciones personales, es especialmente reseñable el hecho de que los únicos compositores que no mantienen lazos familiares o de amistad estrechos con miembros de la BMG (Federico Moreno-Torroba y Salvador Brotons) son los dos únicos que solo han colaborado con esta banda en una ocasión y, además, son los que residen en los lugares más lejanos (Madrid y Barcelona).

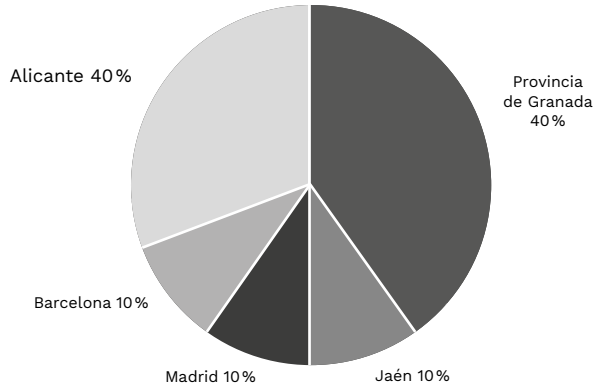


Figura 1. Distribución por lugar de nacimiento de los compositores de obras estrenadas por la Banda Municipal de Música de Granada.

De esta manera, podemos observar la destacada labor de la BMG para potenciar la música y los compositores de su ciudad, ya sean nacidos en esta o en sus alrededores, ya sean granadinos de adopción. Esta situación se comprueba de forma más clara observando la tabla 3, que presenta la relación que los compositores mantienen con la BMG.

El 30 % de los compositores mantienen con la BMG una relación continua, es decir, son miembros y colaboran con ella habitualmente. Su labor como intérpretes se ve complementada con la composición, adaptación de obras propias y ajenas y dirección.

Por su parte, los compositores que mantienen con la BMG una relación intermitente representan el 40 % del total. Se trata de artistas unidos a la banda por

	Compositor	Relación con la BMG
Continua	Miguel Sánchez Ruzafa	Miembro (director titular)
	Ángel López Carreño	Miembro (clarinetista y subdirector)
	Luis Castelló Rizo	Miembro (clarinetista)
Intermitente	Manuel Castelló Rizo	Hermano de miembro
	Germán Tejerizo	Amistad con miembros
	Jesús Alonso Cuesta	Amistad con miembros
	Juan Miguel Hidalgo Aguado	Amistad con miembros
Puntual	Salvador Brotons	Contrato puntual (intermediario quinteto Spanish Brass Luur Metalls)
	José González Granero	Contrato puntual (intermediario grupo Granada Brass Quintet)
	Federico Moreno-Torroba Larregla	Amistad con miembros

Tabla 3. Asiduidad y tipo de relación de los compositores con la BMG.

lazos familiares o de amistad y que no solo han compuesto y estrenado con la BMG las obras de las que habla este trabajo, sino que, también, han interpretado otras obras o han colaborado en el campo de la interpretación o la dirección. Así, encontramos que el 23 de enero de 2011 la BMG interpretó la obra *Fantasía coral, op. 80 para piano, coro y orquesta* de Beethoven y el solista invitado fue Juan Miguel Hidalgo (BMG, 2011).

El caso de Hidalgo constituye un ejemplo especialmente significativo de la importancia de las transcripciones para banda del repertorio actual originalmente dirigido a otro tipo de formaciones, ya que muestra de forma clara la importancia en la difusión de obras contemporáneas que las bandas de música llevan a cabo en diferentes entornos culturales, así como su influencia directa en la consolidación de dicho repertorio. El 19 de enero de 2014 la BMG estrenó la adaptación que el compositor y pianista Juan Miguel Hidalgo había hecho de su *Concierto para piano y orquesta núm. 5 en do mayor* (BMG, 2014). Motivado por la relación personal que el artista mantiene con el director y con algunos de los músicos de la banda, esta adaptación se escribió para estrenarla con la BMG, por lo que fue adaptada específicamente para su plantilla, si bien es cierto que Hidalgo añadió algunos refuerzos en determinados instrumentos. Al año siguiente, el 19 de junio de 2015, Hidalgo volvió a adaptar, estrenar e interpretar

como solista uno de sus conciertos con la banda de Granada, el *Concierto para piano y orquesta núm. 3, en fa menor*, uno de los más especiales para el autor; en esa actuación interpretó de nuevo el *Concierto para piano y orquesta núm. 5 en do mayor* (Martín, 2015*e*; BMG, 2015).

Conclusiones

Continuando con la herencia del siglo pasado, el siglo XXI muestra que las bandas de música en España suponen un inestimable agente cultural que ofrece música variada y accesible a gran cantidad de público. En el caso de las bandas profesionales, la difusión de repertorio adquiere un carácter aún más importante, ya que tienen la capacidad de interpretar tanto obras sencillas como otras de dificultad. A esto debemos sumarle el hecho de que, en España, esas bandas de música son municipales y están al servicio del pueblo y de la localidad, por lo que es común que en el repertorio cada banda deje una impronta autóctona más o menos notable.

La Banda de Música de Granada asume el cometido que le es propio y, entre los años 2000 y 2015, numerosos músicos y compositores han hallado en esta institución la inspiración y el contexto adecuado para componer sus obras. El ecléctico carácter de estas es uno de los elementos más interesantes.

Asimismo, y en referencia a la impronta autóctona mencionada, el hecho de que la mayor parte de los compositores sean andaluces, ya sea de nacimiento o de adopción permanente, es especialmente llamativo, pues refleja el compromiso que la BMG tiene tanto con el patrimonio musical andaluz y granadino como con los compositores de su tierra. Pese a que, por tradición, podríamos esperar encontrar un determinado y característico lenguaje en las obras de los compositores andaluces, o en aquellas compuestas para una banda andaluza, la realidad no es esa. Los granadinos Jesús Alonso, Juan Miguel Hidalgo y Ángel López han encontrado en la BMG una agrupación con la calidad necesaria para interpretar sus obras y, más importante aún, una institución que les brinda la oportunidad de hacerlo, espoleando así el proceso de creación artística.

Hasta tal punto es importante la influencia de las bandas profesionales en España, en general, y de la BMG, en particular, en la consolidación y difusión de repertorio que, desde hace unos años, experimentamos un fenómeno novedoso y enriquecedor: se transcriben para orquesta sinfónica obras originales para banda. Este es el caso del poema sinfónico *La dama de hielo*, de Jesús Alonso, escrita originalmente para banda sinfónica, adaptada a la plantilla de la BMG (a la que se sumó la banda del Conservatorio Profesional Ángel Barrios de Granada debido a la complejidad de la obra y al número de intérpretes necesario para tocarla) por expreso deseo del compositor de estrenarla con dicha banda. Posteriormente, el propio

Alonso la ha transcrito para orquesta sinfónica por el interés de algunas orquestas madrileñas en interpretarla (Martín, 2015*f*; BMG, 2012).

En definitiva, nos encontramos ante una banda profesionalmente consolidada, con una historia y una trayectoria bien definida, que desarrolla un extenso y variado programa en el que se otorga especial importancia a las obras y compositores andaluces y granadinos. Desde su labor en el campo de la recuperación y adaptación de obras originarias para otras formaciones hasta la creación de estrenos absolutos, la Banda Municipal de Granada se ha convertido en uno de los pilares fundamentales en torno al cual gira la música de la ciudad, de manera que trasciende pródigamente la mera interpretación concertística y se constituye como un referente fundamental en lo que a generación del repertorio se refiere. Al fin y al cabo, se trata de una parte importante del patrimonio inmaterial de la ciudad.

Bibliografía

Appermont, B. (s. f.). *Wind Music*. Recuperado de https://cutt.ly/grlUUY1

Ayala, I. M. (2013). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

BMG. (2011). Banda Municipal de Música de Granada. Programa enero-febrero 2011. Recuperado de https://cutt.ly/4rxGWzp

_____. (2012). Banda Municipal de Música de Granada. Programa primavera-verano 2012. Recuperado de https://cutt.ly/QryXJqJ

_____. (2014). Banda Municipal de Música de Granada. Programa enero-febrero 2014. Recuperado de https://cutt.ly/uryXJhT

_____. (2015). Banda Municipal de Música de Granada. Programa primavera-verano 2015. Recuperado de https://cutt.ly/crlfd6L

Brotons, S. (2014). *Brass Quintet Concerto, for Brass Quintet and Symphonic Band*. Recuperado de https://cutt.ly/5ryXJXo

Catálogo Hal Leonard. (s. f.). *Concert Band*. Recuperado de https://cutt.ly/XryXHjN

Domingo, J. (2011). Rafael Talens Pelló [Reportaje]. *Nuestras bandas de música*. Recuperado de https://cutt.ly/tryXJ6h

Fernández, C. (2017). La función de las bandas en el siglo XXI: entrevista a José Rafael Pascual-Vilaplana. *Estudios bandísticos*, (1), 179-190.

Ferrán, F. (s. f.). *Compositions: Wind Band / Banda de concierto*. Recuperado de https://cutt.ly/CryXK0D

Ferreiro, D. (2017). Ni la batuta es una fusta, ni esta música erótica: «Cincuenta sombras de mí», la nueva obra de Johan de Meij para banda de música. *Estudios bandísticos*, (1), 21-33.

Galiano-Díaz, J. C. (2019). Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898). Una revisión histórica. En Rincón, N. y

Ferreiro, D. (Eds.). *Bandas de Música: contextos interpretativos y repertorios*. (pp. 149-171). Granada: Libargo.

Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. (s. f.). *Werke von und über Franco Cesarini*. Recuperado de https://cutt.ly/yryXLRB

Martín, F. (2015*a*). Entrevista a Luis Castelló Rizo por correo electrónico enviada el 7-5-2015; respuesta del entrevistado el 15-5-2015.

_____. (2015*b*). Entrevista a Spanish Brass Luur Metalls por correo electrónico enviada el día 12-5-2015; respuesta del entrevistado el 20-7-2015.

_____. (2015*c*). Entrevista a Miguel Sánchez Ruzafa el 14-5-2015.

_____. (2015*d*). Entrevista a Federico Moreno-Torroba Larregla por correo electrónico enviada el 1-6-2015; respuesta del entrevistado el 14-7-2015.

_____. (2015*e*). Entrevista a Juan Miguel Hidalgo Aguado por correo electrónico enviada el 1-6-2015; respuesta del entrevistado el 2-6-2015.

_____. (2015*f*). Entrevista a Jesús Alonso Cuesta por correo electrónico enviada el 13-5-2015; respuesta del entrevistado el 5-8-2015.

_____. (2019). Entrevista a Ángel López Carreño por teléfono el 24-9-2019.

Meij, J. (2017). Trends and changes in today's wind orchestra scene. *Estudios bandísticos*. (Vol. 1, pp. 167-175).

Mínguez, R. (2015). *Bernardo Adam Ferrero en el mundo de las bandas de música valencianas.* (Tesis doctoral, pp. 143-156). Valencia: Universitat de València.

Navarro, Ó. (s. f.). *Banda de concierto*. Recuperado de https://cutt.ly/kryXL7v

Pérez, C. (2019). Música y andalucismo histórico. La galería de músicos de Francisco Cuenca Benet. *Andalucía en la historia*, (65), 20-23.

Sobrino, R. (1993). *El pintoresquismo musical - El alhambrismo sinfónico*. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Universidad de Maryland. (s. f.). *Alfred Reed manuscript scores. Special Collections*. Recuperado de http://hdl.handle.net/1903.1/3961 (consulta: 12-1-2020).

Valero-Castells, A. (s. f.). *Banda sinfónica*. Recuperado de https://cutt.ly/RryXZG8

6

Patrimoni bandístic i contexte social

Patrimonio bandístico y contexto social

DOCUMENTAR LO INVISIBLE: MEMORIA AFECTIVA Y DEMOCRATIZACIÓN DE LA PALABRA EN LA UNIÓ MUSICAL SANTA MARÍA DEL PUIG

Berta del Río y Mónica Martí

RESUMEN

Este artículo trata del documental *Com una família. Cent anys de música i autogestió al Puig* y su elaboración, entendido como una experiencia colectiva de documentación y visibilización de la memoria oral, y de la archivística apoyada en herramientas tomadas de la antropología, la historia desde abajo y el feminismo. A partir del estudio de la historia de la Unió Musical Santa María del Puig, intentamos desnaturalizar los procesos de historización de lo cotidiano y propusimos una alternativa que aunara rigor, creatividad y conexión con la comunidad de referencia.

Vosaltres què sabreu, si heu entrat ací amb sabates?
Teniu un local fet; teniu la banda feta.
Nosaltres ací duiem una marxa… que erem tots família!
Això ha sigut lo principal.
I crec que aplegarem a on aplegarem precisament per això.
Paco Montón[1] (figura 1)

En 2017, la Unió Musical Santa María del Puig cumplió 100 años. Los organizadores de los actos del centenario ensalzaron con naturalidad a quienes habían encarnado la ecuación hegemónica que recogía el poder, la visibilidad y la masculinidad a lo largo de aquellos años. La portada del calendario de ese mismo año era una fotografía, en clave épica en blanco y negro, del director de la banda sinfónica en aquel momento; además, el acto central de Santa Cecilia homenajeó a los directores, los presidentes y las figuras destacadas que, de alguna forma, habían participado en la historia de la entidad cultural. Uno a uno se acercaron al escenario a inmortalizar el instante en compañía del que era presidente en el momento de las celebraciones y presentador del acto. En la lejanía, física y emocional, otros cuerpos asistían desde fuera al transcurso del homenaje.

[1] Entrevista realizada por las autoras del documental (Berta del Río y Mónica Martí) el 8 de junio de 2018.

Ellas, las integrantes de esa misma sociedad musical, que durante 100 años habían planchado camisas, habían fregado gratuitamente el local y habían empeñado sus propiedades para solicitar un préstamo y levantar el edificio que es la sede actual de la sociedad musical, aplaudían a pesar de que no les reconocieran el mérito y, de alguna forma, decepcionadas.

Figura 1. Fotograma de inicio del documental, en el que aparece Paco Montón, el socio más antiguo de la Unió Musical Santa María del Puig.

Aquella noche, la historia (en mayúscula) parecía sellada. Los 100 años de aventura de la mayor entidad cultural de un pueblo de L'Horta Nord de València parecían reducidos a la suma de unas aportaciones seleccionadas y subrayadas. Pero lo que se hizo de forma natural, aparentemente no intencionada, era también resultado de un proceso de discriminación y jerarquización, y de un relato frente a otro tipo de relato posible; otro más complejo, abarcador y generoso; una historia de historias que hiciera caber a quienes tradicionalmente no han sido objeto de reconocimiento ni de aplausos, pero cuyo trabajo, silencioso y minusvalorado, ha sido imprescindible para la supervivencia del proyecto social y musical, así como para el lucimiento general y la experiencia hasta la celebración del centenario de la entidad cultural y de sus cuerpos elegidos.

Construir y devolver a la comunidad un relato (una historia, en minúscula) construido sobre el respeto a la igualdad entre voces suponía tratar de intervenir en lo que el filósofo francés Michael Foucault llamó *régimen de verdad*. Foucault, que se encargó de estudiar cómo cada sociedad produce su verdad, o verdades, acuñó la expresión citada asumiendo que «la verdad está ligada circularmente a los sistemas de poder que induce y que la acompañan» (Hernando, 2012, p. 17). En su libro *La fantasía de la individualidad*, Almudena Hernando añade: «El poder se sostiene porque la sociedad considera verdaderos los principios en los que se fundamenta, lo que lleva a su vez a alcanzar el poder a quien cree que esos principios son verdaderos, potenciando así el régimen de verdad» (Hernando, 2012, p. 17).

Ante la puesta en escena del homenaje a unos pocos, las autoras de este texto (y del documental) nos preguntamos por los procesos de (in)visibilización propios de la historización y su consiguiente archivo de documentos y de experiencias. Se nos presentaron muchas cuestiones que desembocaban en preguntas sobre cómo, quién y con qué intereses se escribe la historia de lo que tenemos más cercano o cotidiano, en este caso, la sociedad musical que habitamos desde la infancia y en la que nos hemos socializado a lo largo de toda la vida.

¿Quién se encarga de documentar lo íntimo, de reconstruir los fragmentos de lo efímero y darle valor a los cimientos que sustentan la cara visible de los relatos del éxito? ¿Cuáles son las lógicas y las estructuras que se perpetúan, aparentemente de forma natural, al no intervenir en los procesos de historización? ¿A quién corresponde la labor de documentar y qué elementos (partituras, recuerdos, conflictos, etc.) son susceptibles de ser recordados o, en cambio, olvidados? ¿Quién habita, y por qué, los márgenes de la historia de las sociedades musicales? ¿Se puede democratizar la memoria colectiva de una entidad cultural centenaria?

Figura 2. Instantánea del estreno del documental el 5 de septiembre de 2018.

A raíz del acto del centenario de la sociedad musical al que asistimos, nos preguntamos por las relaciones entre historia y memoria, archivo y pasado, relato y márgenes, y responsabilidad colectiva en los procesos de documentación como inversión de futuro. ¿Cuál sería el resultado si tratásemos de tejer un relato polifónico que respetase el conflicto y la diversidad de voces y que pusiera el foco en los afectos y las energías y potencias que mueven los proyectos culturales altruistas? Y así fue como decidimos iniciar un experimento.

El resultado lo titulamos *Com una familia. Cent anys de música i autogestió al Puig* (https://cutt.ly/YrrObh7) y se estrenó y se proyectó en el patio del colegio Pare Jofré, en El Puig, la noche del 5 de septiembre de 2018 ante una audiencia de unas 500 personas (figuras 2 y 3).

Figura 3. Cartel anunciador del estreno del documental.

El concepto central que articuló el documental fue *la familia*, no como idealización de una determinada institución social, sino como forma de colectividad heterogénea y en conflicto, reclamada por la gran mayoría de los entrevistados como tropo prioritario para expresar la memoria de un vínculo afectivo.

La historia cotidiana y vivida es compleja

No teníamos conocimiento de ningún documental que diera cuenta de la historia de participación y trabajo colectivo del que resultan las sociedades musicales, eje imprescindible en la articulación cultural y políticosocial del País Valenciano. No obstante, consideramos que el formato documental era idóneo para el proyecto que estábamos imaginando, ya que permite recoger en él las voces y los cuerpos de las memorias de forma directa, sin más intervención que la ordenación cronológica de las ideas en el hilo argumental; la ventaja es que ese

hilo no va guiado por una voz en *off* que dirija de manera acusada la experiencia estética del espectador. Redescubrir el pasado de una comunidad compleja e inabarcable requería encontrar un formato en el que todas las voces y sus recuerdos fueran consideradas en igualdad de valor e importancia.

Para ello, lanzamos una campaña de publicidad con la que dábamos a conocer el proyecto y solicitábamos la participación ciudadana (figura 4). Era una invitación abierta a todo el municipio a través de canales y formatos que nos garantizaran el mayor alcance posible, tanto en número de personas como en variedad de perfiles; así, usamos el bando municipal, cartelería variada, una campaña en las redes sociales y el boca a boca. El mensaje era claro: cualquier persona que quisiera participar, independientemente de la relación que mantuviese con la sociedad musical, tenía la garantía de ser incluida de alguna manera en el documental final.

Figura 4. Imagen de la campaña en las redes sociales.

El objetivo era dejarnos llevar por los recuerdos y los archivos personales de los participantes e ir construyendo un rompecabezas de afectos, ordenados de forma temática y cronológica. Entendimos el documental como un relato diverso y en conflicto entre archivos personales y memorias orales, por una parte, y la documentación del ayuntamiento y de la sociedad musical, por otra.

La historia de la sociedad de El Puig está marcada por dos hechos determinantes, de los que el primero era común a la práctica totalidad de la sociedad española de la época: la Guerra Civil y el posterior régimen franquista. Por lo que respecta al segundo, lo compartieron muchas de las sociedades musicales valencianas: la aventura de hipotecar la casa propia en la década de los ochenta para, a través de un crédito y muchas actividades populares, como vender lotería y celebrar comidas, levantar un local propio que aportó libertad en la gestión y la vivencia compartida (figura 5); pero también se descubrió con el paso del tiempo como un gran condicionante económico cuyos efectos llegan a la actualidad en forma de IBI, catastro, facturas mensuales y desperfectos.

Figura 5. Fotografía del acto de inauguración del local, situado en la avenida Virgen de El Puig (1981).

Con esos dos condicionantes en mente (situación sociopolítica del siglo xx y reacción colectiva ante la falta de infraestructuras y recursos), tratamos de buscar las huellas en diferentes archivos y fuentes. Por ejemplo, Rosa Llobell recordaba que el grupo de mujeres encajaba velitas (*ciris*) en botellas de cerveza para iluminar el bajo del local cuando todavía no había butacas y así organizaban allí cenas abiertas al pueblo para recaudar dinero e ir disminuyendo el préstamo (figuras 6 y 7); y José Vicente Herrera aún recuerda que su relación con El Puig, mucho antes de ser director de la banda, estuvo determinada por su abuelo, desplazado de su pueblo natal y encerrado junto con otros compañeros en el Monasterio de El Puig en los años cuarenta. El claustro del monasterio, que funcionó como cárcel para los partidarios del bando republicano, reunió a numerosos músicos, lo que casi acabó con la aventura de la sociedad musical

de El Puig. Así, su primer director, Rafael Rosell, se quedó prácticamente sin músicos. Su hija Carmen cuenta que, un día, frustrado y cansado de no poder continuar con su labor musical por las ausencias, les reclamó a las autoridades que o bien liberaban a sus músicos, o bien lo encarcelaban a él; «y creo que pasó una noche entera en el calabozo», cuenta la hija.[2]

Figura 6. Grupo de mujeres cocineras preparadas para servir paella el día de Santa Cecilia (años ochenta).

El documental es, por tanto, una red de memorias, afectos y recuerdos. Desde el 10 de marzo hasta el 3 de junio de 2018, cuando grabamos por primera vez con un equipo profesional, hicimos 30 entrevistas a fondo. La estrategia fue siempre la misma: el primer encuentro con un guion abierto y la grabadora sobre la mesa, mucho tiempo y la invitación *a hacer memoria.* Cada entrevista nos llevaba a la siguiente; cada fotografía a otra. Posteriormente, se transcribieron esas entrevistas para elaborar el guion del documental.

Figura 7. Fotograma del documental. Protagonistas: Rosa Llobell y su nieto, Alberto Albors.

[2] Entrevista realizada por las autoras del documental el 8 de junio de 2018 a Carmen Rosell y su hijo en la casa del maestro Rafael Rosell, en la Mota, que fue la primera casa del pueblo y donde se impartieron clases de música.

De forma paralela, durante marzo y abril, preparamos el archivo, para lo cual recolectamos el material fotográfico, audiovisual y textual que apoyaba (o no) la veracidad de las historias orales y ensanchaba notablemente la nómina de presentes en el documental. Era nuestro deseo catalogar todo el material recogido, como conjunto de archivos personales y colectivos que alumbran una época, y legárselo a la Unió Musical Santa María de El Puig.

En mayo, transcribimos las entrevistas y esbozamos el primer guion. Para ello, seleccionamos ideas y anécdotas, y secuenciamos en forma de diálogo el material visual del que disponíamos. Sobre el guion, juntas, trazamos un plan de rodaje para tres días intensos de grabación con un equipo profesional y más de veinte escenarios. El efecto del boca a boca y la curiosidad suscitada por la grabación produjo que se acercaran nuevas personas al equipo del documental durante el rodaje mostrando su deseo de participar. Fue así como el guion fue mutando hasta el montaje final.

El 17 de julio comenzó la cuenta atrás para el estreno (el 5 de septiembre) a través de las redes sociales. Empezó también la última fase para nosotras: el final del montaje y las tareas de producción, las modificaciones, la organización del estreno, etc. El 5 de septiembre se estrenó en El Puig el documental, de 75 minutos de duración. El resultado fue un relato participado, colectivo y plural con más de 50 voces, no exento de tensiones y alejado de idealizaciones, que hizo más compleja la historia ofrecida en el acto del centenario.

Hacer(nos) la historia

Este documental es un experimento sobre los mecanismos de la historización y los circuitos de la memoria en ámbitos locales, así como sobre las posibilidades de construcción de archivos documentales y memorialísticos. Una memoria más democrática, inclusiva, y que sea resultado del equilibrio entre tensiones propias de un campo cultural abierto y local requiere la inclusión de quienes no tienen el *habitus* de hablar, es decir, el *entitlement*[3] de la historiografía.

Con este proyecto quisimos averiguar qué tipo de historia (en minúscula) compuesta por miles de historias (pequeñas, íntimas, domésticas) resultaría de dejar hablar, de valorar a las mujeres (hasta ahora invisibilizadas) que en invierno cocinaban en la calle para una comunidad musical, por ejemplo, o de las familias que empeñaron su futuro por un local colectivo. Nos preocupamos por la huella de todas esas experiencias y por el olvido en que caerían en caso de no construir ese archivo. Queríamos que el eje fuera lo que nos une como comunidad histórico-cultural para tratar de analizar qué era lo que la había hecho so-

[3] Entendemos aquí por *entitlement* la sensación de quien considera que tiene derecho a hacer o a gozar de determinados privilegios de una forma natural por el mero hecho de ser, como, por ejemplo, por ser hombre o blanco.

brevivir a la gente a lo largo del convulso siglo xx español, por una parte, y, por otra, qué tenía eso de extrapolable tanto a comunidades culturales de todo tipo como al resto de las sociedades musicales del País Valenciano.

Para ello, documentamos los afectos, los esfuerzos y el apoyo mutuo no capitalizable económicamente, es decir, los vínculos que sostienen el edificio de las sociedades musicales a pesar de la política y la propia dinámica interna de esos grupos sociales. Como resultado, legamos a la sociedad musical un archivo que va mucho más allá de la indispensable conservación y cuidado del patrimonio musical (partituras y grabaciones); un archivo formado por fotografías, vídeos, programas de concierto, letras de crédito bancario y recibís; un archivo multidimensional que documenta memorias domésticas, íntimas y múltiples que hablan de miles de historias de vida que, juntas, dan sentido a la mayor y más antigua entidad cultural de esa población (figura 8).

Cabe decir que este proyecto, que hemos llevado a cabo dos personas durante ocho meses con un presupuesto de 2700 euros, se puede hacer en cualquier otra sociedad musical.

Figura 8. Imágenes de actos de la banda por las calles del pueblo de 1965 y de los años setenta.

Bibliografía

Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad.* Madrid: Katz Editores.

Río, B. del y Martí, M. (2018, 28 de febrero). *Com una família. Cent anys de música i autogestió al Puig* [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://cutt.ly/6rrPPyL (consulta: 28-2-2019).

«RETROBEM LA NOSTRA MÚSICA»: PAÍS, REPERTORIO Y PAZ SOCIAL EN LA TRANSICIÓN

Daniel Martínez Babiloni

RESUMEN

En plena transición de la dictadura a la democracia, la Diputación de Valencia convocó la «I Campanya de Bandes i Compositors Valencians. Retrobem la nostra música», que pretendía fomentar la música para banda y formaba parte de una política cultural orientada a fortalecer la identidad de la futura autonomía. En este artículo analizaremos las condiciones en las que surgió dicha convocatoria, así como su repercusión social y musical.[1]

Un marco político para un proyecto cultural

El 18 de abril de 1979, Ignacio Carrau Leonarte, último presidente franquista de la Diputación Provincial de Valencia, señaló «el término del camino». Durante el último pleno convocado por él, destacó: «El honor de haber sido leal a Franco, y, sin rupturas, ser leales también a S. M. el Rey Don Juan Carlos I… Con Dios iniciamos la andadura en la Capilla de la Diputación y con el mismo testimonio la hemos acabado hoy» (Hernández, 1995, pp. 451-452).

Al día siguiente se ofició una misa en ese mismo lugar.[2] Cuatro años después, Manuel Girona Rubio, concejal socialista de Sagunto y primer presidente democrático de la Diputación, explicaba que «la Corporación recibió la confianza indirecta del ciudadano —las elecciones, como sabéis, fueron en segundo grado— para que saliera de la oscuridad en la que había vivido durante el régimen anterior» (Girona, 1983, p. 5).[3]

[1] Agradezco la ayuda y la atención de Ricard Avellán i Aguado, Francisco Pontones Tárraga, José Domènech Part, Manuel Molins, Jorge García, Xavier Pérez Juanes, el personal del Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia (AGF), el de la biblioteca del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM) y el de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana (FSMCV).

[2] La Diputación de Valencia estuvo ubicada en el Palau de la Generalitat hasta junio de 1983, cuando se trasladó al Palau de la Batlia (Hernández, 1995, p. 460).

[3] La Diputación Provincial se constituyó a partir de los resultados de las elecciones municipales del 3 de abril de 1979 en los partidos judiciales de València, Gandia, Alzira, Xàtiva, Llíria, Ontinyent, Requena, Sagunt y Sueca: 14 escaños UCD, 13 PSOE y 2 PCPV; así, mediante los pactos de izquierda, pudo gobernar el PSOE.

A lo largo de la Transición, la Diputación fue «una institución fundamental en el marco local y autonómico» (Hernández, 1995, p. 452), protagonista del «devorador proceso estatutario» (Cucó, 2002, p. 167). Los pasos dados por la entidad entre enero y abril de 1979 se caracterizaron por su ideología conservadora, un agrio enfrentamiento con el Consell[4] y un anticatalanismo estratégico (Hernández, 1995, p. 454), como parte de una campaña de intoxicación promovida por el propio Carrau, entre otros franquistas, y continuada por la UCD, en contra del uso de la bandera cuatribarrada, de la unidad de la lengua catalana y de darle al territorio el nombre de País Valenciano. Era una táctica de «pura irracionalidad científica», según la cual cualquier defensor de la autonomía era acusado de catalanista y, por tanto, de antivalenciano (Sanz, 2018, pp. 73-74).

El punto álgido de esta situación, alentada por el diario *Las Provincias* (Cucó, 2002, p. 133), se produjo entre 1978 y la aprobación del Estatut (*BOE* núm. 164, 10-7-1982), y dio lugar a la llamada *batalla de Valencia* (Sanz y Felip, 2006, pp. 296-356). Nunca sucedió tal batalla, pues fue una rebelión contra las autoridades elegidas democráticamente, que produjo un «alud de violencia inducida casi siempre unilateral» (Cucó, 2002, p. 136), ante la pasividad de la policía (Soler, 2005).

La presión sobre la Diputación fue extrema (Sanz, 2018, p. 169). La bandera cuatribarrada que ondeaba en el balcón fue quemada repetidas veces (Sanz, 2018, p. 271) y el presidente, reiteradamente agredido por el *blaverismo*.[5] En varias ocasiones lo señalaron como «catalanista y traidor». Una de ellas, tras aprobar algunas publicaciones en valenciano (Sanz, 2018, pp. 217-218). Pero si la situación general era compleja, no lo era menos la de cada partido:

> En todo el proceso de negociaciones estatutarias, los partidos parlamentarios de la Comunitat Valenciana se fueron dejando jirones: UCD, con sus enfrentamientos internos, al tiempo que «le hacía la cama a AP»; socialistas y comunistas, perdiendo a sus componentes más nacionalistas a fin de poder consensuar con los centristas un Estatuto muy lejano a las aspiraciones que habían tenido años atrás. (Sanz, 2018, pp. 225)

No nos extenderemos en ese proceso, pero, en relación con las bandas de música y la gestión de la campaña de la que después hablaremos, es necesario reseñar dos episodios referentes a la situación de la UCD y del PSOE, respectivamente. En la coalición centrista confluyeron pequeños partidos conservadores, en su mayor parte herederos ideológicos del franquismo. En Valencia, la corrien-

[4] Gobierno de concentración preautonómico constituido el 23 de abril de 1978 encargado de negociar el futuro Estatut y la transferencia de competencias, tanto del Estado como de la Diputación.

[5] Movimiento formado por simpatizantes de la Unión Regional Valenciana y una serie de entidades culturales de mentalidad anticatalanista, populista, con una visión conspirativa de la política y defensor de la bandera con franja azul, enseña de la ciudad de Valencia, a la que está ligado, frente a la cuatribarrada elegida por el Consell preautonómico (Martínez, 30 y 31-10-1980).

te dominante fue la de Emilio Attard y el Partido Popular Regional Valenciano (Sanz, 2018, p. 60). Attard marcó la línea oficial alrededor de la defensa de la «españolidad de la región valenciana» en contra de cualquier conato nacionalista. Esa postura fue reforzada por la presión de Fernando Abril Martorell y Manuel Broseta, quienes desembarcaron en Valencia con motivo de las elecciones generales de 1979 (Cucó, 2002, pp. 66-80).

Antes, en julio de 1977, Vicente Ruiz Monrabal, segundo presidente de la entonces Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales (FRVSM), había fundido definitivamente su partido, Unió Democràtica del País Valencià (UDPV), en UCD. El talante de UDPV era democristiano y sus dirigentes fueron marginados (Soler, 2005) al reconocer «los vínculos comunitarios que por la lengua, cultura e historia relacionaban al País Valenciano con Cataluña y las Islas Baleares» (Sanz, 2018, p. 107).

En la izquierda, el PSOE contaba con varias corrientes internas. La nacionalista provenía del antiguo Partit Socialista del País Valencià (PSPV), al que pertenecían Girona, Ricard Avellán i Aguado (Cucó, 2002, p. 253), concejal de L'Alcudia y diputado-presidente de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico de la Diputación, y el propio Cucó. Este sector fue, finalmente, descabalgado del aparato (Sanz, 2018, p. 225); no obstante, durante la primera legislatura democrática, pudieron dirigir ámbitos como Cultura y la Institució Alfons el Magnànim, a cuyo frente estaba el sociólogo Josep Picó (Sanz, 2018, p. 234). Así, gobernaron una de las instituciones con más presupuesto del País Valenciano, lo que les permitió desarrollar determinadas políticas y controlarla ideológicamente (Sanz y Felip, 2006, p. 325). La Institució Alfons el Magnànim también fue acusada de catalanista (Millas, 1982).

En ese periodo, entraron en el debate diferentes concepciones sobre la organización territorial. Para parte de la izquierda, las diputaciones eran estructuras anquilosadas que no encajaban en el nuevo marco autonómico. Manuel Girona se mostraba partidario de la comarcalización, imposible a corto plazo, por lo que apuntaba que «las diputaciones deben ser casi como delegaciones regionales del poder autónomo» (Cucó, 2002, p. 240). Por el contrario, Manuel Tarancón, secretario general de UCD en Castelló y futuro presidente de la Diputación de Valencia (1995-1999), proponía dotar a las provincias de mayor poder para frenar el apoyo a la autonomía de los alcaldes de izquierdas, ya que en la Diputación de Castellón gobernaba la derecha. Pero, al margen de esas estrategias, lo que subyace es el grado de implicación con el que cada uno pensaba contribuir a la construcción nacional; eran dos posicionamientos contrapuestos que ilustraban la dualidad fusteriana: *país com a totalitat* frente a *provincialisme debilitador*:

> No hi ha dubte que el provincialisme és debilitador: per al país com a totalitat, i per cadascun dels seus membres que en el provincialisme troben un miratge

> d'autosatisfacció localista. […] La unitat del País Valencià, intacta en el seu fons econòmic i cultural, no té sinó un reflex insuficient en el pla de la consciència. O el reenfortim, o caurem en la més insoluble de les disgregacions. (Fuster, 1993, p. 219)

Un marco cultural para un proyecto bandístico

Con esas premisas, Avellán marcó las líneas maestras de una política cultural cuyo objetivo principal era generar cultura para llevarla a las comarcas más deprimidas y apoyar a sus promotores (Girona, 1983, p. 181). «Era el "canvi", i espectacular. D'una Diputació rutinaria i insensible a les qüestions culturals es va passar a una institució creadora de cultura i potenciadora de les iniciatives particulars» (Iborra, 1995). Además, la Consejería de Cultura aún no tenía competencias ni casi recursos, lo que no evitó que fuera objetivo del *blaverismo*.[6]

Con el espíritu de reforzar «el pla de la consciència», la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico puso en marcha varias inciativas: Campanya de Teatre i Música del País Valencià, Campanya d'Extensió Cinematogràfica, Setmanes Literàries y Setmana del Rock. Colaboró con el Ayuntamiento de Valencia en la doble exposición itinerante «57 artistes i un País», con obras de Renau, Manuela Ballester, Michavila, Anzo y muchos otros (*Levante*, 1979), que incluía conferencias bajo el lema «Recuperación del arte como fiesta y vida» y un concurso de dibujo dirigido al alumnado de EGB titulado «El meu poble és País Valencià» (Girona, 1983, p. 183).

La temporada de 1979 se inauguró el 9 de octubre con un significativo *Homenatge als pobles del País Valencià* en el Teatro Principal, en el que actuó la banda de la Societat Musical Instructiva Santa Cecília de Cullera.[7] La gestión que hicieron del coliseo Armando Moreno y Rodolf Sirera, «votados incluso por UCD» (Murillo, 1980), lo sacó del letargo en el que lo había sumido el franquismo. Allí cantaron Raimon, Lluís Llach, Pau Riba, Atahualpa Yupanqui y Sara Montiel, entre otros. En aquel momento, nació Teatres de la Diputació, con el fin de revitalizar el sector (Girona, 1983, p. 194).

Por la Sala Escalante, alquilada al Patronato de la Juventud Obrera en 1980, pasaron, además de Al Tall, Saó y Lluís El Sifoner (Girona, 1983, p. 197), compañías comarcales de teatro independiente y de la capital. Todas contribuyeron a modernizar la dramaturgia al tiempo que sorteaban una censura que, además de aspectos ideológicos o morales, perseguía al catalanismo. Así suce-

[6] El 26 de abril de 1979 la Consejería de Cultura, en manos socialistas, y la de Trabajo, a cargo del PCPV, sufrieron sendos asaltos por la turbas de ultraderecha (Sanz, 2018, p. 169).
[7] El cartel estuvo formado además por Nuria Espert, Ovidi Motllor, Orfeó Universitari de València, Al Tall, Paco Muñoz, Masa Coral Utielana, Alimara y Danses processionals d'Algemesí. El festival fue televisado en directo por Aitana. Anuncio en *Las Provincias*, 9-10-1979, p. 43.

dió en *Crònica especial* (1975), de Manuel Molins y el Grup 49,[8] y en montajes como *Vaixell de boira*, con textos de Vicent Andrés Estellés. Por el contrario, *Calidoscopi* (1980), estrenada en dicha sala, pudo sortear la prohibición (Roselló, 2010, p. 60).

Con respecto a la música, la Diputación programó, además de las campañas y concursos de bandas, la actuación de orquestas de conservatorios y sociedades musicales, grupos de cámara, del organista Vicente Ros, Ananda Dansa y el colectivo experimental Actum, y convocó el Premio Iturbi de piano (Girona, 1983, p. 187). El I Festival Coral del País Valencià fue una de las iniciativas más aglutinantes. En él participaron agrupaciones de todo el País Valenciano como consecuencia de encuentros anteriores celebrados en Burriana, Onteniente, Valencia y Alcoy.[9] Uno de los objetivos era articular una federación valenciana de coros (Tomás, 1992, p. 458), que no se consiguió hasta finales de la década de 1990 con FECOCOVA. No obstante, según Avellán, el Festival resultó un «gran èxit tant de públic com per la qualitat de les actuacions».[10]

Cerraremos este apartado con un hecho, destacado como trascendental por el profesor Gil-Manuel Hernández, que prueba la madurez alcanzada por la Diputación en ese periodo: la aprobación de un Consorcio formado con el Consell en el que se alojó la Institució Alfons el Magnànim, entre otras, para realizar, promocionar y coordinar investigaciones científicas en todo el territorio. Una actitud propia del interés del organismo por romper con el franquismo, ligarse a la construcción autonómica y contribuir a la reafirmación democrática, sobre todo, después del 23 de febrero de 1981 (Hernández, 1995, p. 457).

I Campanya de Bandes de Música i Compositors Valencians

Ante tal cúmulo de pruebas, es sencillo definir la finalidad de la política cultural de la Diputación socialista: promocionar culturalmente las comarcas y reforzar el hecho diferencial de la incipiente autonomía. A continuación, describiremos cuál fue el acomodo que la música para banda y las propias bandas encontraron en este contexto. Lógicamente, cabe preguntarse si contribuyeron

[8] De *Crònica especial* (1975), de Manuel Molins para Grup 49, con textos de Vicent Andrés Estellés, un informe del 10 de mayo de 1976 señalaba: «El poeta Vicent Andrés Estellés se ha significado en esta última época por una actitud claramente contraria al Régimen, así como partidario de la ruptura. También cabe señalar su catalogación como catalanista, defensor de la "Gran Cataluña", con la anexión de Valencia como "país catalán", tendencia ésta que conduce a un regionalismo extremo» (Foguet i Molins, inèdit).

[9] Celebrado el 27 y 28 de noviembre de 1981 en el Teatro Principal de València. Participantes: Coral Vicente Ripollés (Castellón), Orfeó Veus Juntes (Quart de Poblet), Cor Joan Baptista Cabanilles (Algemesí), Orfeón Navarro Reverter (Valencia), coro infantil Coral Polifònica Benicarlanda (Benicarló), Masa Coral Utielana (Utiel), Orfeón Polifónico Torrent del Círculo Católico (Torrent), Coral Vicentina (Valencia), Coral Polifónica Ondense (Onda), Orfeón Polifónico Amigos de la Música del Centro Excursionista Eldense (Elda), Orfeó Universitari (Valencia), Coral Polifónica Valentina (Valencia), Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats (Valencia), Petits Cantors (Valencia) y Xiquets Cantors de la Schola Cantorum (Algemesí).

[10] Carta del 19-5-1982 del diputado de Cultura a los directores de los coros para que revisasen la grabación de sus respectivas actuaciones para la edición de un LP (Xirivella Records, 1983).

a reforzar la conciencia valencianista y, en caso afirmativo, cómo lo hicieron; también, si sus propuestas sufrieron alguna contestación, como sucedió en otros ámbitos culturales.

Para esclarecer estas cuestiones hemos de remontarnos al último franquismo. En la década de 1960 las bandas no estaban descuidadas por la Diputación, que las atendía mediante subvenciones y personal especializado. Eso potenció algunas actividades, de las que las primeras tuvieron tanta demanda —por la necesidad real de financiación de las sociedades musicales— que la institución encontró una oportunidad de incrementar su proyección política. De este modo, se implicó en programas de ocio y cultura, sobre todo en campeonatos deportivos y actividades bandísticas (Gómez, 1995, pp. 439-440). En 1976 nació el Certamen Provincial y un año después se convocó el primer Premio Valencia de composición.[11]

Avellán i Aguado, al hacerse cargo de la cartera de Cultura, propuso mantener las subvenciones a cambio de que cada banda programase un concierto en su localidad que ofreciera música de autores valencianos.[12] La Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico de la Diputación aprobó la propuesta el 17 de julio de 1980.[13] Pocos días después, llegó una invitación a todas las sociedades musicales de la provincia para que se sumasen a «Retrobem la nostra música. I Campanya de Bandes de Música i Compositors Valencians». La misiva iba acompañada de una relación orientativa de obras, susceptible de ser ampliada. Para poner en marcha el proyecto, el diputado contó con el asesoramiento de Salvador Seguí Pérez, Eduardo López-Chavarri Andújar, Amando Blanquer Ponsoda y Bernardo Adam Ferrero, entre otros.[14]

Las composiciones incluidas en el listado pertenecían a autores de todo el País Valenciano: 21 eran nacidos o vinculados con la provincia de Valencia, 12 eran alicantinos (seis de ellos alcoyanos) y por Castellón únicamente constaba una mujer: Matilde Salvador (anexo I). En nuestra opinión, este último dato refuerza la lectura del «Retrobem» en clave de país, ya que, aunque la compositora frecuentó poco la banda, se recurrió a la transcripción de la «Marxa» de la ópera *La filla del rei Barbut*, de José Ferriz, por la excepcionalidad de su figura (Isusi-Fagoaga, 2018, p. 49), para, así, representar a la provincia.

[11] AGF. Acuerdo de la Comisión de Educación y Cultura del 21-2-1977. Decreto 407 del 28-2-1977.
[12] Entrevista telefónica del autor a Ricard Avellán i Aguado (21-11-2018).
[13] AGF. Acta de la sesión del 17-7-1980 de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Valencia.
[14] AGF. Carta del 4-8-1980. Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico. Aunque en el escrito constan como asesores de la Comisión José Domènech Part, director del Instituto de Musicología, y Amando Blanquer, el primero no actuó como tal. Él afirma que nada tuvo que ver con dicho cometido, ya que su ámbito de gestión estaba muy alejado de las bandas de música (entrevista telefónica del autor a José Domènech Part, 10-12-2018). Por su parte, Ricard Avellán reconoció haber contactado con los mencionados músicos antes de lanzar la campaña (entrevista telefónica del autor a Ricard Avellán i Aguado, 21-11-2018).

En relación con Castellón, parece un descuido no haber incluido pasodobles de José García Gómez o del prolífico Perfecto Artola Prats, habituales en los programas de esa banda municipal (Gascó, 2000, pp. 217 y 220), pero el hecho es que tampoco aparecían Juan Cantó Francés (a pesar del numeroso elenco de alcoyanos), Eduardo López-Chavarri Marco y José María Cervera Lloret (cuando sí constaban sus hijos), ni el maestro de Catarroja José Manuel Izquierdo.

Hay que destacar que quienes elaboraron la lista evitaron piezas festivas. Aunque recomendaron el popular pasodoble *Amparito Roca* y otros similares, no hicieron constar los recurrentes *Valencia*, de José Padilla Sánchez y Santiago Lope Gonzalo, ni *El fallero* o *El motete*, de José Serrano Simeó, ni *El gato montés*, de Manuel Penella Moreno. Es llamativo que, en un repertorio diverso que tenía pasodobles, poemas sinfónicos, suites y oberturas, ni siquiera fueron mencionados Serrano y Penella. Si lo que pretendían era acudir a la música original y evitar la teatral, la *Marxa del Rei Barbut* lo es y los poemas sinfónicos de Giner son transcripciones.

La clasificación de las obras se hizo atendiendo a la plantilla: banda grande, banda normal y grupo de solistas de viento, o a la dificultad implícita: plantilla de la Banda Municipal de Valencia o plantilla de la Banda Municipal de Madrid; y, aunque predominó la tendencia folclorista, los responsables no omitieron composiciones contemporáneas de Rafael Talens Pelló, Eduardo Montesinos Comas y Francisco Llácer Pla. Los autores más representados fueron Miguel Asins Arbó y Manuel Berná García.

Surge un problema: no hay materiales

A la campaña se acogieron, en primera instancia, 98 sociedades musicales.[15] Posteriormente, la lista se amplió con 14 de reciente creación. Por tanto, aceptaron participar 112 bandas, poco más de la mitad de las 209 federadas.[16] Ese dato llevó al periodista Vicente Murillo (1980) a afirmar: «Parece ser que la campaña "Retrobem la nostra música" tampoco ha alcanzado la acogida que se esperaba por parte de las sociedades musicales, y la comisión tomó el acuerdo de proponer al pleno prórroga del plazo para inscribirse». Efectivamente, se amplió del 30 de septiembre a todo el mes de octubre.

De la respuesta de las sociedades se desprenden dos conclusiones. La primera apunta a que la propuesta no fue comprendida: algunas incluyeron en su inscripción dos o más conciertos (además del correspondiente al «Retrobem»),[17]

[15] AGF. Escrito del Secretario General dirigido al Interventor Provincial del 15-12-1980.
[16] Datos proporcionados por la FSMCV (correo electrónico al autor, 4-12-2018).
[17] AGF. Ateneo Musical de Cullera. Carta del 20-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2910, 2-10-1980.

ciclos anuales[18] y festivales.[19] Otras aprovecharon la ocasión para solicitar ayudas que sobrepasaban la convocatoria: compra y reparación de instrumental,[20] «para acabar de pagar los instrumentos y uniformes»[21] o para la escuela de educandos, instrumental y «unos nueve conciertos de música valenciana o autores valencianos para su promoción […] totalmente gratuitos [para el público]».[22]

Por otra parte, a través de las cartas remitidas al diputado de Cultura, podemos reconstruir la situación económica y sociocultural de nuestros pueblos: en Utiel no pudieron determinar la fecha del concierto hasta acabada la vendimia;[23] en Manuel adujeron ese mismo argumento, pero con el horizonte de la vendimia francesa, a la que acudieron muchos músicos;[24] y en Ràfol de Salem argumentaron que la Unión Musical se sostenía «gracias al sacrificio de sus componentes, todos ellos trabajadores de la industria y del campo».[25]

A pesar de que en la Plana de Utiel predominaba el castellano, la Banda de Música El Ángel, de Caudete de las Fuentes, estuvo dispuesta a «hacer extensiva la cultura de la lengua y música valenciana en esta zona […] olvidada de todos los organismos oficiales».[26] En Benimondo tenían previsto ofrecer un curso de valenciano en 1981: Classes de Llengua Carles Salvador.[27] La Lira Carcaixentina ilustró el concierto de «Retrobem» con unas conferencias sobre música valenciana y, en especial, sobre los maestros Vert y Giner.[28] La Agrupación Músico-Cultural de Alfara de Algimia alegó su interés y recalcaba que «por falta de valencianía no será», ya que había participado durante todo el verano, interpretando música de autores valencianos, en los festivales celebrados en el Rincón de Ademuz, Alto Palancia y L'Horta Nord.[29]

Tampoco faltaron felicitaciones y muestras de apoyo: la Unió Musical de Museros, en un largo escrito en el que pedía una entrevista con Avellán para tratar «la problemática de la nostra societat musical», mostró su «recolçament i solidaritat en el [sic] que fa als fins que de segur persegueix l'esmentada campan-

[18] AGF. Societat Musical La Primitiva Setabense de Xàtiva. Carta del 29-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2905, 1-10-1980.
[19] AGF. Círculo Católico de Torrent. Carta del 30-9-1980.
[20] AGF. Sociedad Musical La Lira de Chulilla. Carta del 28-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2870, 30-9-1980.
[21] AGF. Banda La Rotovense Musical de Rótova. Carta del 30-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3313, 7-11-1980.
[22] AGF. Sociedad Juventud Musical de Faura. Carta del 30-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3267, 3-11-1980.
[23] AGF. U. M. Utielana. Carta del 21-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3134, 24-10-1980.
[24] AGF. Agrupación Musical de Manuel. Carta del 24-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2838, 29-9-1980.
[25] AGF. Carta del 27-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3203, 30-10-1980.
[26] AGF. Carta del 29-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2874, 30-10-1980.
[27] AGF. Unió Músico-Cultural i Esportiva de Benimodo. Carta del 22-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2874, 30-10-1980.
[28] AGF. Carta del 29-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3181, 30-10-1980.
[29] AGF. Carta con registro de entrada Sección Cultura núm. 2789, 25-9-1980.

ya».[30] La Sociedad Renacimiento Musical de Vinalesa señaló que la propuesta era positiva y «buena idea».[31] La Lira Carcaixentina también se interesó por tan «brillante iniciativa».

En diciembre, cuando la Lira Almussafense justificó su actuación, su presidente, Salvador Plà Chovi, señaló: «Me complace comunicarle que [el concierto] resultó un gran éxito de público que admiró y aplaudió muy entusiasmado la belleza de esta música entrañable». Añadió que en el auditorio se encontraba el Ayuntamiento en pleno y todas las asociaciones culturales y deportivas de la localidad, cuyos responsables le «rogaron haga llegar sus más calurosas felicitaciones con la esperanza de que actos como este se repitan a menudo por meritorio y revalorizador de lo nuestro».[32]

No obstante, el problema más acuciante que encontró la Diputación fue la demanda generalizada de ediciones modernas de música original para banda, pues no existían. Por ejemplo, la Lira Castellonense de Villanueva de Castellón, una de las primeras sociedades musicales en adherirse a la campaña, mostró su «buena disposición», pero preguntaba por la posibilidad de que le facilitasen alguno de los títulos recomendados o de que indicasen dónde comprarlos. Su responsable llegó a sugerir que fuera Patrimonio Artístico el ente encargado de custodiarlos y proporcionarlos.[33]

Más tarde, La Lira se dirigió de nuevo al diputado para mostrarle su agradecimiento y reconocimiento: «No cal dir que si ens veiem animats és, en gran part, perque comptem amb el suport i ajuda de la nostra Diputació, de la que sou portaveu d'una il·lusionada filosofia de servei cultural per a tots».[34] Seguidamente, la sociedad le proporcionó a la Comisión el programa seleccionado por su director, Vicente Claramunt Izquierdo. Con él pusieron de relieve el problema, ya que, como otras bandas, tuvieron que acudir a la zarzuela, como se ve en la tabla 1.[35]

Pieza	Autor
Moros y cristianos (marcha)	José Serrano
El trust de los tenorios (selección)	José Serrano
L'entrà la murta (p. d.)	Salvador Giner
La canción del olvido (selección)	José Serrano
La del soto del parral (fantasía)	Reveriano Soutullo y Juan Vert
Himno regional	José Serrano

Tabla 1. Programa del concierto del 28 de diciembre de 1980 de la Lira Castellonense de Villanueva de Castellón. La abreviación p. d. corresponde a pasodoble. *Fuente*: AGF.

[30] AGF. Carta del 28-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3118, 23-10-1980.
[31] AGF. Carta del 24-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2822, 26-9-1980.
[32] AGF. Carta del 13-12-1980.
[33] AGF. Carta del 20-8-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2790, 25-9-1980.
[34] AGF. Carta del 18-12-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 4145, 23-12-1980.
[35] AGF. Carta del 22-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2841, 29-9-1980.

En los mismos términos se manifestaba Vicente Morcillo Pérez, a la sazón presidente de la Sociedad Musical Santa Cecilia de Requena, entidad que se sumó a la campaña con dos conciertos:

> Debemos participarles que encontramos dificultades en cuanto a la adquisición de obras de compositores valencianos por no estar editadas y a la venta en las casas de música de Valencia, por lo que les agradeceríamos nos informasen de dónde podemos conseguir un repertorio de varias obras de autores valencianos que incremente nuestro archivo.[36]

La Unió Musical El Xúquer de Sumacàrcer, dirigida por José Seguí Pérez, propuso un programa formado en su totalidad por títulos recomendados por la Comisión.[37] Sin embargo, días antes del concierto, el secretario, Vicente Molina Bou, comunicó a la Diputación que les había sido imposible «tener a tiempo el material» de *Gallito* y *Sicania*, por lo que cambiaron estas piezas por *Lo cant del valencià*, de Pedro Sosa, y *Una nit d'albaes*, de Giner.[38]

La Sociedad Musical La Artística de Buñol incidió en el problema. Su relaciones públicas, Salvador Lacruz Gisbert, le dijo a la Comisión que estaba a la espera de «poder copiar a multicopia la obra de Asins Arbó *A la lluna de València* que según el propio autor figura en depósito en esa Exma. Diputación y para la cual esperamos su información respecto al trámite a seguir».[39] Ciertamente, la Diputación custodiaba esa partitura porque había conseguido el Premio Valencia de 1979.

La Sociedad Artística Musical de Alginet alegó que también había tenido que cambiar el programa previsto por «problemas referentes al material». Había pedido prestadas dos obras, pero esos materiales no cubrían sus necesidades.[40] Igualmente, la Unió Músico-Cultural i Esportiva de Benimodo comunicó que ofrecería dos conciertos, pero «degut a que el nostre repertori sobre compositors valencians es [sic] tan llimitat, preguem a aqueixa Diputació ens facilite algunes obres d'ampli repertori que ens consta obra al seu poder (fotocòpies)».[41]

No obstante, el problema era previsible. El análisis de los actos bandísticos provinciales, Premio Valencia y Concurs de Bandes, aporta mucha luz al respecto. El Premio Valencia de composición para banda, convocado entre 1977 y 1990, se saldó con solo cuatro obras ganadoras: *A la lluna de València*, de Miguel Asins Arbó (1979), *L'illa*, de Rafael Talens Pelló (1984), *Remors de la ciutat*, de

[36] AGF. Carta del 19-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2786, 25-9-1980.
[37] AGFDV. Carta del 6-12-1980. No consta registro de entrada.
[38] AGF. Carta del 22-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2841, 29-9-1980. AGF.
[39] AGF. Carta del 26-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2864, 30-9-1980. *A la lluna de València* será el número 7 de la colección de partituras editadas por la Diputación en 1983.
[40] AGF. Carta del 4-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2995, 10-10-1980.
[41] AGF. Carta del 22-10-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 3145, 27-10-1980.

Enrique Sanz Burguete (1986), y *El espejo en el espejo*, de Ramón Pastor Gimeno (1989). En el resto de sus ediciones se declaró desierto por la baja calidad de las obras presentadas. En 1980 no hubo convocatoria y en 1983 no se presentaron candidatos.[42]

En 1981, la FRVSM les facilitó a las bandas participantes en el Concurs Provincial de Bandes de Música una relación de 59 títulos susceptibles de ser elegidos como obras libres. Todos estaban disponibles en su archivo general de repertorio, creado en 1979 con aportaciones de las sociedades federadas (Ruiz, 1993, p. 50). De ellos, el 61 % eran zarzuelas (anexo II). Las concursantes presentaron otros títulos como *Las alegres comadres de Windsor*, de Nicolai, *Maïla*, de Roussel, *France,* de Buot, *Orfeo en los infiernos*, de Offenbach, y *Finlandia*, de Sibelius.[43] La interpretación de música original para banda fue minoritaria.

Ya lo había dicho Bernardo Adam Ferrero (1980) en un artículo titulado «Retrobem la nostra música» publicado en *Las Provincias*. El compositor y director se hacía eco de que, a pesar de lo esperanzadora que era la campaña para la maltrecha situación de la difusión de la música valenciana, las bandas solo tenían en sus archivos obras de Serrano, Chapí, Palau y Giner. Las nuevas creaciones eran propiedad de sus autores, por lo que proponía que la Diputación y otros organismos las editasen.

Por lo tanto, era natural que las sociedades musicales justificasen sus actuaciones con los autores mencionados, transcripciones de los poemas sinfónicos de Giner, pasodobles como *L'entrà la murta*, *Lo cant del valencià* y *Valencia*, y piezas de José Manuel Izquierdo, todas ellas obviadas por la organización, por lo que el resumen estadístico de estas aportaciones coincidía con la argumentación de Adam Ferrero y con el depósito de la FRVSM (figura 1).

Otro aspecto que la campaña sacó a relucir fue el numeroso grupo de compositores locales poco conocidos, en su mayor parte directores de las propias bandas, creadores de himnos y pasodobles, generalmente dedicados a ellas o a sus respectivas poblaciones (anexo III). La Sociedad Musical La Primitiva de Serra fue muy clara al respecto: no disponía de casi ninguna obra de las recomendadas, pero «las piezas *Serra* y *La Primitiva* [estrenadas en el concierto del Retrobem] son originales y compuestas por nuestro director [J. Cabo]».[44]

Por su parte, Juan Vercher Grau, catedrático de Clarinete y director, contestó diciendo que las obras propuestas no se acoplaban a la Unió Musical Santa Cecília de Barx, que él dirigía, por contar con una plantilla incompleta. Por ello,

[42] AGF. Expediente. Caja 17818.
[43] AGF. Programas del VII Concurs Provincial de Bandes de Música, celebrado en Llombia y en Paiporta, el 8 y el 15 de noviembre de 1981.
[44] AGF. Carta del 29-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2869, 30-9-1980.

él mismo se ponía a disposición de la Diputación como compositor y valenciano con obras como *Tuyo* (pasodoble) y *Apocalipsis* (oratorio para banda y coro), entre otras.[45]

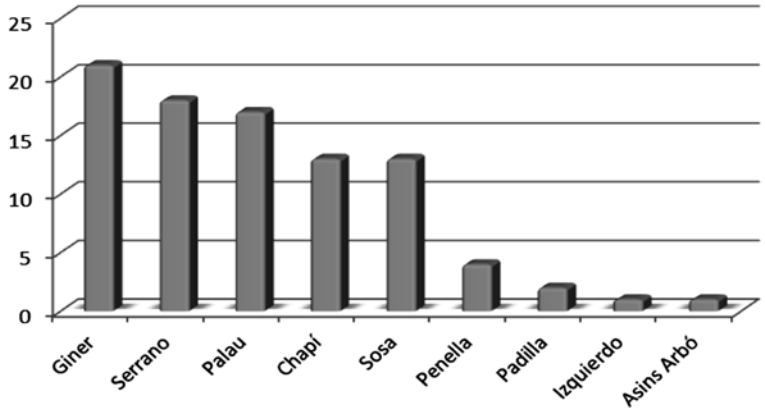


Figura 1. Compositores más interpretados en la primera campaña «Retrobem la nostra música». *Fuente*: AGF y elaboración propia.[46]

Solución: «melodies del poble»

Ante esta situación la Comisión de Cultura reaccionó promoviendo una serie de ediciones en colaboración con Piles, Editorial de Música, así como grabaciones a partir de 1983. De esa manera, la II Campanya de Bandes de Música i Compositors Valencians (1981), además de presentar la relación orientativa de la convocatoria anterior, ofrecía la posibilidad de incluir en los conciertos las dos primeras publicaciones: *Danses valencianes,* de Adam Ferrero, y *Rapsodia valenciana,* de Penella.[47] A finales de año, apareció también *Sicania*, de Talens. El folclore es el elemento unificador de los tres títulos. Aun con sus peculiaridades, el procedimiento seguido por sus autores puede reducirse a la terna con la que Ramón Ahulló define la suite *Sicania*: reelaboración, alteración y variación de diversos cantos y danzas populares para crear «un conjunto de estampas descriptivas, imágenes sonoras» (2010, p. 77). Las tres obras cuentan como ejes transversales con dos elementos folclóricos difundidos en todas las comarcas del país: la jota y el *tabalet i la dolçaina* (Seguí, 1980, pp. 11-12; Torrent, 1990,

[45] AGF. Carta del 31-8-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2918, 2-10-1980. Hay que señalar que la obra de Juan Vercher Grau ha sido editada y difundida por la editorial Anacrusa y el programa de radio *Nuestras Bandas de Música*. Recuperado de https://www.editorialanacrusa.es (consulta: 20-2-2019).

[46] En el expediente correspondiente a los justificantes solo encontramos 28 programas, cifra que no llega ni a un tercio de las bandas participantes en el «I Retrobem la nostra música». No obstante, consideramos esta tendencia representativa de la situación.

[47] AGF. Invitación de Ricard Avellán i Aguado, diputado y presidente de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial, 1-7-1981.

p. 27), un dúo que llevado al tópico configura «el quadre folclòric elemental de l'amor a la terreta» (Torrent, 1990, p. 104). Además, la referencia explícita de Penella a *l'u i el dos* en el final de su *Rapsodia* lleva implícita una marca diferencial. Como ha señalado recientemente Valls, esta es una de las tres denominaciones del fandango y sus variantes en el *cant d'estil*; se trata de una nomenclatura cuyo origen se encuentra en el número de los acordes utilizados por las cuerdas para acompañar dicha danza desde el Renacimiento, según el cifrado catalán-valenciano, diferente al castellano (Valls, 2018, p. 69).

Pero no solo tuvieron interés los editores por divulgar esta música inspirada en lo popular. En su presentación del concierto ofrecido dentro del «Retrobem» en Corbera, Francesc España i Vives animaba a sus vecinos a crear un equipo de recuperación de canciones populares. Con respecto a las obras del programa señalaba:

> La música del concert será valenciana. Això ho notareu: tothom quan sentirà sonar els acords i melodies les reconeixerà, no sols perquè ja havia escoltat abans estes peces sinò perque moltes d'elles encara están vives com melodies del poble.
>
> En efecte, els grans Mestres valencians (Serrano, Palau, Magenti, Giner, etc.) per composar les seues obres beveren [sic] els temes que al llarg de la historia el nostre poble havia creat.
>
> D'altres temes quasi no ens sonaran, no perquè no siguen valencians, que ho són, sinò perquè s'han esborrat de la nostra memòria al no utilizar-lo.
>
> La nostra riquesa musical és enorme. No em referesc sols a la riquesa de la música que anomenem «clàssica» sinò a la popular, la que crea el poble al llarg del seu viure. […] [Aquella que] Es manifesta per tot arreu del País Valencià de diverses formes: cançons de batre, de bressol, jotes de quintos, albadas, etc.[48]

En términos parecidos, el presidente de la Banda Democrática de Pedralba, José Antonio Martínez Ramírez, destacaba que dicho conjunto intentaba servir a las clases populares «auténtica educación musical y cívica» y contribuir a la «recuperación y ejecución de piezas tradicionales que constituyen la riqueza de nuestro patrimonio folkórico».[49]

No obstante, las ediciones no cesaron ahí. *Danses valencianes*, *Rapsodia valenciana* y *Sicania* formaban parte de una propuesta de 14 títulos que necesitaron varios años para ser publicados (tabla 2). Los tomos de 1982 dieron un salto cualitativo en cuanto a reinterpretación del folclore. Comprendían una transcripción exprofeso de *Siluetes*, de Manuel Palau (Hernández, 2006), y *Tres dan-*

[48] AGF. Ateneu Musical La Lira de Corbera. Programa del concierto del 12-10-1980.
[49] AGF. Carta del 22-9-1980. Registro de entrada Sección Cultura núm. 2785, 25-9-1980.

Propuesta de edición		Edición definitiva		
Autor	**Título**	**N.º**	**Año**	**Cambios**
1. Asins Arbó, Miguel	*A la lluna de València*	7	1983	
2. Penella Moreno, Manuel	*Rapsodia valenciana*	2	1981	
3. Blanquer, Amando	*Concierto para banda*	6	1982	*Tres danses valencianes*
4. Asencio, Vicente	*Danses valencianes*			No se edita. Orquestal
5. Adam Ferrero, Bernardo	*Danzas valencianas*	1	1981	
6. Giner, Salvador	*Una nit d'albaes*	10	1984	
7. Montesinos, Eduardo	*Tríptico apocalíptico*	4	1982	*Metabolismos rítmicos*
8. López-Chavarri, Eduardo	*Suite valenciana*	13	1985	
9. Talens, Rafael	*Sicania*	3	1981	
10. Palau, Manuel	Obra por determinar	5	1982	*Siluetes*
11. Magenti, Leopoldo	*Estampas mediterráneas*	21	1988	
12. Pons Server, Juan	*Cuatro danzas antiguas*	20	1988	*Obertura 1970*
13. Francisco, Tamarit	Obra por determinar	23	1989	*Estigia*
14. Cervera Collado, José M.ª	*Sinfonietta*	17	1986	

Tabla 2. Comparativa entre la propuesta de edición y la edición definitiva. *Fuente*: AGF y elaboración propia.[50]

ses valencianes, de Amando Blanquer. Ante su estreno por la Banda Municipal de Valencia, José Ferriz explicó a la prensa: «Se trata de temas populares trabajados artísticamente con gran habilidad y con lenguaje musical moderno, lo que hace valorizar el folclore valenciano» (Ferriz, 2004, apéndice fotográfico). Un «lenguaje moderno» del que se nutría también *Metabolismos rítmicos,* de Eduardo Montesinos, que completó la terna del año. [50]

[50] Escrito de la secretaría de la Diputación Provincial de Valencia sin fecha ni firma.

En 1983 se presentaron dos de las obras del Premio Valencia: *A la lluna de València,* de Asins Arbó, ganadora en 1979, y *La Font Roja,* de Blanes, finalista en esa misma edición junto con *Cosmos* y *Semiotecnia*, ambas de Talens. Cerró la legislatura el arreglo de *Batalla imperial* que hizo el maestro Ferriz para divulgar la figura del también algemesinense Juan Bautista Cabanilles en el 250 aniversario de su muerte (Astruells, 2003, p. 434).[51] Ferriz, partidario de la especialización de las bandas en el repertorio original, aprovechó estas obras editadas por la Diputación para renovar los programas de la Banda Municipal de Valencia (Carrillo, 2003, p. 97).

Conclusión

Conocidos todos estos elementos estamos en condiciones de responder a las cuestiones que nos llevaron a presentar esta investigación. Como hemos visto, la I Campanya de Bandes i Compositors Valencians cobra sentido en el contexto en el que se redactaron sus bases. Otra cosa es lo que sucediera después.

A pesar de las dificultades y de cierta impericia inicial, la Comisión cumplió unos objetivos que pasaban por situar a las bandas entre una oferta musical amplia y variada. Eso contradice la opinión de Adam Ferrero, quien iniciaba el escrito antes mencionado señalando que la Diputación favorecía propuestas de calado folclórico en detrimento de las bandas.

Además, los organizadores consiguieron que las bandas atendieran, al menos una vez al año, a la música valenciana, en su mayor parte original, aunque no faltasen casos de arreglos orquestales, como *Siluetes*, tal vez originados por la importancia capital de la figura de Manuel Palau o de Salvador Giner más tarde. Ya sea por convicción, como hemos visto en algunas sociedades, ya sea por acceder a la subvención, la participación creció en las convocatorias posteriores: 166 bandas en 1981 y 191 en 1982 (Girona, 1983, pp. 185-186).

Amando Blanquer (1983), en nombre del resto de los autores, se sentía esperanzado por lo inusitado del proyecto, en un marco editorial depauperado, en el que primaba el estreno de la transcripción más efectista en el certamen de la plaza de toros (CIBM Valencia). Decía que la creación, impresión y difusión que propugnaba el «Retrobem» favorecía no solo ampliar el repertorio, sino también «nuestro patrimonio cultural». Además, como señalaba alguna banda, con afán de servicio público. Es cierto que Blanquer fue juez y parte, pero tenía razón en lo que respecta al establecimiento de un canon valenciano durante los primeros años de la campaña y algunos más.

[51] El organista Miguel Bernal Ripoll señala al músico alemán Johann Caspar Kerll (1627-1693) como autor de esta página (Bernal, 2015).

Por lo que respecta a la etiqueta «la nostra música», podemos decir que la necesidad hizo que fuera un constructo colaborativo e integrador, generado en un contexto de gran sensibilidad hacia las señas de identidad, presentes en la música a través del folclore. Si bien la organización no sugirió música teatral y otros títulos, fueron las bandas quienes los aportaron, como así estaba previsto. Tampoco pusieron cortapisas a estéticas contemporáneas; otra cosa es que las bandas y los directores, salvo algunos casos, estuviesen en condiciones, técnicas y de mentalidad, para apropiárselas.

El carácter identitario se reforzó por una doble vía: por la participación de las sociedades musicales en el proyecto y por su propia idiosincrasia, pues según Ruiz Monrabal, las bandas son «instrumentos que fomentan la identidad y el desarrollo del pueblo valenciano» (Ruiz, 1993, p. 52). Son palabras pronunciadas en la XII Asamblea General de la FRVSM (celebrada en Cullera en 1980), en un discurso que resaltaba también la utilidad de la Federación en la mediación ante la Administración. En otro momento, el ponente señalaba específicamente la notoria contribución de la Comisión Mixta Diputación-Federación en el diseño y el desarrollo del «Retrobem» (Ruiz, 1993, p. 55).

Este entendimiento facilitó una paz social bandística en un momento de alta tensión política, al menos, en el ámbito autonómico, ya que desconocemos, por el momento, las particularidades de cada sociedad musical. No obstante, tanto Ricard Avellán como Francisco Pontones, exjefe del Servicio de Cultura de la Diputación, coinciden en señalar la cordialidad de dicho órgano, así como de figuras como Ruiz Monrabal.[52] No sucedió lo mismo con actividades relacionadas con la lengua o con la gestión que hizo Avellán del Teatro Principal, del Teatro Escalante y de la Sala Parpalló, calificada de despilfarro (Murillo, 1980).

Este estudio queda abierto, ya que en cuanto a las ediciones está todo por hacer. Sería interesante dilucidar en qué medida intervino en ellas Blanquer, «consultor, la pieza clave que vive y se desvive en pro del engrandecimiento de esta entrañable colección popular, que tan certeramente él asesora» (*Memoria del Servei de Cultura*, inédita). Por otra parte, es necesario rastrear la evolución y el impacto de un programa que este año ha cumplido su cuadragésima edición. A muchos músicos el «Retrobem» nos ha acompañado toda la vida. Al principio, con mayor significación, ahora diversificado y difuminado. Sacar a la luz sus circunstancias ayudará a optimizarlo, ganarlo para el futuro como hecho creativo y, en definitiva, conocer mejor la sociedad que lo promueve y cobija.

[52] Entrevistas telefónicas del autor a Ricard Avellán i Aguado (21-11-2018) y a Francisco Pontones (17-11-2018).

Bibliografía

Adam, B. (1980, 4 de noviembre). Retrobem la nostra música. *Las Provincias*, p. 11.

Ahulló, R. (2010). *La producción de Rafael Talens Pelló en el contexto de la música para banda en Valencia*. (Trabajo de fin de máster). Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Astruells, S. (2003). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la música valenciana*. (Tesis doctoral). Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València. Recuperado de https://cutt.ly/SrswQRt

Bernal, M. (2015). *La Batalla Imperial y la Corrente Italiana. Razones para dudar de la atribución a Cabanilles*. Recuperado de https://cutt.ly/hrswYsS

Blanquer, A. (1983, 25 de agosto). Retrobem la nostra música. *Noticias al día*, p. 27.

Carrillo, L. (2003). *100 años de música. Banda Municipal de Valencia*. Valencia: o. a. m. Palau de la Música.

Cucó, A. (2002). *Roig i blau. La transició democrática valenciana*. Valencia: Tàndem Edicions.

Ferriz, J. (2004). *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia: Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música.

Foguet, F. y Molins, M. (s. f.). *El Grup 49 de Teatre, censurat* [Proyecto de investigación «Cultura y literatura en Cataluña, 1939-1959», ffi2008-03048. Inédito]. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Fuster, J. (1993). *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Edicions 62.

Gascó, A. (2000). *La Banda Municipal de Castelló. Notas para su historia*. Castellón: Excmo. Ayuntamiento de Castelló.

Girona, M. (1983). Informe de gestión. *4 años de gestión*. Valencia: Diputació Provincial.

Gómez, J. M. (1995). Diputación, cambios económicos y crisis política (1959-1979). En Chust, M. (Dir.). *Historia de la Diputación de Valencia.* (pp. 405-448). Valencia: Diputació de València.

Hernández, G. M. (1995) La Diputación democrática (1979-1993). En Chust, M. (Dir.). *Historia de la Diputación de Valencia.* (pp. 451-473). Valencia: Diputació de València.

Hernández, J. P. (2006). Palau Boix, Manuel. En Casares, E. (Dir.). *Diccionario de la música valenciana*. (Vol. 2, pp. 224-226). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Iborra, J. (1995). *La trinxera literària (1974-1990): estudis sobre literatura catalana al País Valencià*. Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

Isusi-Fagoaga, R. (2018). Las óperas de Matilde Salvador: entre el nacionalismo musical, la cultura valenciana y la pedagogía. En Botella, A. M. (Coord.). *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia.* (pp. 49-61). Valencia: Universitat de València.

Martínez, M. (1980, 30 de octubre). El nacionalismo tricolor. Notas para una discusión. *Levante*, p. 20.

_____. (1980, 31 de octubre). El nacionalismo tricolor. Notas para una discusión. *Levante*, p. 18.

Millas, J. (1982, 20 de julio). Paralizados los proyectos de la institución Alfonso el Magnánimo. *El País*. Recuperado de https://cutt.ly/3rswvqu

Murillo, V. (1980, 18 de octubre). La Diputación por dentro. *Levante-emv*, p. 35.

Presentación de la exposición «57 artistes i un País». (1980, 5 de diciembre). En *Levante-emv*, p. 2.

Roselló, R. (2010). Los inicios de la «nova dramatúrgia» valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (1), 51-70.

Ruiz, V. (1993). *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana*. Valencia: fsmcv.

Sanz, J. (2018). *La cara secreta de la política valenciana. De la predemocracia al Estatuto de Benicàssim*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim - Centre València d'Estudis i Investigació.

Sanz, B. y Felip, J. M. (2006). *La construcción política de la Comunitat Valenciana*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim - Diputació de València.

Seguí, S. (Dir.). (1980). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim.

Tomás, I. (1992). El movimiento coral valenciano. En Badenes, G. (Dir.). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. (pp. 451-460). Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

Torrent, V. (1990). *La música popular*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (ivei).

Valls, C. (2018). Origen de les denominacions de l'u, l'u i el dos i l'u i el dotze i la seua relació amb pràctiques musicals històriques. En Botella, A. M. e Isusi-Fagoaga, R. (Coords.). *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (pp. 61-72). Valencia: Universitat de València.

Ventura, R. (1990, 6 de enero). Se salva un teatro. *Valencia Semanal*, p. 42.

Otras fuentes

Adam, B. (1981). *Danses valencianes* [Reducción de partitura]. Valencia: Piles, Editorial de Música.

Federación de Coros de la Comunidad Valenciana (Fecocova). (s. f.) Recuperado de http://fecocova.es

Penella, M. (1981). *Rapsodia valenciana* [Reducción de partitura]. Valencia: Piles, Editorial de Música.

Soler, Ll. (2005). *Del roig al blau (La transició valenciana)* [Documental]. Valencia: Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València (tau). Recuperado de https://cutt.ly/qrswhXy

Talens, R. (1981). *Sicania* [Reducción de partitura]. Valencia: Piles, Editorial de Música.

ANEXO I

Listado de obras de autores valencianos escritas originalmente para banda[53]

Fuente: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

Compositor	Título	Género	Plantilla	Duración	Obs.
Adam Ferrero, Bernardo	*Danzas valencianas*	Género folklórico	Banda normal	11 min 30 s	
	Divertimento	Suite	Banda normal	8 min 30 s	
Asencio, Vicente	*Danses valencianes*				
Asins Arbó, Miguel	*Diego de Acevedo*	Suite	Banda grande	29 min	
	Alicante	Obertura	Banda normal	20 min	inédita
	Viejos aires de la vieja España	Suite	Banda grande	22 min	
	Don Quijote del Toboso	Poema sinfónico	Banda grande	20 min	
	Mare Nostrum	Poema sinfónico	Banda normal	17 min	inédita
	A la lluna de València	Suite	Banda normal	26 min	
Berná García, Manuel	*Imágenes*	Suite		18 min	
	Suite de Concierto	Suite		16 min	
	Tres preludios alicantinos			17 min	
	La despuerta			9 min	
	Pequeña suite	Suite	Grupo de solistas de viento		
Blanquer, Amando	*Concierto para banda*		Plantilla Banda Municipal de Madrid		

(*cont.*)

[53] En el expediente aparecen dos listados. En el primero, los autores y los títulos están escritos en castellano. En el segundo, mínimamente ampliado, se escriben los nombres de los autores en valenciano: Pere Sosa, Rupert Chapí, Alfred Javaloyes, Eduard Montesinos, Eduard López-Chavarri. Algunos títulos, como *Cançons del muntanyés,* constan siempre en valenciano, pero *Danzas valencianas*, de Adam Ferrero, está escrito en castellano en la primera lista y en valenciano en la segunda: *Danses valencianes*. La abreviación PD corresponde a Pasodoble.

(Anexo I, *cont.*)

Compositor	Título	Género	Plantilla	Duración	Obs.
	Tres danses valencianes		Plantilla Banda Municipal de Valencia		
Cervera Collado, José M.ª	*Sinfonietta*				
Chapí, Ruperto	*La corte de granada*				
Javaloyes, Alfredo	*El ababico (El palmito)*	PD			
Lope, Santiago	*Girona*	PD			
	Gallito	PD			
López-Chavarri, Eduardo	*Suite valenciana*				
Marquina, Pascual	*Villena*	PD			
Mas Quiles, Juan Vicente	*Marchas militares*				
Montesinos, Eduardo	*Tríptico apocalíptico*		Banda normal		
	Metabolismos rítmicos		Banda grande		
	Pensando en jazz		Grupo de solistas de viento		
Pérez Choví	*Pepita Greus*	PD			
Pons Server, Juan	*Cuatro danzas antiguas*		Plantilla Banda Municipal de Valencia		
	Obertura 1970		Banda grande		
Salvador, Matilde	*La filla del rei Barbut*				
Sosa, Pedro	*Cançons del muntanyés*	PD			

(*cont.*)

(Anexo I, *cont.*)

Compositor	Título	Género	Plantilla	Duración	Obs.
Talens, Rafael	*Cosmos. Seis sketchs sinfónicos*		Banda grande	15 min	
	Sicania	Suite valenciana	Banda normal	15 min	
	Semiotecnia	Suite sinfónica	Banda normal	15 min	
Teixidor, Jaume	*Amparito Roca*	PD			

Compositores sin obra específica		
Alfonsea, José	Chuliá, Salvador	Rodrigo, Joaquín
Barrachina, Gonzalo	Espí, José	Rodríguez Albert, Rafael
Blanes, Gonzalo	Fornet Martínez	Sanz, No[ilegible]
Blanes, Luis	Giner, Salvador	Tamarit, Francisco
Cantó, Gonzalo	Llàcer Pla, Francisco	Villar, Maestro
Carbonell, José	Magenti, Leopoldo	
Chuliá, José	Palau, Manuel	

ANEXO II

Obras controladas en la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales. Concurso provincial de bandas de 1981

Fuente: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia
FRVSM: Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales; UME: Unión Musical Española.

Sugerencia Sección	Obra	Género	Autor	Existe
2	*Diego de Acevedo*	Suite	Miguel Asins Arbó	
	Diego de Acevedo		Miguel Asins Arbó	Penadés
2	*Serenata española*		Juan Cantó Francés	
3	*Acuarelas campesinas*		Emilio Cebrián Ruiz	FRVSM
	Covadonga		Emilio Cebrián Ruiz	FRVSM
2	*El zoco toledano*		Emilio Cebrián Ruiz	FRVSM
	Ibis	Intermedio	Emilio Cebrián Ruiz	FRVSM

(*cont.*)

(Anexo II, *cont.*)

Sugerencia Sección	Obra	Género	Autor	Existe
3	*Una noche en Granada*	Poema sinfónico	Emilio Cebrián Ruiz	FRVSM
3	*El tambor de granaderos*		Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*El Rey que rabió*	Fantasía	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2 y 3	*La del puñado de rosas*	Fantasía	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*El barquillero*	Zarzuela	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
1	*La corte de Granada*	Fantasía	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*La bruja*	Zarzuela	Ruperto Chapí Lorente	Penadés UME
2	*La tempestad*	Seleción	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*La Revoltosa*	Preludio	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*La Revoltosa*	Fantasía	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*La Revoltosa*	Selección	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
3	*La patria chica*		Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*Las hijas del cebedeo*	Intermedio	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*Las hijas del cebedeo*	Carceleras	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
2	*Las bribonas*	Fantasía	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
1	*La Venta de Don Quijote*		Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
1 y 2	*Música clásica*	Zarzuela	Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
1 y 2	*San Miguel*		Ruperto Chapí Lorente	FRVSM
	Espíritu levantino		Ruperto Chapí Lorente	Penadés

(*cont.*)

(Anexo II, *cont.*)

Sugerencia Sección	Obra	Género	Autor	Existe
	Cueva cristalina	Obertura	Moisés Davia Soriano	
2	*La Infanta de los bucles de oro*	Fantasía	Salvador Giner Vidal	
1	*Rapsodia española*	Rapsodia	Salvador Giner Vidal	
3	*Una nit d'albaes*		Salvador Giner Vidal	
3	*Día de Pascua en Catarroja*	Poema sinfónico	José Manuel Izquierdo Romeu	
3	*Majo no mientas*	Bolero	José Manuel Izquierdo Romeu	
1 y 2	*El ruiseñor de la huerta*	Intermedio	Leopoldo Magenti Chelvi	
2	*La labradora*	Zarzuela	Leopoldo Magenti Chelvi	
1	*Preludio y danza*		José Moreno Gans	
3	*Coplas de mi tierra*	Rapsodia	Manuel Palau Boix	
	Poemas de juventud	Poema sinfónico	Manuel Palau Boix	
	Macha burlesca		Manuel Palau Boix	
2	*Homenaje a la Tempranica*		Joaquín Rodrigo Vidre	
1	*Las hilanderas*		José Serrano Simeó	FRVSM
1	*La Venta de los Gatos*	Intermedio	José Serrano Simeó	FRVSM
2	*Moros y Cristianos*		José Serrano Simeó	FRVSM
	El príncipe carnaval	Selección	José Serrano Simeó	FRVSM
1	*La casita blanca*	Fantasía	José Serrano Simeó	FRVSM
3	*La canción del olvido*		José Serrano Simeó	FRVSM
3	*La reina mora*	Fantasía	José Serrano Simeó	FRVSM
	La mazorca roja	Selección	José Serrano Simeó	FRVSM

(*cont.*)

(Anexo II, *cont.*)

Sugerencia Sección	Obra	Género	Autor	Existe
3	*La mazorca roja*	Fantasía	José Serrano Simeó	FRVSM
2	*La Dolorosa*		José Serrano Simeó	FRVSM
3	*Los de Aragón*		José Serrano Simeó	FRVSM
3	*Los claveles*	Zarzuela	José Serrano Simeó	FRVSM
3	*Alma de Dios*		José Serrano Simeó	FRVSM
3	*Barbarroja*	Fantasía	José Serrano Simeó	FRVSM
2	*Danzas apaches*	Selección	José Serrano Simeó	FRVSM
3	*El motete*		José Serrano Simeó	FRVSM
2	*El carro del sol*	Seleción	José Serrano Simeó	FRVSM
2	*El carro de la alegría*	Zarzuela	José Serrano Simeó	FRVSM
	El trust de los tenorios		José Serrano Simeó	UME
2	*El Cristo de la Vega*	Fantasía	Ricardo Villa González	

Resumen estadístico

Autor	Número de obras	Autor	Número de obras
Serrano	19	Magenti	2
Chapí	17	Asins Arbó	1
Cebrián	5	Chuliá	1
Giner	3	Moreno Gans	1
Izquierdo	3	Rodrigo	1
Palau	3	Villa	1
Cantó	2	Davia	1

ANEXO III

Títulos y autores aportados por las bandas en sus justificantes a la campaña «Retrobem la nostra música»

Autor	Título	Género
Álvarez Villanueva, Jaime	*Himno a Siete Aguas*	Himno
Blanquer Ponsoda, Amando	*Musical Apolo*	Pasodoble
Cabo, J.	*Serra, La Primitiva*	Pasodoble
Carrascosa, Manuel	*A mi Buñol*	
Castellà, Ismael	*Xeresa*	Pasodoble
Cebrián Ruiz, Emilio	*Acuarelas campesinas*	
Chapí Lorente, Ruperto	*La Revoltosa, Tambor de granaderos, Las hijas del Zebedeo, La bruja (jota)*	
Climet Barber, José	*Raval i Vila*	Pasodoble
Cuello, Manuel	*En Carcaixent-Bocairent*	
Gosp Martínez, Enrique	*Concepción Martínez*	
Greus, José	*Perfecto Navarro*	
Izquierdo Romeu, José M.	*Día de pascua en Catarroja, Danza oriental*	
Judas, Agustí	*Vixca Vinalesa*	Pasodoble
Lope Gonzalo, Santiago	*Valencia*	Pasodoble
López-Chavarri Marco, E.	*Acuarelas valencianas*	
Martí Alegre, Luis	*Valencianeta*	Pasodoble
Martínez Báguena, Joan	*Lo ball de les campanes*	
Merino Medina, José M.ª	*Suncioncita*	
Montesinos, Eduardo	*Siciliana y rondó*	
Navarro, Álvaro	*La Rotovense Musical*	
Padilla Sánchez, José	*Valencia*	Pasodoble
Palau Boix, Manuel	*Sinfonía murciana, Marcha burlesca*	
Parejas, José María	*Himno a Benimodo*	
Pascual, Miguel	*Valencia-Liria*	
Penella Moreno, Manuel	*Rapsodia valenciana*	
Peñalva Téllez, Ángel	*Falla valenciana*	Pasodoble
Pérez Ballester, José	*Musical Utielana*	Pasodoble
Pérez Choví, Pascual	*Flores de España, Pepita Greus*	Pasodoble

(*cont.*)

(Anexo III, *cont.*)

Autor	Título	Género
Pérez Esteban, Vicente	*Ilusión*	
Picó Biosca, Miguel	*Royel*	Pasodoble
Rodrigo Vidre, Joaquín	*Per la flor del lliri blau*	
Sanchís Porta, Bernabé	*Aires llevantins, Benifayó, Himne a Benifayo*	Pasodoble, Himnos
Serrano Simeó, José	*Moros y cristianos, El trust de los tenorios, La canción del olvido, Los claveles, Alma de dios, La Dolorosa, El fallero, La reina mora, Valencia Canta, Los de Aragón*	
Sosa López, Pedro	*Lo cant del valencià*	Pasodoble
Tárrega, Francisco	*Serenata árabe*	Capricho
Terol, Vicente	*Las provincias*	
Tomás Boix, Manuel	*Alfarb canta*	Himno
Tormo Ibáñez, Fernando	*Antañona*	Pasodoble
Vercher Grau, Juan	*Tuyo, Apocalipsis*	Pasodoble, Oratorio
Vert, Juan y Soutullo, Reveriano	*La del soto del parral, La leyenda del beso*	Zarzuela
Villar González, Miguel	*Artal de Aragón, Un zapatero en Viena, Ante tot valencians, Cullera bahía de naranjos, Zafor*	

LA PROTECCIÓN DE LA TRADICIÓN MUSICAL POPULAR VALENCIANA COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL INMATERIAL

Francisca Ramón Fernández

Resumen

La tradición musical popular constituye una manifestación representativa y valiosa de la cultura valenciana. En el presente trabajo[1] se analiza tal tradición como bien inmaterial, se postula su importancia, con especial atención a la protección que le ha otorgado la Ley 4/1998, de 11 de junio, sobre el patrimonio cultural valenciano, materializada en el Decreto 68/2018, de 25 de mayo. Se describe la historia de dicha protección, los valores que motivaron su declaración y las medidas adoptadas. También se destaca la importancia que han tenido las sociedades musicales, en las que se materializa la tradición musical, como estructuras de representación colectiva; asimismo, se precisa el ámbito de aplicación, los actores y las actividades desarrolladas en los ámbitos social, educativo y cultural. Se trata, en definitiva, de ahondar en el patrimonio musical valenciano y sus elementos integrantes, y reflexionar sobre lo que las medidas adoptadas suponen para la sociedad y para las condiciones jurídicas. La metodología que se va a utilizar es la habitual para las ciencias jurídicas, con el análisis de la legislación implicada y la postura de la doctrina y jurisprudencia, en su caso.

La tradición musical popular constituye una manifestación representativa y valiosa de la cultura valenciana. Eso ha supuesto que diversas actividades relacionadas con la música, en las que esta interviene de forma directa o indirecta, hayan sido protegidas, sea como bien de interés cultural (BIC), lo que supone la máxima protección, sea como bien inmaterial de relevancia local (BIRL). Entre esas medidas de protección están, sin ánimo exhaustivo, el Decreto 11/2012,

[1] Trabajo realizado en el marco del Proyecto de I+D+i «Retos investigación» del Programa Estatal de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: RTI2018-097354-B-100. «Contratos, transparencia y protección de datos en el mercado digital» (2019-2022). Investigadores principales: Dr. Javier Plaza Penadés, catedrático de Derecho Civil, y Dra. Luz M. Martínez Velencoso, catedrática de Derecho Civil. Universitat de València - Estudi General.

del 13 de enero, emitido por el Consell, por el que se declaran BIC inmaterial tanto las Tamboradas de Alzira como la Rompida de la Hora de L'Alcora;[2] la Orden 3/2012, del 23 de enero, emitida por la Conselleria de Turismo, Cultura y Deporte, por la que se declara BRL inmaterial la danza la Mojiganga de Titaguas;[3] el Decreto 111/2013, del 1 de agosto, emitido por el Consell, por el que se declaran BIC inmaterial los toques manuales de campanas en la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Albaida, en el campanar de la vila de Castellón de la Plana, en la santa iglesia catedral basílica de Santa María de la Asunción de Segorbe y en la santa iglesia catedral basílica metropolitana de Santa María de Valencia (Ramón Fernández, 2014; Vázquez Parra y Ramón Fernández, 2016 y 2017);[4] la Orden 11/2013, del 8 de marzo, emitida por la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la que se declara BIRL el Cant de la Sibil·la de Gandía;[5] el Decreto 121/2018, del 3 de agosto, emitido por el Consell, por el que se declaran BIC las Danses de Guadassuar;[6] y el Decreto 234/2018, de 21 de diciembre, emitido por el Consell, por el que se declara BIC inmaterial el Cabildo de Sax.[7]

Las asociaciones musicales de la Comunitat Valenciana

La tradición musical popular constituye una manifestación representativa y valiosa de la cultura valenciana. De ahí que, teniendo en cuenta la Ley 4/1998,[8] se declarara mediante el Decreto 68/2018, de 25 de mayo, del Consell, como BIC inmaterial la tradición musical popular valenciana materializada por las sociedades musicales de la Comunitat Valenciana.[9] Este decreto deja sin efecto la Orden 1/2011, de 12 de julio, emitida por la Conselleria de Educación, Investigación, Cultura y Deporte, en la que se declaraba BIRL la tradición musical popular valenciana materializada por las sociedades musicales de la Comunitat Valenciana.[10]

Para llegar a ese punto, se concedió trámite de audiencia[11] a la Federación de Sociedades Musicales de la Comunitat Valenciana, a la Federación Valenciana de Municipios y Provincias y al Instituto Valenciano de la Música. Además, se contó con los informes favorables del Consell Valencià de Cultura, de la Real

[2] DOGV núm. 6692, de 16-1-2012.
[3] DOGV núm. 6713, de 14-2-2012.
[4] DOGV núm. 7082, de 5-8-2013.
[5] DOGV núm. 6986, de 15-3-2013.
[6] DOGV núm. 8371, de 29-8-2018.
[7] DOGV núm. 8456, de 3-1-2019.
[8] *BOE* núm. 174, de 22-7-1998, modificada por la Ley 7/2004, de 19 de octubre (*BOE* núm. 279, de 19-11-2004), por la Ley 5/2007, de 9 de febrero (*BOE* núm. 71, de 23-3-2007) y por Ley 9/2017, de 7 de abril (*BOE* núm. 112, de 11-5-2017.
[9] DOGV núm. 8308, de 1-6-2018. Mediante resolución de 16-1-2018, de la Consellería de Educación, Investigación, Cultura y Deporte, se acordó incoado el expediente para su declaración.
[10] DOGV núm. 6571, de 22-7-2011.
[11] Se puede consultar el procedimiento para la declaración de BIC o BRL en Ramón Fernández (2012*a*, pp. 15 y ss., y 2012*b*).

Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la Universitat Jaume I de Castelló, de la Universitat de València, de la Universidad de Alicante y de la Universidad Católica de Valencia.

La motivación de declaración como bic inmaterial radicaba en que las sociedades musicales han sido y son uno de los principales agentes de conservación y potenciación del patrimonio cultural valenciano, gracias a las tareas de protección, difusión, fomento y promoción de las tradiciones musicales y artísticas valencianas que han realizado a lo largo de su historia.

Las principales características de las sociedades musicales respecto a esas tareas mencionadas son tres: constituyen un agente cultural del territorio, representan un fenómeno asociativo y se erigen en uno de los elementos vertebradores del territorio.

Por otra parte, las sociedades musicales reúnen las notas identificativas que se representan en la figura 1 y se desarrollan a continuación.

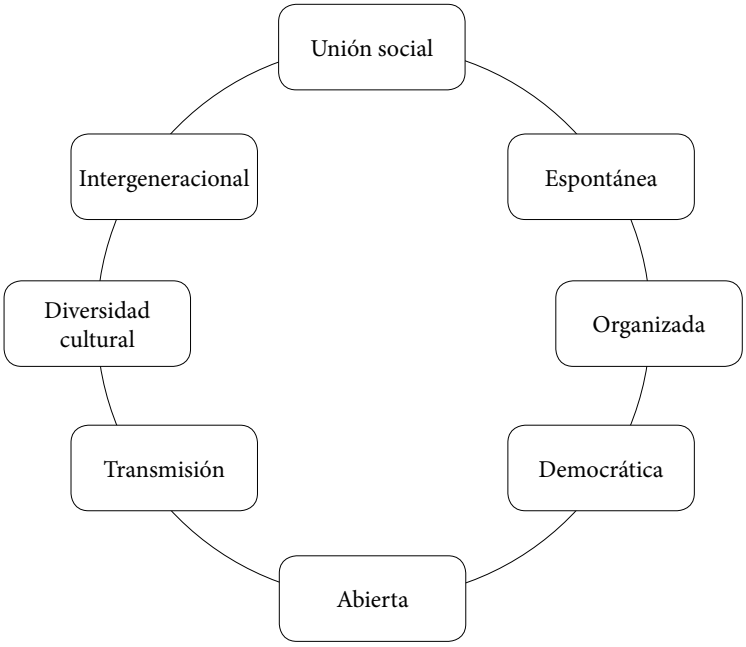


Figura 1. Notas identificativas de las sociedades musicales. *Fuente*: elaboración propia.

Las sociedades musicales poseen un elemento de unión social, ya que entre sus miembros nacen lazos de compromiso.

Por otra parte, surgen de forma espontánea, pues el interés de cada miembro se produce sin obligación; se deriva, únicamente, de su afición por la música.

Es muy común que las sociedades musicales tengan un componente intergeneracional. Los miembros suelen tener lazos familiares de primero y segundo grado. De hecho, el interés por participar en ellas se transmite de padres a hijos, de tal forma que pertenecen a las sociedades musicales distintos miembros de una familia.

No obstante, presentan diversidad cultural, ya que sus miembros pueden ser de diferentes culturas y orígenes.

Las sociedades están dotadas de organización y se estructuran de manera que son regidas por órganos que aseguran su buen funcionamiento. Al mismo tiempo, se aplican principios democráticos en su organización, así como el principio de igualdad y votación democrática para la organización.

Por último, están abiertas a cualquier persona interesada. No hay ningún obstáculo para pertenecer a una sociedad musical, lo que configura a estas instituciones como lugares de intercambio de ideas y opiniones de personas de toda clase social, cultural y religiosa. Por eso son centros inclusivos y elementos indispensables para la cohesión social. Cabe destacar que han participado en movimientos reivindicativos por la igualdad y los derechos civiles, por ejemplo, en uno de los movimientos más importantes del siglo xix, en el que se logró la incorporación de la mujer en la vida pública.

Los proyectos de las sociedades musicales pueden ser de carácter educativo, artístico-musical, social o cultural, pero para ser consideradas como sociedad musical, deben ser una entidad con las características siguientes:

a) De carácter privado y con una masa social adecuada y suficiente.

b) Sin ánimo de lucro, con forma jurídica, constituida legalmente, inscrita en un registro público, y soberana en su gobierno y gestión.

c) Relacionada con la sociedad cercana en la que se desarrolla y con la que colabora estrechamente.

d) Con una escuela de música que garantice la sostenibilidad del proyecto musical.

e) Con, al menos, una agrupación artística de carácter musical en funcionamiento.

Los datos que se encuentran en el Decreto 68/2018 y en la memoria elaborada por el grupo Econcult (2018), mediante encuestas hechas durante 2017 y 2018 por encargo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, permiten ver la estructura, la dimensión y el impacto económico de las sociedades musicales. En esos datos se observa que en el año 2018 en la Comunidad Valenciana hay 547 sociedades musicales federadas con 278 escuelas de música y 269 escuelas de educandos. En cuanto a sus participantes, son músicos, socios y personas simpatizantes o relacionadas con la sociedad. Los músicos aficionados compaginan su formación con otros estudios o con trabajo.

Respecto a la evolución histórica (Ruiz Monrabal, 1993, pp. 25 y ss.; Asensi Silvestre, 2010, p. 180), las bandas de música estaban integradas en un primer momento por personas que se dedicaban a la agricultura y a la artesanía. A partir de ahí, penetran en diferentes sectores de la sociedad, de tal forma que, desde finales del siglo xix y principios del xx, se acerca la música clásica a diferentes sectores sociales (Gomis Corell, 2017, pp. 273 y ss.). Eran aficionados que, después de las tareas de labor, pasaban el tiempo de recreo ensayando y se organizaban para realizar conciertos los domingos y días festivos, con lo que se realiza lo que se ha denominado «educación vulgarizadora» (Gomis Corell, 2018, p. 238).

En diversas obras científicas (Astruells Moreno, 2004, p. 22; Abeledo Sanchís, 2014, p. 195; Oliver Castellano, 2013, p. 50, y Botella Nicolás, 2015, p. 39, que cita a Cucó, 1993, p. 15), se compara el nacimiento de las primeras bandas de música valencianas con las que aparecieron en Francia, especialmente durante la época de la Revolución francesa y durante el periodo napoleónico, desde 1789 hasta 1813, y se considera que su creación estuvo asociada a casinos y centros recreativos, lo que constituyó un fenómeno contemporáneo propio de una sociedad liberal.

Gracias a la idiosincrasia del pueblo valenciano, las bandas de música arraigaron en nuestro territorio y están vinculadas a la tradición musical, por lo que perviven en muchas fiestas de la Comunitat Valenciana. Esta vinculación forma parte de la evolución de las actividades culturales, sociales, musicales y educativas de las sociedades musicales, ya que las bandas de música están íntimamente relacionadas con las asociaciones festeras: Moros y Cristianos, las Fallas, el Corpus, la Magdalena, las Hogueras, etc. Así, su presencia destaca en actos cívicos, religiosos, lúdicos y festivos, militares y políticos.

Protección, medidas y entorno de los bienes de interés cultural

La Ley 4/1998, que establece el marco normativo del patrimonio cultural valenciano, otorga en su artículo 26 la máxima protección —con la categoría de bic— a bienes que son importantes por su valor histórico, artístico, arquitectó-

nico, arqueológico, paleontológico o etnológico especialmente representativos de la Comunitat Valenciana. Ahí se incluyen los bienes inmateriales referentes a formas de vida, cultura tradicional, manifestación musical, artística, gastronómica o de ocio. En definitiva, las tradiciones del pueblo valenciano que han sido objeto de transmisión oral y las que potencian el uso del valenciano, como determina el artículo 45 de la Ley 4/1998.

En el ámbito estatal, destaca la protección del patrimonio inmaterial tras la aprobación de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Ramón Fernández, 2016*b*, pp. 639 y ss.).[12]

Con ambos marcos legales hay que señalar la importancia que tiene el entorno de protección del bien, para determinar hasta dónde se extiende la protección, así como la peculiaridad del bien inmaterial protegido, y hay que tener en cuenta su ámbito temporal y espacial, en definitiva, la delimitación geográfica, pues no todos los bienes inmateriales protegidos son iguales; por eso se tienen en cuenta distintos factores y de ahí la relevancia de delimitar el entorno protegido (Ramón Fernández, 2015*b*).

En el ámbito del patrimonio cultural, también se atiende a la conservación, la difusión y la tradición en relación con la inmaterialidad a fin de hacer que pervivan los bienes especialmente sensibles a estar en riesgo de desaparición por no disponer de un soporte material que, quizá, los hiciera más perdurables.

En cuanto a las medidas de protección, hay que tener en cuenta la inscripción, la publicidad y el inventario, así como otros derechos que pueden estar relacionados con la propiedad intelectual e industrial o con los derechos digitales y la protección de datos teniendo en cuenta las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

Medidas de preservación del patrimonio

Se establecen acciones de salvaguardia que deberán tener en cuenta, sobre todo, el riesgo de que el patrimonio se desvirtúe a consecuencia del turismo masivo, así como la necesidad de valorar y proteger adecuadamente los oficios tradicionales asociados a esta manifestación.

La gestión del bien la ejercerán todas las sociedades musicales de la Comunitat Valenciana, que decidirán sobre aspectos materiales e inmateriales, así como el desarrollo de los actos de la festividad anual.

[12] *BOE* núm. 126, de 27-5-2015.

Entre las actividades destinadas a la preservación del patrimonio, destacan las artísticas, la contribución a las fiestas y las relacionadas con el ámbito social y educativo.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que cualquier cambio de los elementos del bien debe ser comunicada, para que lo autorice la Administración y, si es el caso, modifique la declaración otorgada.

Implicaciones sociales y jurídicas

La declaración como BIC inmaterial conlleva unas medidas para la protección del bien que se traducen en determinadas acciones con la finalidad de incrementar su pervivencia y conservación. Estas medidas son las siguientes:

a) Realizar labores de identificación, descripción, investigación, estudio y documentación con criterios científicos.

b) Incorporar los testimonios disponibles a soportes materiales que garanticen su protección y preservación.

c) Velar por el normal desarrollo y la pervivencia de la manifestación cultural, así como tutelar la conservación de sus valores tradicionales y su transmisión a las generaciones futuras.

El repertorio de las bandas de música es diverso y suelen incorporar piezas populares. Junto con estas, se incorporan piezas que resaltan la creatividad de los compositores, así como la ejecución por parte de los intérpretes de la obra, a los cuales se les aplica la normativa referente a la propiedad intelectual (Ramón Fernández, 2018).

También destaca la actividad educativa de las sociedades musicales, ya que han sido responsables de crear las estructuras necesarias para nutrir de intérpretes la propia banda. Las escuelas de música actuales son, sin lugar a dudas, las herederas directas de las academias de las bandas del siglo pasado. Estas fueron los primeros centros educativos musicales de las bandas y su nombre se debe, seguramente, a su origen militar.

Las implicaciones sociales también están presentes en el entramado asociativo, ya que su aparición está ligada a centros religiosos, instructivos, recreativos, casinos e instituciones de carácter militar, entre otros. En otras ocasiones surgen de la iniciativa de personas entusiastas de la música o ilustradas, de vecindario distinguido o del mecenazgo del arte. En este sentido, cabe destacar que es aplicable a las sociedades musicales la Ley 9/2014, de 29 de diciembre, de impulso de la actividad y del mecenazgo cultural en la Comunitat Valenciana (Ramón

Fernández, 2015*a*),[13] así como la Ley 20/2018, de 25 de julio, del mecenazgo cultural, científico y deportivo no profesional en la Comunitat Valenciana.[14]

Conclusiones

La legislación que declara un bien inmaterial como BIC precisa de forma muy clara cuál será su ámbito temporal y su ámbito espacial. La protección del bien queda plasmada en la delimitación del denominado entorno de protección. El análisis de la idiosincrasia del bien lo hace único; por eso, la delimitación es especialmente importante. En cada declaración del bien se explican las medidas de protección que se adoptan dadas sus características. Se resalta la extraordinaria importancia de la tradición musical popular valenciana y la instrumentación de dicha tradición a través de las sociedades musicales. La normativa que lo protege incide en los diferentes aspectos y notas identificativas, así como en su íntima conexión con las fiestas y los bienes inmateriales de nuestro territorio (algunos también protegidos como BIC, en los que interviene la música como elemento destacable).

Interesa destacar que, antes, la protección de la tradición musical popular valenciana y las sociedades musicales se producía a través de su reconocimiento como BRL, mientras que en la actualidad se le ha otorgado la máxima protección. Además de la importancia intrínseca de esa categoría, cabe señalar que, como para la mayoría de los bienes protegidos, tiene una gran potencialidad en el ámbito turístico, ya que la declaración como BIC favorece la dinamización territorial.

Bibliografía

Abeledo Sanchís, R. (2014). El papel de las organizaciones culturales en el fomento del desarrollo rural: un estudio de caso. En *El desarrollo territorial valenciano. Reflexiones en torno a sus clases*. (pp. 217-234). Valencia: Universitat de València.

Asensi Silvestre, E. (2010). *Música i societat. El fenomen de les bandes de música valencianes en la cultura del segle XIX i principi del XX*. (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València. Recuperado de https://cutt.ly/mrxj613 (consulta: 1-5-2019).

Astruells Moreno, S. (2004). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana.* (Tesis doctoral). Recuperado de https://cutt.ly/HrxkqFv (consulta: 1-5-2019).

[13] *BOE* núm. 35, de 10-2-2015.
[14] *BOE* núm. 223, de 14-9-2018.

Botella Nicolás, A. (2015). Las bandas alcoyanas y su vinculación con la Fiesta de Moros y Cristianos. *Revista de Folklore*, (395), 34-51. Recuperado de https://cutt.ly/rrxkeXG (consulta: 1-5-2019).

Cucó, J. (1993). *Músicos y festeros valencianos*. Valencia: ivaecm - Generalitat Valenciana.

Econcult. (2018). *Estructura, dimensión e impacto económico de las sociedades musicales. Actualización de los datos 2016*. Valencia: Universitat de València - fsmc. Recuperado de https://cutt.ly/ZrxktXO (consulta: 1-5-2019).

Gómez Asensio, D. (2015). La gestión cultural en las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, *2*(1), 39-66. Recuperado de https://cutt.ly/0rxkgAG (consulta: 1-5-2019).

Gomis Corell, J.C. (2017). El problema de la enseñanza: el asociacionismo burgués y el deseo de instrucción en el origen de las bandas de música valencianas. *Archivo de Arte Valenciano. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, (98), 271-284. Recuperado de https://cutt.ly/ErxkQfi (consulta: 1-5-2019).

_____. (2018). La música, «educadora de los sentimientos». El concierto como formación estéticomusical en los ámbitos pequeñoburgueses y populares en el primer tercio del siglo xx. Las sociedades musicales valencianas. *Archivo de Arte Valenciano. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, (99), 235-249. Recuperado de https://cutt.ly/irxknue (consulta: 1-5-2019).

Oliver Castellano, J.S. (2013). Les bandes de música. Senyal d'identitat del poble valencià. *Revista valenciana d'estudis autonòmics*, *2*(58), 42-71. Recuperado de https://cutt.ly/KrQidqB (consulta: 1-5-2019).

Ramón Fernández, F. (2012*a*). *El patrimonio cultural. Régimen legislativo y su protección*. Valencia: Tirant lo Blanch.

_____. (2012*b*). La declaración de bienes de interés cultural inmaterial y su regulación en la legislación sobre patrimonio cultural valenciano. En *América Latina, globalidad e integración*. (Vol. III, pp. 1535-1546). Madrid: Ediciones del Orto.

_____. (2014, octubre). La protección del «paisaje sonoro». Los toques manuales de campanas y su declaración como Bien de Interés Cultural. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, (1), 97-118. Recuperado de https://cutt.ly/CrxkRRM (Consulta: 9-1-2019).

_____. (2015*a*, mayo-agosto). Algunas cuestiones del mecenazgo y el patrimonio cultural. *Revista Aranzadi de Derecho Patrimonial*, (37), 245-269.

_____. (2015*b*). La delimitación del entorno de protección y su influencia en la conservación de los Bienes de Interés Cultural Inmaterial. (pp. 610-615). En *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

_____. (2016*a*, mayo). La dinamización en el ámbito turístico mediante la puesta en valor de los Bienes de Interés Cultural Inmaterial. *Culturas. Revista*

de Gestión Cultural, *3*(1), 36-47. Recuperado de https://cutt.ly/drxkP5J (consulta: 6-1-2019).

_____. (2016*b*). Protección del patrimonio cultural inmaterial. *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, (4), 639-670.

_____. (2018, julio). La originalidad en la música y la imagen: una aproximación y estudio de diversos supuestos en el derecho español. *La Propiedad Inmaterial*, (25), 5-25. Recuperado de https://cutt.ly/PrxkSTy (consulta: 3-1-2019).

Ruiz Monrabal, V. (1993). *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Les Bandes de Música i la seua Federació.* Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Vázquez Parra, R. y Ramón Fernández, F. (2016, mayo). La campana en el ámbito jurídico y legislación aplicable. *Campo Jurídico, 4*(1), 94-101. Recuperado de https://cutt.ly/6rxkD1v (consulta: 9-1-2019).

_____. (2017, enero-diciembre). Los toques manuales de campana de la Comunitat Valenciana y su protección legislativa. *Revista Jurídica Valenciana - Revista Internauta de Práctica Jurídica*, (33 y 4), 1-30. Recuperado de https://cutt.ly/RrxkM2O (consulta: 9-1-2019).

Els autors

Los autores

Ramón Ahulló. Llicenciat en Història i Ciències de la Música i doctor en Musicologia per la Universitat de La Rioja, Ramon Ahulló ha desenvolupat el seu treball d'investigació en el teatre líric de la segona meitat del segle XIX i primera del segle XX dins de l'àmbit espanyol i hispanoamericà, i en la musicologia local d'aquesta època. Ha publicat diversos articles relacionats amb aquestes temàtiques en revistes com *Revista de Musicología* i *Quadrivium*. Així mateix, ha presentat comunicacions en diversos congressos. Alguns dels seus escrits en el terreny musicològic han estat premiats en els LXII Jocs Florals de Nules de 2015 i I Premis d'Investigació i Divulgació de Nules de 2016. Igualment, dins de la seua faceta musicològica, cal destacar el treball de recuperació de la *Missa de Glòria a tres veus i cor*, de José Serrano, que es va estrenar en 2017 al Palau de la Música de València. Ha publicat diverses obres sobre el mestre Serrano, com ara *Pare, vull ser músic* (2016) i *José Serrano (1873-1941): del músico popular al compositor desconocido* (2017). Dins de l'àmbit de la docència, com a especialista en educació musical, ha participat en cursos i seminaris de formació del professorat.

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y doctor en Musicología por la Universidad de La Rioja, investiga el teatro lírico de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX dentro del ámbito español e hispanoamericano, y la musicología local de esa época. Relacionados con esos temas, ha publicado diversos artículos en revistas como Revista de Musicología *y* Quadrivium*; asimismo, ha presentado comunicaciones en diversos congresos. Algunos de sus trabajos en el terreno musicológico han sido premiados en los LXII Juegos Florales de Nules (2015) y en la primera edición de los Premios de Investigación y Divulgación de Nules (2016). Dentro de su faceta musicológica, cabe destacar el trabajo de recuperación de la* Misa de Gloria a tres voces y coro *de José Serrano, que se estrenó en 2017 en el Palau de la Música de Valencia. También ha publicado varios trabajos sobre el maestro Serrano, como* Pare, vull ser músic *(2016) y* José Serrano (1873-1941): del músico popular al compositor desconocido *(2017). En el ámbito de la docencia, como especialista en educación musical, ha participado en cursos y seminarios de formación del profesorado.*

Anna Maria Anglada Mas (1966). Graduada en Musicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) l'any 2014. Màster Universitari en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga, amb especialitat en Investigació en Musicologia i Educació Musical (2016) a la mateixa UAB, on actualment prepara la seua tesi doctoral. En 2018 va ser becària per a inventa-

riar fons musicals a la Biblioteca Nacional de Catalunya. És col·laboradora del projecte Inventari de Fons Musicals de Catalunya (IFMUC), on està catalogant el Fons de la Casa Carles de Girona. Ha publicat articles en la *Revista del Baix Empordà*, la *Revista Catalana de Musicologia* i en les actes de la Trobada d'Entitats de Recerca Local i Comarcal del Maresme, i ha donat conferències per a la Societat Catalana de Musicologia (de la qual és membre), entre altres institucions.

Es graduada (2014) en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y máster (2016) en Musicología, Educación Musical e Interpretación de Música Antigua, con especialidad en Investigación en Musicología y Educación Musical por la misma universidad, donde actualmente prepara su tesis doctoral. En 2018 fue becaria para inventariar fondos musicales en la Biblioteca Nacional de Cataluña. Es colaboradora del proyecto de Inventario de Fondos Musicales de Cataluña (IFMUC), en el que cataloga el Fondo de la Casa Carlos de Girona. Ha publicado artículos en Revista del Baix Empordà *y en* Revista Catalana de Musicologia*, así como en las actas de la Trobada d'entitats de recerca local i comarcal del Maresme. Además, ha dictado conferencias para la Sociedad Catalana de Musicología (de la que es miembro), entre otras instituciones.*

Salvador Astruells Moreno (Albalat de la Ribera, 1968). Va començar els seus estudis musicals a l'Ateneu Musical i Cultural, al seu poble natal, i va acabar el grau superior de Trompa al Conservatori Superior de Música de València en 1996. Posseeix el títol d'Especialització Professional Universitària en Etnomusicologia i és màster en Estètica i Creativitat Musical per la Universitat de València. En 2003 va obtindre el grau de doctor a la Universitat de València amb la tesi *La Banda Municipal de València i la seua aportació a la història de la música valenciana*, publicada per l'Ajuntament de València amb motiu del centenari de la Banda Municipal. L'any 2007 es va llicenciar en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja. A més, és membre fundador de l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS). Ha escrit nombrosos articles sobre música en diferents revistes i ha presentat conferències, comunicacions i ponències en jornades i congressos relacionats amb les bandes de música. És professor d'ensenyament secundari en l'especialitat de Música.

Empezó sus estudios musicales en su pueblo natal, en el Ateneo Musical y Cultural, y terminó el grado superior de Trompa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia en 1996. Posee el título de Especialización Profesional Universitaria en Etnomusicología y es máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. En 2003 obtuvo el grado de doctor en la Universidad de Valencia con la tesis La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, publicada por el Ayuntamiento de Valencia con motivo del centenario de su banda municipal. En 2007 se licenció en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja. Es miembro fundador de la Asociación*

Valenciana de Musicología (AVAMUS). Ha escrito numerosos artículos sobre música en diferentes revistas y ha presentado conferencias, comunicaciones y ponencias en jornadas y congresos relacionados con las bandas de música. Es profesor de enseñanza secundaria en la especialidad de Música.

Jon Bagüés Erriondo (Rentería, Gipúzcoa). Va realitzar estudis musicals als conservatoris de Sant Sebastià, Barcelona i Madrid. Va estudiar Filosofia i Lletres a Sant Sebastià i Barcelona en l'especialitat d'Història de l'Art. El curs 1982-1983 es va especialitzar a Madrid en Arxivística i Documentació. En 1990 va obtenir el doctorat a la Universitat Autònoma de Barcelona amb el treball *La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, publicat per la pròpia societat objecte de l'estudi. En 1985 va fundar la Capilla Peñaflorida, entitat interpretativa dedicada a la investigació i difusió de la música antiga. És membre de la Reial Societat Basca d'Amics del País, de la Societat d'Estudis Bascs i de la Societat Espanyola de Musicologia. Va ser el primer president de la Associació Espanyola de Documentació Musical (AEDOM) i vicepresident de l'Associació Internacional de Biblioteques, Arxius i Centres de Documentació Musicals (IAML), i ha exercit, així mateix, els càrrecs de cocoordinador del grup de treball Access to Music Archives i coordinador de l'Outreach Committee de la mateixa IAML. Professionalment és arxiver i, des de l'any 2000, director d'Eresbil - Arxiu Basc de la Música, entitat creada per a la recopilació, investigació, conservació i difusió del patrimoni musical del País Basc. Entre les seues publicacions destaca el *Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu*.

Hizo sus estudios musicales en los conservatorios de San Sebastián, Barcelona y Madrid. Estudió Filosofía y Letras en San Sebastián y Barcelona en la especialidad de Historia del Arte. El curso 1982-1983 se especializó en Madrid en Archivística y Documentación. En 1990 obtuvo el doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona con el trabajo La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, publicada por la propia sociedad objeto del estudio. En 1985 fundó la Capilla Peñaflorida, entidad interpretativa dedicada a la investigación y difusión de la música antigua. Es miembro de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, de la Sociedad de Estudios Vascos y de la Sociedad Española de Musicología. Fue el primer presidente de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) y vicepresidente de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML), y ha ejercido, asimismo, los cargos de cocoordinador del grupo de trabajo Access to Music Archives y coordinador del Outreach Committee de la misma IAML. Profesionalmente es archivero y, desde el año 2000, director de Eresbil - Archivo Vasco de la Música, entidad creada para la recopilación, investigación, conservación y difusión del patrimonio musical del País Vasco. Entre sus publicaciones destaca el* Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu.

Sabina Benelli (Roma, 1969). Després de graduar-se en Violí i Pedagogia Musical, va començar la carrera laboral com a professora de música. Forma part del personal de la biblioteca de música del Teatre de La Scala de Milà des de 1999, on ha dut a terme diferents tasques abans de centrar-se en la conservació i catalogació de l'arxiu sonor i audiovisual, i de les col·leccions de música impresa. Delegada del Servizio Bibliotecario Nazionale (xarxa de biblioteques italianes) des de 2004, col·labora, a més, amb el Departament de Processament de Dades del Teatre de La Scala, elaborant i provant canvis en fitxes electròniques que actualment s'utilitzen en la base de dades de La Scala per a materials audiovisuals i impresos. En 2017, es va graduar a l'escola d'arxiu dels Arxius de l'Estat a Milà. Membre de l'Associació Internacional de Biblioteques de Música (IAML) des de 2002, actualment és responsable de la secció de Biblioteques de Radiodifusió i Orquestra d'aquesta organització.

Se gradúa en Violín y Pedagogía Musical y comienza su carrera laboral como profesora de música. Forma parte del personal de la biblioteca de música del Teatro de La Scala de Milán desde 1999, donde ha realizado diferentes tareas antes de centrarse en la conservación y catalogación del archivo sonoro y audiovisual y de las colecciones de música impresa. Delegada de la red de bibliotecas italianas desde 2004, ha colaborado, además, con el departamento de Procesamiento de Datos del Teatro de La Scala elaborando y probando cambios en fichas electrónicas que, actualmente, se utilizan en la base de datos de la Scala como materiales audiovisuales e impresos. En 2017 se graduó en la escuela de archivo de los Archivos del Estado en Milán. Miembro de la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música (IAML) desde 2002, actualmente es responsable de la sección de Bibliotecas de Radiodifusión y Orquesta de dicha organización.

Salvador Berenguer Bodí. Graduat en Música en l'especialitat d'Interpretació de Trompeta pel Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València (2014), va continuar la seua formació musical al Conservatori de Lió (França) i va ampliar els seus coneixements de música moderna i jazz al Conservatori de Vienne (França). En 2015-2016, va cursar el màster en Professor d'Educació Secundària per la Universitat de València i l'any següent el màster en Música Española e Hispanoamericana per la Universitat Complutense de Madrid (2016-2017). Actualment, és professor de Música d'educació secundària i investiga sobre educació musical i patrimoni musical valencià.

Graduado en Música en la especialidad de Interpretación de Trompeta por el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia (2014), continuó su formación musical en el Conservatorio de Lyon (Francia) y amplió sus conocimientos de música moderna y jazz en el Conservatorio de Vienne (Francia). Ha cursado el máster en Profesor de Educación Secundaria por la Universidad de Valencia (2015-2016) y el máster en Música Española e Hispanoamericana por

la Universidad Complutense de Madrid (2016-2017). Actualmente, es profesor de Música de Educación Secundaria e investiga sobre educación musical y patrimonio musical valenciano.

Ramon Canut Rebull. Professor superior de Saxòfon i llicenciat en Història i Ciències de la Música per la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualment, és professor en l'especialitat de música dins el Cos de Professors d'Ensenyament Secundari. En 2016 va obtenir el grau de doctor a la Universitat Jaume I (Castelló) amb la tesi *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX: 1850-1894*, qualificada amb excel·lent *cum laude* per unanimitat. Ha estat membre fundador i president de l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS) entre 2004 i 2014, fundador i director de la revista *Quadrivium* i organitzador de nombroses jornades i congressos de musicologia. Des de 2015 és codirector de les publicacions de música de la Institució Alfons El Magnànim.

Profesor superior de Saxofón y licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente, es funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música. En 2016 se doctoró en la Universidad Jaume I de Castellón con la tesis La vida musical en Castelló de la Plana en la segunda mitad del siglo XIX: 1850-1894*, con la calificación de sobresaliente* cum laude *por unanimidad. Ha sido miembro fundador de la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS), que presidió entre 2004 y 2014. Asimismo, fue fundador y director de la revista* Quadrivium *y organizador de numerosas jornadas y congresos de musicología. Desde 2015 es codirector de las publicaciones de música de la Institución Alfons el Magnànim.*

María Teresa Delgado. Bibliotecària del Cos Facultatiu de Bibliotecaris, Arxivers i Arqueòlegs, especialitat Biblioteques. Ha treballat en biblioteques de diferent organismes: Universitat de Castilla - La Mancha (campus de Ciudad Real), Biblioteca Pública de Retiro (Madrid) i Museu d'Arts Decoratives. En 2007 es va incorporar al Departament de Música i Audiovisuals de la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE) on va treballar al Servei de Partitures; després va obtenir les direccions de la Secció de Música Antiga i, des de 2016, del Servei de Partitures, on s'encarrega de coordinar i gestionar tots els processos de la col·lecció de música notada, tant manuscrita com impresa, de la BNE, i el projecte de catalogació i digitalització de llibres de cors. Des de 2017 ocupa el càrrec de presidenta de l'Associació Espanyola de Documentació Musical (AEDOM).

Bibliotecaria del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, especialidad de Bibliotecas. Ha trabajado en bibliotecas de distintos organismos: Universidad de Castilla - La Mancha (campus de Ciudad Real), Biblioteca Pública de Retiro (Madrid) y Museo de Artes Decorativas. En 2007 se incorporó al Depar-

tamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España (BNE), donde trabajó en el Servicio de Partituras, para después obtener las jefaturas de la Sección de Música Antigua y, desde 2016, del Servicio de Partituras. En este último se encarga de coordinar y gestionar todos los procesos de la colección de música notada de la BNE, tanto manuscrita como impresa, y de la coordinación del proyecto de digitalización, así como del proyecto de catalogación y digitalización de libros de coros. Desde 2017 ocupa el cargo de presidenta de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

Jesús Escorihuela Castells. Va estudiar Magisteri a la Universitat de València i ha treballat com a periodista i col·laborador en mitjans de comunicació. Va ser director del *Butlletí d'Informació Municipal* i de l'Escola de Ràdio i Televisió, i de mitjans de comunicació de l'Ajuntament de Silla. Ha estat al capdavant del periòdic *Punt i seguit* i ha ocupat la secretaria de premsa i comunicació de l'Associació de Bibliotecaris Valencians. Actualment, és president de l'Agrupació Musical La Lírica de Silla. És coautor del llibre *Les bandes de música de Silla* i autor d'*Un viatge de llarg recorregut. L'Escola Municipal de Teatre de Silla (1985-2010).*

Estudió Magisterio en la Universidad de Valencia y ha trabajado como periodista y colaborador en medios de comunicación. Fue director del Boletín de Información Municipal *y de la Escuela de Radio y Televisión, y de medios de comunicación del Ayuntamiento de Silla. Ha estado al frente del periódico* Punt i Seguit *y ha ocupado la secretaría de prensa y comunicación de la Asociación de Bibliotecarios Valencianos. En la actualidad, es presidente de la Agrupación Musical La Lírica de Silla. Es coautor del libro* Les bandes de música de Silla *y autor de* Un viatge de llarg recorregut. L'Escola Municipal de Teatre de Silla (1985-2010).

Ferran Escrivà Llorca. Doctor en Música per la Universitat Politècnica de València amb la tesi *Eruditio*, *Pietas et Honor: Joan de Borja i la música del seu temps (1533-1606)*. Professor superior de Musicologia i director musical. Ha estat professor del Conservatori Superior de Música de Tenerife. Actualment, compagina la docència, la recerca i la divulgació de la història de la música i l'educació musical, així com la gestió i l'assessorament relacionats amb la direcció d'escoles de música innovadores. Ha publicat en *Revista de Musicología* i *Scripta*, i en diverses publicacions: *New Perspectives on Early Music in Spain* (Reichenberger, 2015), *Hearing the City in Early Modern Europe* (Brepols, 2018) o *A Companion to Music in Rudolphine Prague* (Brill, en premsa). És director de *Quadrivium. Revista de Musicología* que publica l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS). Ha organitzat, juntament amb Andrea Bombi, el congrés Interseccions. Congrés d'Història de la Música al País Valencià en octubre de 2016. Pertany als grups internacionals de recerca Musica Rudolphina i

Iconografia i Història de l'Art (IHA-UJI). En la faceta educativa, participa activament en congressos sobre tecnologia i innovació educativa sobre temes de dinàmica de grups en *e-learning* i l'ús de llistes de reproducció col·laboratives (Spotify), i temes d'integració musical en educació primària.

Doctor en Música por la Universidad Politécnica de Valencia con la tesis Eruditio, Pietas et Honor: Joan de Borja i la Música del seu temps (1533-1606). *Profesor superior de Musicología y director musical. Ha sido profesor del Conservatorio Superior de Música de Tenerife. Actualmente, compagina la docencia, la investigación y la divulgación de la historia de la música y la educación musical, así como la gestión y el asesoramiento relacionados con la dirección de escuelas de música innovadoras. Ha publicado en* Revista de Musicología *y* Scripta*, y en varias publicaciones:* New Perspectives on Early Music in Spain *(Reichenberger, 2015),* Hearing the City in Early Modern Europe *(Brepols, 2018) o* A Companion to Music in Rudolphine Prague *(Brill, en prensa). Es director de* Quadrivium. Revista de *Musicología, que publica la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS). Ha organizado, junto con Andrea Bombi, el congreso Intersecciones. Congreso de Historia de la Música en el País Valenciano, octubre 2016. Pertenece a los grupos internacionales de investigación Música Rudolphina e Iconografía e Historia del Arte (IHA-UJI). En la faceta educativa participa activamente en congresos sobre tecnología e innovación educativa sobre temas de dinámica de grupos en* e-learning *y el uso de* playlists *colaborativas (Spotify), y temas de integración musical en educación primaria.*

Francisco Javier Falomir Pérez (Llíria). Es va iniciar en la música i en la trompa amb el seu pare, Eugenio Falomir Agustí. Va continuar els seus estudis a la societat musical Banda Primitiva de Llíria amb Juan José Llimerá Dus, al Conservatori Superior de Música de Múrcia amb Miguel Torres i els va concloure amb José Rosell Pons al Conservatori Superior de Música de València, on va obtenir el títol de professor superior en l'especialitat de Trompa. Ha realitzat cursos de perfeccionament tècnic i pedagògic amb Miguel Torres Castellano, Juan Manuel Gómez de Edeta, Francisco Burguera, Lucien Thévet, Daniel Bourgue, Francis Orval, Fergus McWilliam, Michael Hötzel i Erik Terwilliger. Ha impartit diversos cursos de perfeccionament com a professor de Trompa. La seua tasca docent s'ha desenvolupat als conservatoris professionals de música Ángel Barja d'Astorga, Cristóbal Halffter de Ponferrada i al de Zamora. Actualment, és professor de Trompa al Conservatori Professional de Música de València. Així mateix, és llicenciat en Història i Ciències de la Música per la Universitat de Salamanca i màster en Música per la mateixa universitat.

Se inicia en la música y en la trompa con su padre, Eugenio Falomir Agustí. Continúa sus estudios en la sociedad musical Banda Primitiva de Llíria con Juan José Llimerá Dus, en el Conservatorio Superior de Música de Murcia con Miguel

Torres y los concluye con José Rosell Pons en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde obtiene el título de profesor superior en la especialidad de Trompa. Ha realizado cursos de perfeccionamiento técnico y pedagógico con Miguel Torres Castellano, Juan Manuel Gómez de Edeta, Francisco Burguera, Lucien Thévet, Daniel Bourgue, Francis Orval, Fergus McWilliam, Michael Hötzel y Erik Terwilliger. Ha impartido diversos cursos de perfeccionamiento como profesor de Trompa. Su labor docente se ha desarrollado en los conservatorios profesionales de música Ángel Barja de Astorga, Cristóbal Halffter de Ponferrada y en el de Zamora. En la actualidad, es profesor de Trompa en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Asimismo, es licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca y máster en Música por la misma universidad.

Àngel Lluís Ferrando Morales (Alcoi, 1965). És titulat superior en Direcció d'Orquestra i Musicologia sota la direcció de Juan José Olives i Luis Prensa. Ha estat director artístic i titular de diverses entitats musicals des de 1997 fins l'actualitat. Des de 2007, és director de la Corporació Musical Primitiva d'Alcoi. Ha escrit articles i estudis de caire musicològic, ha impartit cursos musicals per a professorat i ha presentat ponències, comunicacions i col·loquis sobre temes musicals. Actualment, la seua recerca se centra en dues vessants: els arxius de les bandes de música, i la relació entre la música i la literatura.

Es titulado superior en Dirección de Orquesta y Musicología bajo la dirección de Juan José Olives y Luis Prensa. Ha sido director artístico y titular de varias entidades musicales desde 1997 hasta la actualidad. Desde 2007, es director de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy. Ha escrito artículos y estudios de carácter musicológico, ha impartido cursos musicales para profesorado y ha presentado ponencias, comunicaciones y coloquios sobre temas musicales. Actualmente, su investigación se centra en dos vertientes: los archivos de las bandas de música y la relación entre la música y la literatura.

Jaume-Jordi Ferrando Morales (Alcoi, 1961). És enginyer tècnic industrial i professor a l'Escola Professional Salesians Joan XXIII d'Alcoi i, des de 1985, músic en plantilla de la Corporació Musical Primitiva d'Alcoi, on també ha ocupat diferents càrrecs directius. En 1995 la societat li encarrega la primera informatització de l'arxiu musical, la qual cosa li permet prendre contacte amb el patrimoni de l'entitat; des d'aleshores ençà col·labora amb el manteniment de l'arxiu. Ha escrit diversos articles sobre música i músics alcoians.

Es ingeniero técnico industrial y profesor en la Escuela Profesional Salesianos Juan XXIII de Alcoy y, desde 1985, músico en plantilla de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, donde también ha ocupado diferentes cargos directivos.

En 1995 la sociedad le encarga la primera informatización de su archivo musical, lo que le permite tomar contacto con el patrimonio de la entidad; desde entonces colabora con el mantenimiento del archivo. Ha escrito varios artículos sobre música y músicos alcoyanos.

Juan Carlos Galiano-Díaz. Títol professional de Música en l'especialitat de Trompeta (Conservatori Professional de Música Andrés Segovia de Linares, 2012), grau en Història i Ciències de la Música (Universitat de Granada, UGR, 2016), màster en Patrimoni Musical (UGR, 2017) i màster en Formació de Professorat d'Educació Secundària Obligatòria (UGR, 2018). Ha estat guardonat en dues ocasions amb el premi a l'Millor Expedient Acadèmic de Grau a l'UGR. Ha col·laborat amb sengles capítols en tres llibres publicats i ha escrit en les revistes *Cuadernos de ETNOmusicología, Música oral del Sur* i *Revista de Musicología*. Ha participat en congressos nacionals i internacionals, i centra la seua investigació en les bandes de música i la música processional andalusa. Actualment, forma part del grup de recerca Patrimonio Musical de Andalucía (HUM 263) i és contractat predoctoral (FPU) al Departament d'Història i Ciències de la Música de la Universitat de Granada, on elabora la seua tesi doctoral sota la direcció d'Antonio Martín Moreno i Isabel María Ayala Herrera.

Título Profesional de Música en la especialidad de Trompeta (Conservatorio Profesional de Música Andrés Segovia de Linares, 2012), grado en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada, UGR, 2016), máster en Patrimonio Musical (UGR, 2017) y máster en Formación de Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria (UGR, 2018). Ha sido galardonado en dos ocasiones con el premio al Mejor Expediente Académico de Grado en la UGR. Ha colaborado con sendos capítulos en tres libros publicados y ha escrito en las revistas Música oral del Sur, Cuadernos de ETNOmusicología *y* Revista de Musicología. *Ha participado en congresos nacionales e internacionales y centra su investigación en torno a las bandas de música y la música procesional andaluza. En la actualidad, forma parte del grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía (HUM 263), es contratado predoctoral (FPU) en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada y prepara su tesis doctoral bajo la dirección de Antonio Martín Moreno e Isabel María Ayala Herrera.*

Jorge García. Va nàixer en 1961 a València. Llicenciat en Filosofia per la Universitat de València (1984) i màster en Música per la Universitat Politècnica de València (2010), va exercir el periodisme cultural i, des de 1990, treballa per a la Generalitat Valenciana, actualment en la direcció adjunta de Música de l'Institut Valencià de Cultura (IVC), en l'àmbit de la documentació, el patrimoni i les publicacions. És coautor de diversos llibres i enciclopèdies de jazz i ha comissariat exposicions sobre aquest gènere per a l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), la Biblioteca Nacional d'Espanya, la Universitat de València i

la Fundació Bancaixa, entre altres institucions. També ha estat coordinador del *Diccionari de la Música Valenciana* (Iberautor, 2016) i ha publicat articles sobre l'edició musical i la història de la documentació musical. Entre 2008 i 2012 va presidir l'Associació Espanyola de Documentació Musical (AEDOM). En 2013 va ser codirector del congrés internacional El Jazz a Espanya (València). Des de 2016 coordina el projecte Música a la Llum per a la descripció i recuperació del patrimoni cultural de les societats musicals, impulsat per Bankia, l'IVC i la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana.

Nació en 1961 en Valencia. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia (1984) y máster en Música por la Universidad Politécnica de Valencia (2010), ejerció el periodismo cultural y desde 1990 trabaja para la Generalitat Valenciana, actualmente en la Dirección Adjunta de Música del Instituto Valenciano de Cultura (IVC), en el ámbito de la documentación, el patrimonio y las publicaciones. Es coautor de varios libros y enciclopedias de jazz y ha comisariado exposiciones sobre este género para el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), la Biblioteca Nacional de España, la Universidad de Valencia y la Fundación Bancaja entre otras instituciones. También ha sido coordinador del Diccionario de la Música Valenciana *(Iberautor, 2016) y ha publicado artículos sobre la edición musical y la historia de la documentación musical. Entre 2008 y 2012 presidió la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). En 2013 fue codirector del congreso internacional El jazz en España (Valencia). Desde 2016 coordina el proyecto Música a la Llum, para la descripción y recuperación del patrimonio cultural de las sociedades musicales, impulsado por Bankia, el IVC y la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV).*

Marcial García Ballesteros (Requena, 1958). Músic aficionat, alumne de Feliciano Antonio Yeves Descalzo i Rafael Bernabéu López. Amb deu anys va entrar a la Banda Municipal de Requena, que dirigia José Goterris, on va exercir com a percussionista. En 1977 va fundar la Societat Musical Santa Cecília i en va ser responsable durant diversos anys dels programes de mà. També va formar part del grup que va iniciar Radio Requena en els anys vuitanta, on va conduir programes de divulgació de música clàssica. Ha col·laborat, a més, en revistes com *Música i Poble, Informúsica* o *Ritmo*, entre d'altres. És membre fundador del Centre d'Estudis Requenencs. També és membre de l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS) i actualment presideix l'Associació Requenenca de Musicologia (ASREMUS), que va fundar en 2015. En 1987 i 1996 va coordinar els actes commemoratius entorn de les figures dels compositors requenenc Pedro Sosa López i Mariano Pérez Sánchez. En 1996 va publicar la biografia d'aquest últim (*Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*) i ha ajudat a rescatar per a la seua interpretació i enregistrament discogràfic gran part del material musical d'aquest. Ha recopilat i catalogat partitures musicals de molts compositors. Col·labora amb l'Institut d'Ensenyament Secundari

núm. 1 de Requena al web *Crónicas Históricas de Requena* i ha publicat articles en *Ritmo*, *El Trullo*, *Requena Musical*, *Oleana* i *Quadrivium*, entre d'altres publicacions. El 2018 va presentar dos llibres: *Zarzuela en Requena* (juny) i *Rondalla y coros de Requena* (novembre), tots dos publicats per ASREMUS.

Con diez años entró en la Banda Municipal de Requena, que dirigía José Goterris, donde ejerció de percusionista. En 1977 fundó la Sociedad Musical Santa Cecilia y fue responsable durante varios años de los programas de mano. También formó parte del grupo que inició en los años ochenta Radio Requena, donde condujo programas de divulgación de música clásica. Ha colaborado en revistas como Música i Poble, Informúsica *y* Ritmo*, entre otras. Miembro fundador del Centro de Estudios Requenenses, socio de la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS) y presidente de la Asociación Requenense de Musicología (ASREMUS), que fundó en 2015. En 1987 y 1996 coordinó las conmemoraciones de los compositores requenenses Pedro Sosa López y Mariano Pérez Sánchez, y en 1996 publicó la biografía de este último (*Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*), de cuya obra musical ha ayudado a rescatar buena parte para su interpretación y registro discográfico. Colabora con el Instituto de Enseñanza Secundaria núm. 1 de Requena en la web* Crónicas Históricas de Requena *y ha publicado artículos en* Ritmo, El Trullo, Requena Musical, Oleana *y* Quadrivium*, entre otras publicaciones. En 2018 presentó dos libros:* Zarzuela en Requena *(junio) y* Rondalla y coros de Requena *(noviembre), ambos publicados por ASREMUS.*

Francesc Xavier Gomis i Llorens. És mestre d'Ensenyament Primari, a més de llicenciat en Dret. Fou mestre de Música del Col·legi Públic El Patí de Silla, del qual va ser director fins que es va jubilar en 2013. És membre de la Junta Directiva de Guaix - Coordinadora pel Valencià de l'Horta Sud, integrada en la Federació d'Escola Valenciana, a més de patró de la Fundació Sambori. En l'àmbit musical, és col·laborador de la directora del Cor Jove de l'Agrupació Musical La Lírica de Silla, baix en la Coral Polifònica i intèrpret de contrabaix a l'orquestra de l'agrupació esmentada. És autor d'un llibre de cançons amb arranjaments i composicions pròpies per a cors d'infants i cors mixtos: *El quadern de Xavi*.

Es maestro de Educación Primaria, además de licenciado en Derecho. Fue maestro de Música del Colegio Público El Patí de Silla, del que fue director hasta su jubilación en 2013. Es miembro de la Junta Directiva de Guaix - Coordinadora pel Valencià de l'Horta Sud, integrada en la Federación de Escuela Valenciana, además de patrón de la Fundación Sambori. En el ámbito musical, es colaborador de la directora del Coro Joven de la Agrupación Musical La Lírica de Silla, bajo en la Coral Polifónica e intérprete de contrabajo en la orquesta de dicha agrupación. Es autor de un libro de canciones con arreglos y composiciones propias para coros de niños y coros mixtos: El quadern de Xavi.

Carlos González Marco (València, 1992). Va rebre les primeres nocions artístiques dels seus pares i del seu avi, Lucio Marcos Herranz, músic autodidacta que va formar part de la banda i la rondalla de Gea de Albarracín (Terol). En 2008 va ingressar a l'Escola de Música Carrera Fuente de San Luis. En 2010 va ser admés a l'Institut Musical Salvador Giner i, posteriorment, va estudiar al Conservatori Municipal de Música José Iturbi. Ha estudiat cursos de perfeccionament amb Ignacio Lozano, Luis Martínez, Javier Martínez i Antonio Civera. Ha format part de la Jove Orquestra Salvador Giner i la Banda Simfònica de la Universitat Politècnica de València, a més de participar en esdeveniments organitzats per l'Associació Amics de la Música de Meliana. Actualment, és músic de l'Agrupació Musical Carrera Fuente de San Luis i de l'Associació Cultural Musical de Cella (Terol), a més de col·laborar amb l'Orquestra Filharmònica Vicent Martín i Soler de València. Com a compositor, ha escrit els pasdobles *Tierra de Albarracín*, *José Enrique Verdeguer*, *Antonio Soler* i *Guillermo Molina*. En el camp de la direcció, ha rebut lliçons de Vicente Chulià Ramiro i també ha seguit un curs amb el director cubà Norman Milanés Moreno. Des de 2012 exerceix com a director de la Banda de Música de Gea de Albarracín. Paral·lelament a la seua carrera musical, en la actualitat estudia Enginyeria de Sistemes de Telecomunicació a la Universitat de València.

Recibe sus primeras nociones artísticas de sus padres y de su abuelo: Lucio Marco Herranz, músico autodidacta que formó parte de la banda y la rondalla de Gea de Albarracín (Teruel). En 2008 ingresa en la Escuela de Música Carrera Fuente de San Luis. En 2010 es admitido en el Instituto Musical Salvador Giner y, posteriormente, estudia en el Conservatorio Municipal de Música José Iturbi. Ha estudiado cursos de perfeccionamiento con Ignacio Lozano, Luis Martínez, Javier Martínez y Antonio Civera. Ha formado parte de la Joven Orquesta Salvador Giner y la Banda Sinfónica de la Universidad Politécnica de Valencia, además de participar en actos organizados por la Asociación Amigos de la Música de Meliana. Actualmente, es músico de la Agrupación Musical Carrera Fuente de San Luis y de la Asociación Cultural Musical de Cella (Teruel), además de colaborar con la Orquesta Filarmónica Vicente Martín y Soler de Valencia. Como compositor, ha escrito los pasodobles Tierra de Albarracín, José Enrique Verdeguer, Antonio Soler *y* Guillermo Molina. *En el campo de la dirección, ha recibido lecciones de Vicente Chulià Ramiro y también ha seguido un curso con el director cubano Norman Milanés Moreno. Desde el año 2012 ejerce como director de la Banda de Música de Gea de Albarracín. Paralelamente a su carrera musical, en la actualidad estudia Ingeniería de Telecomunicación en la Universidad de Valencia.*

Xelo González Martí. Llicenciada en Geografia i Història per la Universitat de València i en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja, a més té el grau professional de Cant i Estudis Musicals de Flauta Travessera i Violoncel. Des de 1996 pertany al Cos de Professors d'Ensenyament Secundari

en l'especialitat de Música. És coautora de diversos articles i una comunicació de didàctica de la música en les Jornades d'Innovació Educativa d'Alzira. També és coautora del llibre *Les bandes de música de Silla*. Ha impartit diversos cursos sobre didàctica del cant coral organitzats pel portal de formació del professorat CEFIRE de Xàtiva i Castelló.

Es licenciada en Geografía e Historia, por la Universidad de Valencia, y en Historia y Ciencias de la Música, por la Universidad de La Rioja, y graduada profesional de Canto y Estudios Musicales de Flauta Travesera y Violonchelo. Desde el año 1996 pertenece al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música. Es coautora de diversos artículos y de una comunicación de didáctica de la música en las Jornadas de Innovación Educativa de Alzira. Además, es coautora del libro Les bandes de música de Silla. *Ha impartido diversos cursos sobre didáctica del canto coral organizados por el portal de formación del profesorado CEFIRE de Játiva y Castellón.*

Nidia María González Vargas (Adeje, 1977). Es va titular en 2001 com a professora superior de Saxòfon al Conservatori Salvador Seguí de Castelló. En 2016 va obtenir el títol de doctora *cum laude* en Art i Humanitats per la Universitat de la Laguna, amb una tesi sobre la història de la Banda Municipal de Santa Cruz. Ha participat com a ponent en nombrosos congressos internacionals i conferències, i té diverses publicacions. Actualment, és solista de la Banda Sinfónica de Tenerife i forma part del cos d'investigadors de la Universitat de la Laguna. A més, és membre de la comissió de treball de bandes de música de la Societat Espanyola de Musicologia i representant d'AMPROBand a Tenerife, i elabora les notes del programa de diversos concerts de l'Orquestra Simfònica de Tenerife.

Se tituló en 2001 como profesora superior de Saxofón en el Conservatorio Salvador Seguí de Castellón. En 2016 obtiene el título de doctora en Arte y Humanidades por la Universidad de La Laguna con mención cum laude *por su tesis doctoral sobre la historia de la Banda Municipal de Santa Cruz. Ha participado como ponente en numerosos congresos internacionales y conferencias, y cuenta con diversas publicaciones. Actualmente, es solista de la Banda Sinfónica de Tenerife y forma parte del cuerpo de investigadores de la Universidad de La Laguna. Asimismo, es miembro de la comisión de trabajo en torno a las bandas de música de la Sociedad Española de Musicología y representante de AMPROBand en Tenerife, y elabora las notas del programa de diversos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.*

J. Pasqual Hernàndez Farinós. Titulat en Clarinet pel Conservatori Superior de València, llicenciat en Geografia i Història, i doctor per la Universi-

tat de València el 2011. Des de 1994 pertany al Cos de Professors de Música i Arts Escèniques. En 2016 va obtenir la condició de catedràtic, amb destinació al Conservatori Superior de Música de València. El seu àmbit d'investigació és la música valenciana del segle xx, temàtica sobre la qual ha impartit conferències a Silla, Picassent i Requena, entre altres llocs, a més de col·laborar en la *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Edicions 62) i en el *Diccionario de la música valenciana* (Fundación Autor). Ha estat a càrrec de l'edició de l'obra del compositor Vicent Garcés Queralt (Generalitat Valenciana) i és documentalista voluntari en el projecte Música a la Llum.

Titulado en Clarinete por el Conservatorio Superior de Valencia, licenciado en Geografía e Historia y doctor por la Universidad de Valencia en 2011. Desde 1994 pertenece al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. En 2016 obtiene la condición de catedrático con destino en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Su ámbito de investigación es la música valenciana del siglo xx, temática sobre la que ha impartido conferencias en Silla, Picassent y Requena, entre otros lugares, además de colaborar en la Història de la música catalana, valenciana i balear *(Ediciones 62) y en el* Diccionario de la música valenciana *(Fundación Autor). Ha estado a cargo de la edición de la obra del compositor Vicent Garcés Queralt (Generalitat Valenciana) y es documentalista voluntario en el proyecto Música a la Llum.*

José Antonio Lacárcel (Múrcia). Va tenir els primers contactes amb la música amb la seua família, al Seminari Menor de San José i a l'Escolania de la Catedral, amb Pedro Azorín. Va pertànyer a l'Orfeó Murcià Fernández Caballero, dirigit pel mestre Acosta Raya. Va estudiar percussió al Conservatori Superior de Música Massotti Littel, de Múrcia, amb José García Abellán. És llicenciat en Dret i en Història i Ciències de la Música per la Universitat de Granada, on es va doctorar amb una tesi sobre la figura del compositor i crític Soriano Fuertes, i pertany al grup de recerca d'aquesta universitat sobre recuperació del patrimoni musical andalús. Va ser professor de música en l'Ensenyament Secundari i durant tres cursos va ser professor col·laborador al Departament d'Història i Ciències de la Música de la Universitat de Granada. Crític musical d'*El Ideal de Granada*, així com de *Patria, Hoja del Lunes* i Radio Popular, a més d'Onda Cero i Radio Nacional de España. Durant any i mig va presentar i editar el programa Domingo Concierto, de Canal Sur Televisión. Actualment, és el crític de la revista digital *Ópera World* (Teatre de la Sarsuela, Madrid).

Sus primeros contactos con la música se produjeron en su familia, en el Seminario Menor de San José y en la Escolanía de la Catedral, con Pedro Azorín. Perteneció al Orfeón Murciano Fernández Caballero, dirigido por el maestro Acosta Raya. Estudió Percusión en el Conservatorio Superior de Música Massotti Littel, de

Murcia, con José García Abellán. Es licenciado en Derecho y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, donde se doctoró con una tesis sobre la figura del compositor y crítico Soriano Fuertes. Pertenece al grupo de investigación de esa universidad sobre recuperación del patrimonio musical andaluz. Fue profesor de Música en Enseñanza Secundaria y durante tres cursos fue profesor colaborador en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Crítico musical de El Ideal de Granada*, lo ha sido también de* Patria*, de la* Hoja del Lunes *y de Radio Popular, así como de Onda Cero y Radio Nacional de España. Durante año y medio presentó y editó el programa* Domingo Concierto*, de Canal Sur Televisión. Actualmente, es el crítico de la revista digital* Ópera World *(Teatro de la Zarzuela, Madrid).*

Ignacio Latorre Zacarés. Llicenciat en Geografia i Història per la Universitat de València, especialitat en Història Moderna. Màster en Arxivística, Biblioteconomia i Documentació pel CEU San Pablo. Facultatiu superior d'Arxius i Biblioteques de la Generalitat Valenciana. Arxiver i bibliotecari de Requena. Cronista oficial de Venta del Moro. Arxiver de la Unió Musical de Venta del Moro. És autor de més d'un centenar de publicacions entre llibres, articles i congressos sobre arxivística, biblioteconomia i història comarcal.

Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, especialidad de Historia Moderna. Máster en Archivística, Biblioteconomía y Documentación por la CEU San Pablo. Facultativo superior de Archivos y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana. Archivero-Bibliotecario de Requena. Cronista oficial de Venta del Moro. Archivero de la Unión Musical de Venta del Moro. Es autor de más de un centenar de publicaciones entre libros, artículos y congresos sobre archivística, biblioteconomía e historia comarcal.

Noelia Lorenta Monzón (Ocaña, Toledo). És graduada en Musicologia per la Universitat Complutense de Madrid en 2017. Després de finalitzar el màster en Interpretació i Investigació Musical a la Universitat Internacional de València (VIU), el 2018 va iniciar la tesi doctoral sobre la compositora María Rodrigo a la Universitat Complutense de Madrid sota la direcció de María Nagore Ferrer i Javier Suárez Pajares. En l'actualitat compagina la tasca investigadora amb la activitat com a instrumentista i docent, i està finalitzant els estudis superiors de música en l'especialitat de Saxòfon al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Graduada en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid en 2017. Tras finalizar sus estudios de máster en Interpretación e Investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia (VIU), en 2018 inició su tesis doctoral sobre la compositora María Rodrigo en la Universidad Complutense de Madrid,

bajo la dirección de María Nagore Ferrer y Javier Suárez Pajares. En la actualidad compagina su labor investigadora con su actividad como instrumentista y docente, y está finalizando los estudios superiores de música en la especialidad de Saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Mónica Martí. Dissenyadora gràfica, maquetadora i documentalista. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (2006), va obtenir el màster d'Arts Gràfiques de la mateixa universitat (2008). Durant aquests últims 15 anys ha desenvolupat projectes de comunicació corporativa, ha dissenyat i gestionat publicacions com *Mosaico* i *Tu Entorno,* i paral·lelament a les activitats com a dissenyadora ha treballat com a decoradora de telons per escenografies teatrals. En 2018 va codirigir amb Berta del Río el documental *Com una família. Cent anys de música i autogestió al Puig.*

Diseñadora gráfica, maquetadora y documentalista. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2006), obtuvo el máster de Artes Gráficas de la misma universidad (2008). Durante estos últimos 15 años ha desarrollado proyectos de comunicación corporativa, ha diseñado y gestionado publicaciones como Mosaico *y* Tu Entorno, *y paralelamente a sus actividades como diseñadora ha trabajado como decoradora de telones para escenografías teatrales. En 2018 codirigió junto con Berta del Río el documental* Com una família. Cent anys de música i autogestió al Puig.

Fátima Martín. Va obtenir el grau professional en Clarinet pel Conservatori Professional de Música Alcázar de San Juan - Campo de Criptana (2011) i grau en Història i Ciències de la Música a la Universitat de Granada (UGR) en 2015, amb Premi Extraordinari Fi de Carrera i Premi Nacional Fi de Carrera d'Educació Universitària. Màster de Professorat d'Ensenyament Secundari Obligatori i Batxillerat, Formació Professional i Ensenyaments d'Idiomes, especialitat de Música (UGR, 2016) i màster en Patrimoni Musical (UGR, UNIA i Universitat d'Oviedo, 2017). Des d'aleshores, prepara el doctorat en Història i Arts per la UGR sobre la Banda Municipal de Granada. En 2017 va obtenir una beca Ícaro d'Empresa i Ocupació de l'UGR a la Banda Municipal de Granada i una beca de Formació de Professorat Universitari a la mateix universitat.

Obtuvo en 2011 el grado profesional de Clarinete por el Conservatorio Profesional de Música Alcázar de San Juan - Campo de Criptana y en 2015 el grado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada (UGR), por el que se le concedió el Premio Extraordinario Fin de Carrera y el Premio Nacional Fin de Carrera de Educación Universitaria. Máster de Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, especialidad de Música (UGR, 2016), y máster en Patrimo-

nio Musical (UGR, UNIA y Universidad de Oviedo, 2017). Desde entonces, prepara el doctorado en Historia y Artes sobre la Banda Municipal de Granada en la UGR. En 2017 obtuvo una beca Ícaro de Empresa y Ocupación de la UGR en la Banda Municipal de Granada y una beca de Formación del Profesorado Universitario para la misma universidad.

Daniel Martínez Babiloni. Llicenciat en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja, professor superior de Clarinet pel Conservatori Superior Joaquín Rodrigo i diplomat en Professorat d'EGB, en l'especialitat de Ciències Humanes, per l'Escola Universitària de Magisteri Ausiàs March de València. Des de 1997 és funcionari del Cos de Mestres en l'especialitat d'Educació Musical. Alguns dels seus articles han estat publicats per la Universitat de València, la Universitat Politècnica de València, la Societat Espanyola de Musicologia i la revista *Música i Poble* de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana (FSMCV). Des de 2007 escriu notes dels programes per al Palau de la Música de València, així com per a diverses societats musicals i, recentment, per al Festival Internacional de Santander. Col·labora amb revistes i diaris com *Mundoclasico.com*, *Audioclasica.com* i *Las Bandas*. En l'àmbit educatiu és impulsor de diverses iniciatives referents al cant coral a l'escola, el paisatge sonor com a recurs didàctic i l'ús de les TIC, i ha exercit diferents càrrecs directius. És músic en actiu de la Unió Musical Santa Cecília de Villar del Arzobispo (València), a la qual va començar els seus estudis musicals amb el seu avi. Les seues preferències d'estudi musicològic se centren en el clarinet, la música actual, la música popular urbana durant el franquisme, les bandes de música i la historiografia. Actualment, cursa el màster de Musicologia Aplicada a la Universitat de La Rioja.

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja. Profesor superior de Clarinete por el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo y diplomado en Profesorado de EGB, en la especialidad de Ciencias Humanas, por la Escuela Universitaria de Magisterio Ausiàs March de Valencia. Desde 1997 es funcionario del Cuerpo de Maestros en la especialidad de Educación Musical. Algunos de sus artículos han sido publicados por la Universidad de Valencia, la Universidad Politécnica de Valencia, la Sociedad Española de Musicología y la revista Música i Poble *de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV). Desde 2007 escribe notas de los programas para el Palau de la Música de Valencia, así como para diversas sociedades musicales y, recientemente, para el Festival Internacional de Santander. Colabora con revistas y diarios como* Mundoclasico.com, Audioclasica.com *y* Las Bandas. *En el ámbito educativo es impulsor de diversas iniciativas referentes al canto coral en la escuela, el paisaje sonoro como recurso didáctico y el uso de las TIC, y ha ejercido diferentes cargos directivos. Es músico en activo de la Unión Musical Santa Cecilia de Villar del Arzobispo (Valencia), en la cual comenzó sus estudios musicales de la mano*

de su abuelo. Sus preferencias de estudio musicológico se centran en el clarinete, la música actual, la música popular urbana durante el franquismo, las bandas de música y la historiografía. Actualmente, cursa el máster de Musicología Aplicada en la Universidad de La Rioja.

Pablo Martínez Blanes (Alcoi, 1970). Administratiu en una agència de transports, des de 1984, és membre de la Corporació Musical Primitiva com a saxofonista. Des de 2014, i de manera vocacional, és el responsable del blog del Centre Instructiu Musical Apolo, on publica continguts sobre l'actualitat d'aquesta societat i la seua banda. Escriu també articles d'investigació i divulgació sobre música alcoiana i comarcal per a aquest blog i per a publicacions d'àmbit local.

Administrativo en una agencia de transportes, desde 1984 es miembro de la Corporación Musical Primitiva como saxofonista. Desde 2014, y de manera vocacional, es el responsable del blog del Centro Instructivo Musical Apolo, en el que publica contenidos sobre la actualidad de esa sociedad y su banda. Escribe también artículos de investigación y divulgación sobre música alcoyana y comarcal para dicho blog y otras publicaciones de ámbito local.

Vicente Martínez Moles. És doctor en Musicologia per la Universitat de València, màster en Estètica i Creativitat Musical i professor de Música d'Ensenyament Secundari. Va iniciar els seus estudis musicals a l'escola de la Banda de la Societat Musical de Sogorb i és titulat en Trompeta pel Conservatori Superior Salvador Seguí de Castelló. El tema de recerca de la seua tesi doctoral va ser Francisco Andreví Castellà, sobre qui ha publicat llibres i diversos articles en revistes. Forma part del grup de documentació musical de l'arxiu de la catedral de Sogorb, on col·labora com a musicòleg, i realitza conferències en congressos, jornades i simposis de caràcter nacional i internacional. Actualment, estudia la figura del mestre de capella sogorbí José Perpiñán Artíguez i participa en els treballs de catalogació de l'arxiu musical de la catedral de Sogorb, on és responsable de la sèrie «Segobricensis Musicae», destinada a la difusió d'obres singulars que conté l'arxiu musical, i dirigeix la secció d'educació secundària de Montanejos. És secretari de la comissió delegada de la Fundación Bancaja-Segorbe, membre de la Societat Espanyola de Musicologia i membre fundador de la Societat per a l'Estudi de la Música Isabelina.

Es doctor en Musicología por la Universidad de Valencia, máster en Estética y Creatividad Musical y profesor de Música de Enseñanza Secundaria. Inició sus estudios musicales en la escuela de la Banda de la Sociedad Musical de Segorbe y es titulado en Trompeta por el Conservatorio Superior Salvador Seguí de Castellón. El tema de investigación de su tesis doctoral fue Francisco Andreví Castellá, sobre

el que ha publicado libros y varios artículos en revistas. Forma parte del grupo de documentación musical del archivo de la catedral de Segorbe, en el que colabora como musicólogo, y dicta conferencias en congresos, jornadas y simposios de carácter nacional e internacional. Actualmente, está estudiando la figura del maestro de capilla segorbino José Perpiñán Artíguez y participa en los trabajos de catalogación del archivo musical de la catedral de Segorbe, en el que es responsable de la serie «Segobricensis Musicae», destinada a la difusión de obras singulares de dicho archivo, y dirige la sección de Educación Secundaria de Montanejos. Es secretario de la comisión delegada de la Fundación Bancaja-Segorbe, miembro de la Sociedad Española de Musicología y miembro fundador de la Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina.

M. Rosa Montalt Matas. Responsable de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya des de 2006, tot i que s'hi va incorporar com a bibliotecària en 1987. Té estudis de Biblioteconomia i Documentació realitzats a l'Escola Universitària Jordi Rubió Balaguer de la Universitat de Barcelona, i de Piano al Conservatori de Música Isaac Albéniz de Girona i al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. Especialitzada en el tractament i la descripció de la música notada, ha col·laborat en l'organització inicial de l'arxiu del cor del Gran Teatre del Liceu i ha participat en grups de treball, exposicions, publicacions periòdiques i altres projectes de l'àmbit de la documentació musical.

Responsable de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña desde el 2006, aunque se incorporó en dicha sección como bibliotecaria en 1987. Cursó estudios de Biblioteconomía y Documentación en la Escuela Universitaria Jordi Rubió Balaguer de la Universidad de Barcelona y de Piano en el Conservatorio de Música Isaac Albéniz de Girona y en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona. Especializada en el tratamiento y descripción de la música notada, ha colaborado en la organización inicial del archivo del coro del Gran Teatre del Liceu y ha participado en grupos de trabajo, exposiciones, publicaciones periódicas y otros proyectos del ámbito de la documentación musical.

Remigi Morant Navasquillo. Premi extraordinari de doctorat en Educació (Didàctica de la Música) per la Universitat Jaume I de Castelló. Ha treballat 15 anys com a assessor d'educació musical a la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana. És director del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal de la Universitat de València i vicepresident educatiu de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana. És membre de l'Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València. Col·labora amb diferents revistes indexades sobre investigació en educació musical i l'any 2018 va dirigir, a la ciutat de València, el Seminari Internacional d'Investigació en Educació Musical (SIEM CICREA) i el Congrés Internacional Música a la Llum.

Premio extraordinario de doctorado en Educación (Didáctica de la Música) por la Universidad Jaume I de Castellón. Ha trabajado 15 años como asesor de educación musical en la Consejería de Educación de la Generalitat Valenciana. Es director del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valencia y vicepresidente educativo de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV). Es miembro del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia. Colabora con distintas revistas indexadas sobre investigación en educación musical y en 2018 dirigió en la ciudad de Valencia el Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical (SIEM CICREA) y el Congreso Internacional Música a la Llum.

Borja Muñoz Abad. Format al si de la Unió Musical La Lira de Vila-real, és titulat superior en Oboé pel Conservatori Superior de Música Salvador Seguí de Castelló. També s'ha format en direcció musical amb David Gómez Ramírez, Ferrer Ferran, Andrés Valero-Castells, Rafael Sanz-Espert, Evan Feldman, Miguel Etchegoncelay i José Rafael Pascual Vilaplana, entre d'altres. Actualment, participa en els encontres de direcció de Valga (Pontevedra) amb Pere Molina González i estudia un màster de recerca en Musicologia i Educació Musical a la Universitat Autònoma de Barcelona.

Formado en el seno de la Unión Musical La Lira de Villarreal, es titulado superior en Oboe por el Conservatorio Superior de Música Salvador Seguí, de Castellón. También se ha formado en dirección musical de la mano de David Gómez Ramírez, Ferrer Ferran, Andrés Valero-Castells, Rafael Sanz-Espert, Evan Feldman, Miguel Etchegoncelay y José Rafael Pascual Vilaplana, entre otros. Actualmente, participa en los encuentros de dirección de Valga (Pontevedra) con Pedro Molina González y estudia un máster de investigación en Musicología y Educación Musical en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Frederic Oriola Velló (Quatretonda, 1978). Llicenciat en Història i diplomat en Biblioteconomia i Documentació per la Universitat de València; specialista en Gestió Cultural de Societats Musicals per la Universitat Jaume I, i màster en Mètodes i Tècniques Avançades en Investigació Històrica, Artística i Geogràfica per la UNED. En el camp de la investigació musicològica té publicats estudis com *En clau de festa*, *Temps de músics i capellans* i *El mirall pautat*. Habitualment, col·labora en tasques de gestió i conservació del patrimoni documental amb la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana i l'Institut Valencià de Cultura (Generalitat Valenciana).

Licenciado en Historia y diplomado en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Valencia, especialista en Gestión Cultural de Sociedades Musicales

por la Universidad Jaume I y máster en Métodos y Técnicas Avanzadas en Investigación Histórica, Artística y Geográfica por la UNED. *En el campo de la investigación musicológica tiene publicados estudios como* En clau de festa, Temps de músics i capellans *y* El mirall pautat. *Habitualmente, colabora en trabajos de gestión y conservación del patrimonio documental con la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana y el Instituto Valenciano de Cultura (Generalitat Valenciana).*

Nieves Maria Pelejero Ibáñez (Xàtiva). Va començar els seus estudis musicals als nou anys al Conservatori Lluís Milà de la seua ciutat amb el violoncel com a instrument. En 1998 guanya el premi en el II Concurs de Joves Intèrprets Ciutat de Xàtiva en la categoria de millor músic local. És diplomada en Magisteri Musical, llicenciada en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja i graduada superior de Violoncel en l'especialitat d'Interpretació pel Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València. Pertany al Cos de Mestres per oposició des de 2004. En novembre de 2018 va ser comissària de l'exposició «Els germans Sanchis-Morell. Dos xativins a la vida musical espanyola de la primera meitat del segle xx» al Museu de Belles Arts Casa de l'Ensenyança de Xàtiva, organitzada per l'Ajuntament de la ciutat.

Comienza sus estudios musicales a los nueve años en el conservatorio Luis Milán de Játiva con el violonchelo como instrumento. En 1998 gana el premio en el II Concurso de Jóvenes Intérpretes Ciudad de Xàtiva en la categoría de mejor músico local. Es diplomada en Magisterio Musical, licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y graduada superior de Violonchelo en la especialidad de Interpretación por el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, de Valencia. Pertenece al Cuerpo de Maestros por oposición desde 2004. En noviembre de 2018 comisarió la exposición «Els germans Sanchis-Morell. Dos xativins a la vida musical espanyola de la primera meitat del segle xx» en el Museo de Bellas Artes Casa de l'Ensenyança, de Játiva, organizada por el Ayuntamiento de la ciudad.

Pompeyo Pérez Díaz (Santa Cruz de Tenerife). És professor titular de l'Àrea de Música de la Universitat de la Laguna. A més de la titulació en Guitarra (Espanya) i en Teoria Musical (Regne Unit), és llicenciat en Psicologia i màster en Teràpia de Conducta. Un dels seus llibres, *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica* (Editorial Alpuerto, 2003), va obtenir el Premi Nacional d'Investigació i Estudis Musicològics de la Societat Espanyola de Musicologia. En l'àmbit literari ha publicat poesia i relat.

Es profesor titular del Área de Música de la Universidad de La Laguna. Titulado en Guitarra (España) y Teoría Musical (Reino Unido), es además licenciado en

Psicología y máster en Terapia de Conducta. Uno de sus libros, Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica *(Editorial Alpuerto, 2003), obtuvo el Premio Nacional de Investigación y Estudios Musicológicos de la Sociedad Española de Musicología. En el ámbito literario ha publicado poesía y relato.*

Francisca Ramón Fernández. Professora titular de Dret Civil a la Universitat Politècnica de València. La seua activitat docent s'ha desenvolupat també a la Universitat de València i la Universitat Jaume I. La tasca investigadora s'ha plasmat en diversos articles, així com en monografies. Ha participat com a ponent en diversos cursos d'especialització de postgrau i ha presentat comunicacions en congressos relacionats amb la seua disciplina, entre els quals destaquen les participacions a Itàlia, Portugal i Llatinoamèrica. (Fitxa pública de currículum: http://www.upv.es/ficha-personal/frarafer).

Profesora titular de Derecho Civil en la Universidad Politécnica de Valencia, ha desarrollado su actividad docente también en la Universidad de Valencia y en la Universidad Jaume I. Su actividad investigadora se ha plasmado en diversos artículos, así como monografías. Ha participado como ponente en diversos cursos de especialización de posgrado y ha presentado comunicaciones en congresos relacionados con su disciplina, entre los que destacan los celebrados en Italia, Portugal y Latinoamérica. (Ficha pública de currículum: http://www.upv.es/ficha-personal/frarafer).

Berta del Río Alcalá. En 2010 es va llicenciar en Publicitat i Relacions Públiques a la Universitat Jaume I de Castelló i en 2011 va obtenir el màster en Periodisme d'Investigació a la Universitat de Columbia / Universitat de Barcelona, amb la tesi *De Shakespeare a Mugaritz: una (re)presentación de 'La degustación de Titus Andronicus'*. Des de 2015 és doctoranda en Estudis Culturals al Departament d'Espanyol i Portugués de la Universitat de Princeton, especialitzada en història cultural, art, filosofia i literatura espanyola del segle xx. Actualment, elabora la proposta de tesi (2020), que se centra en el teatre independent i contracultural durant la transició espanyola.

En 2010 se licencia en Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad Jaume I de Castellón y en 2011 obtiene el máster en Periodismo de Investigación de la Universidad de Columbia / Universidad de Barcelona, con la tesis De Shakespeare a Mugaritz: una (re)presentación de 'La degustación de Titus Andronicus'. *Desde 2015 es doctoranda en Estudios Culturales en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Princeton, especializada en historia cultural, arte, filosofía y literatura española del siglo* xx. *Actualmente, elabora la propuesta de tesis (2020), que se centra en el teatro independiente y contracultural durante la transición española.*

Andrea Santodomingo Jiménez. És professora de Violí pel Conservatori Professional de Música de Getafe. Actualment, compatibilitza els estudis del grau de Música a la Universitat Internacional de La Rioja amb el doble grau en Estudis Internacionals i Administració i Direcció d'Empreses a la Universitat Carlos III de Madrid. En el curs 2012-2013 va obtenir la beca d'Excel·lència per la Conselleria d'Educació de la Comunitat Autònoma de Madrid i durant el curs 2013-2014 ha estat membre de la Jove Orquestra de la Comunitat de Madrid. Ha realitzat estades a la Universitat de Sant-Louis de Brussel·les durant 2017, a la Universitat de New South Wales (Sydney) en 2018 i al Kedge Business School de Bordeus (França) en 2018. En el I Congrés Nacional de Bandes que va organitzar en 2017 la Comissió de Treball de Bandes de Música de la Societat Espanyola de Musicologia, va presentar la comunicació *La Banda de Alabarderos. Del salón palatino a la plaza pública*.

Profesora de Violín por el Conservatorio Profesional de Música de Getafe. En la actualidad, compatibiliza sus estudios del grado de Música en la Universidad Internacional de La Rioja con el doble grado en Estudios Internacionales y Administración y Dirección de Empresas en la Universidad Carlos III de Madrid. Obtuvo la Beca de Excelencia por la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid durante el curso 2012-2013 y ha sido miembro de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid durante el curso 2013-2014. Ha realizado estancias en la Universidad Saint-Louis de Bruselas durante 2017, en la Universidad de New South Wales (Sídney) en 2018 y en el Kedge Business School de Burdeos (Francia) en 2018. En el I Congreso sobre Bandas de Música, organizado en 2017 por la Comisión de Trabajo de Bandas de Música de la Sociedad Española de Musicología, presentó la comunicación La Banda de Alabarderos. Del salón palatino a la plaza pública.

Antonio Santodomingo Molina. Doctor en Musicologia per la Universitat Complutense de Madrid amb la tesi *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*, que ha estat guardonada amb l'IGEB Research Award 2018 per The International Society for Research and Promotion of Wind Music (Àustria). Amb el treball *Músicas del Ejército en misiones internacionales. Los casos de Bayona, Marsella, París y Chicago*, va ser finalista als Premios Ejército 2016 (Ministeri de Defensa), en la modalitat d'Investigació en Humanitats i Ciències Socials. De les participacions recents en congressos internacionals destaca la 23 Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Forderung der Blasmusik Conference a Wadgassen (juliol 2018) amb una ponència sobre les seues investigacions doctorals. És membre de la Societat Artísticomusical la Vall de Càrcer, de la Comissió de Treball de Bandes de Música de la Societat Espanyola de Musicologia i del comité científic de la revista *Estudios Bandísticos* de l'Associació Nacional de Directors de Banda. Com a intèrpret, ha estat contrabaixista a la Unitat de Música de la Guàrdia Reial i

en Musiarte Producciones, des de 1989 fins a 2017, i en Stage Entertainment Espanya, entre els anys 2000 i 2005.

Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*, que The International Society for Research and Promotion of Wind Music (Austria) galardonó con el* IGEB *Research Award 2018. Con el trabajo* Músicas del Ejército en misiones internacionales. Los casos de Bayona, Marsella, París y Chicago*, fue finalista en los Premios Ejército 2016 (Ministerio de Defensa) en la modalidad de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. De sus recientes participaciones en congresos internacionales destaca la 23 Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Forderung der Blasmusik Conference en Wadgassen (julio 2018) con una ponencia sobre sus investigaciones doctorales. Es miembro de la Sociedad Artístico Musical La Vall de Càrcer, de la comisión de trabajo de Bandas de Música de la Sociedad Española de Musicología y del comité científico de la revista* Estudios Bandísticos *de la Asociación Nacional de Directores de Banda. Como intérprete, ha sido contrabajista en la Unidad de Música de la Guardia Real y en Musiarte Producciones, desde 1989 hasta 2017, y en Stage Entertainment España, entre los años 2000 y 2005.*

Ramón Sobrino Sánchez. És llicenciat (1987) i doctor (1992) en Geografia i Història, especialitat de Musicologia; llicenciat en Medicina i Cirurgia (1985) per la Universitat d'Oviedo i titulat superior de Conservatori. Ha estat professor als conservatoris d'Oviedo (1984-1987) i Gijón (1987-1989), professor a la Universitat d'Oviedo des de 1988 i és catedràtic d'universitat des de 2006. Desenvolupa la seua activitat investigadora entorn de la música espanyola dels segles XIX i XX, especialment en els àmbits simfònic i líric. En la Colección Música Hispana (ICCMU) ha publicat 25 volums d'edicions crítiques de música simfònica espanyola (Marqués, Monasterio, Bretón, Chapí, Zubiaurre, Sarasate, Torrandell, Barrios, entre d'altres) i 12 de música lírica (Carnicer, Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Chueca, entre d'altres), vuit de les quals en col·laboració amb M. Encina Cortizo. Aquestes edicions s'han interpretat en nombrosos teatres i auditoris i s'han gravat en CD i DVD. Ha col·laborat en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en el *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* i el MGG. La seua activitat docent i investigadora està també dedicada a l'anàlisi musical i col·labora assíduament en congressos i cursos internacionals. A la Universitat de Oviedo, ha estat director de l'Àrea d'Investigació d'Humanitats, vicedegà de la Facultat de Geografia i Història, i director del Departament d'Història de l'Art i Musicologia. És coordinador del programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia. Ha dirigit 31 tesis doctorals, ha desenvolupat nombrosos projectes d'investigació del pla nacional i autonòmic i és avaluador de diversos organismes oficials.

Es licenciado (1987) y doctor (1992) en Geografía e Historia, especialidad de Musicología; licenciado en Medicina y Cirugía (1985) por la Universidad de Oviedo y titulado superior de Conservatorio. Ha sido profesor en los conservatorios de Oviedo (1984-1987) y Gijón (1987-1989), profesor en la Universidad de Oviedo desde 1988 y es catedrático de universidad desde 2006. Desarrolla su actividad investigadora en torno a la música española de los siglos XIX y XX, especialmente en los ámbitos sinfónico y lírico. En la Colección Música Hispana (ICCMU) ha publicado 25 volúmenes de ediciones críticas de música sinfónica española (Marqués, Monasterio, Bretón, Chapí, Zubiaurre, Sarasate, Torrandell, Barrios, entre otros) y 12 de música lírica (Carnicer, Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Chueca, entre otros), ocho de ellas en colaboración con M.ª Encina Cortizo. Estas ediciones se han interpretado en numerosos teatros y auditorios y se han grabado en CD y DVD. Ha colaborado en el Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en el* Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, con el* New Grove's *y el MGG. Su actividad docente e investigadora está también dedicada al análisis musical y colabora asiduamente en congresos y cursos internacionales. En la Universidad de Oviedo, ha sido director del Área de Investigación de Humanidades, vicedecano de la Facultad de Geografía e Historia, y director del Departamento de Historia, del Arte y Musicología. Es coordinador del programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología. Ha dirigido 31 tesis doctorales. Ha desarrollado numerosos proyectos de investigación del plan nacional y autonómico. Es evaluador de diversos organismos oficiales.*

Frederic Sòria i Rosaleny. Llicenciat en Història i en Dret per la Universitat de València en 1981, i també és mestre de valencià. Des de l'any 1999 és documentalista a les Corts Valencianes. Ha estat professor de l'Escola de Pràctica Jurídica de la UNED des de 2004 fins a 2015, on ha coordinat cursos de formació organitzats per la Diputació de València entre 2000 i 2001. Ha escrit articles i llibres d'àmbit valencià i, a més, és coautor (amb Romà Seguí) de la traducció al valencià del *Thesaurus EuroVoc* de la Unió Europea (1992). És soci del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre i soci fundador del Centre d'Estudis Locals de Silla. A més, és membre col·legiat del Col·legi Professional de Bibliotecaris i Documentalistes de la Comunitat Valenciana.

Licenciado en Historia y en Derecho por la Universidad de Valencia en 1981, es también maestro de valenciano. Desde el año 1999 es documentalista en las Cortes Valencianas. Ha sido profesor de la Escuela de Práctica Jurídica de la UNED desde 2004 a 2015 y ha coordinado cursos de formación organizados por la Diputación de Valencia entre 2000 y 2001. Ha escrito artículos y libros de ámbito valenciano y es coautor (con Romà Seguí) de la traducción al valenciano del Theusaurus Eurovoc *de la Unión Europea (1992). Es socio del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre y socio fundador del Centre d'Estudis Locals*

de Silla. Además, es miembro colegiado del Colegio Profesional de Bibliotecarios y Documentalistas de la Comunidad Valenciana.

María Amparo Tomás Franco (Sueca). Professora superior de Flauta Travessera, llicenciada en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja i màster en Orientació a la Investigació Universitària en la Universitat Catòlica de València. Pertany al Cos de Professors d'Ensenyament Secundari de la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana. El seu àmbit d'investigació gira entorn de l'ensenyament i l'activitat musical a les Escoles d'Artesans de València (1868-1936) i actualment escriu la tesi doctoral en aquesta línia d'investigació. Ha realitzat diverses comunicacions en jornades i congressos de musicologia i és coautora del llibre *Inventaris musicals valencians*, publicat en 2011. És secretària de l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS).

Profesora superior de Flauta Travesera, licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y máster en Orientación a la Investigación Universitaria en la Universidad Católica de Valencia. Pertenece al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria de la Consejería de Educación de Valencia. Su ámbito de investigación gira en torno a la enseñanza y actividad musical en las Escuelas de Artesanos de Valencia (1868-1936) y actualmente elabora su tesis doctoral en esta línea de investigación. Ha realizado varias comunicaciones en jornadas y congresos de musicología y es coautora del libro Inventaris Musicals Valencians*, publicado en 2011. Es secretaria de la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS).*

Frank de Vuyst. Director belga resident a Espanya, ha estat director titular de bandes simfòniques com l'Ateneu Musical de Cullera i l'Armónica de Buñol, entre d'altres. Actualment, és director titular de la Banda Simfònica Unió Musical de Torrent i de l'Agrupació Artística Musical de Dénia. Com a director ha actuat en Bèlgica, Holanda, els Estats Units, l'Argentina, Colòmbia, Costa Rica, el Perú, Corea del Sud, Portugal i Espanya. En 2008 va ser nomenat director fundador de la Banda Simfònica Juvenil de la Xarxa d'Escoles de Música de Medellín, càrrec en què va estar fins a 2016. Ha estat director artístic del Congrés Internacional de Música per a Banda, que va organitzar l'alcaldia de Medellín des de 2010 fins a 2014 i que en pocs anys s'ha convertit en l'esdeveniment bandístic més important de Llatinoamèrica. Des de 2013 és director artístic de la Wind Orchestra Zaragoza (WOZ), banda professional resident de l'Auditori de Saragossa. En l'àmbit de l'educació, té una llarga experiència com a professor de direcció i ha format directors especialment a Espanya i a Llatinoamèrica. Des de 2015 és professor convidat del màster en Direcció a la Universitat Javeriana de Bogotà (Colòmbia). Ha fet enregistraments per a segells discogràfics d'Espanya, els Estats Units, el Japó, Bèlgica

i Colòmbia. En el seu palmarès té diversos certàmens dins i fora d'Espanya. Està en possessió de la Batuta d'Or del Certamen Internacional de Música Vila d'Altea i és l'únic director que l'ha guanyat cinc vegades.

Director belga residente en España, donde ha sido director titular de bandas sinfónicas como el Ateneo Musical de Cullera y la Armónica de Buñol, entre otras. Actualmente, es director titular de la banda sinfónica Unió Musical de Torrent y de la Agrupación Artística Musical de Denia. Como director ha actuado en Bélgica, Holanda, Estados Unidos, Argentina, Colombia, Costa Rica, Perú, Corea del Sur, Portugal y España. En 2008 fue nombrado director fundador de la Banda Sinfónica Juvenil de la Red de Escuelas de Música de Medellín, puesto que ejerció hasta 2016. Ha sido director artístico del Congreso Internacional de Música para Banda, que organizó la alcaldía de Medellín desde 2010 hasta 2014 y que en pocos años se ha convertido en el acontecimiento bandístico más importante de Latinoamérica. Desde 2013 es director artístico de la Wind Orchestra Zaragoza (WOZ), banda profesional residente del Auditorio de Zaragoza. En el ámbito de la educación, tiene una larga experiencia como profesor de dirección y ha formado directores en España y Latinoamérica, sobre todo. Desde 2015 es profesor invitado del máster en Dirección en la Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Ha hecho grabaciones para sellos discográficos de España, Estados Unidos, Japón, Bélgica y Colombia. En su palmarés tiene varios certámenes dentro y fuera de España. Está en posesión de la Batuta de Oro del Certamen Internacional Vila d'Altea y es el único director que lo ha ganado cinco veces.