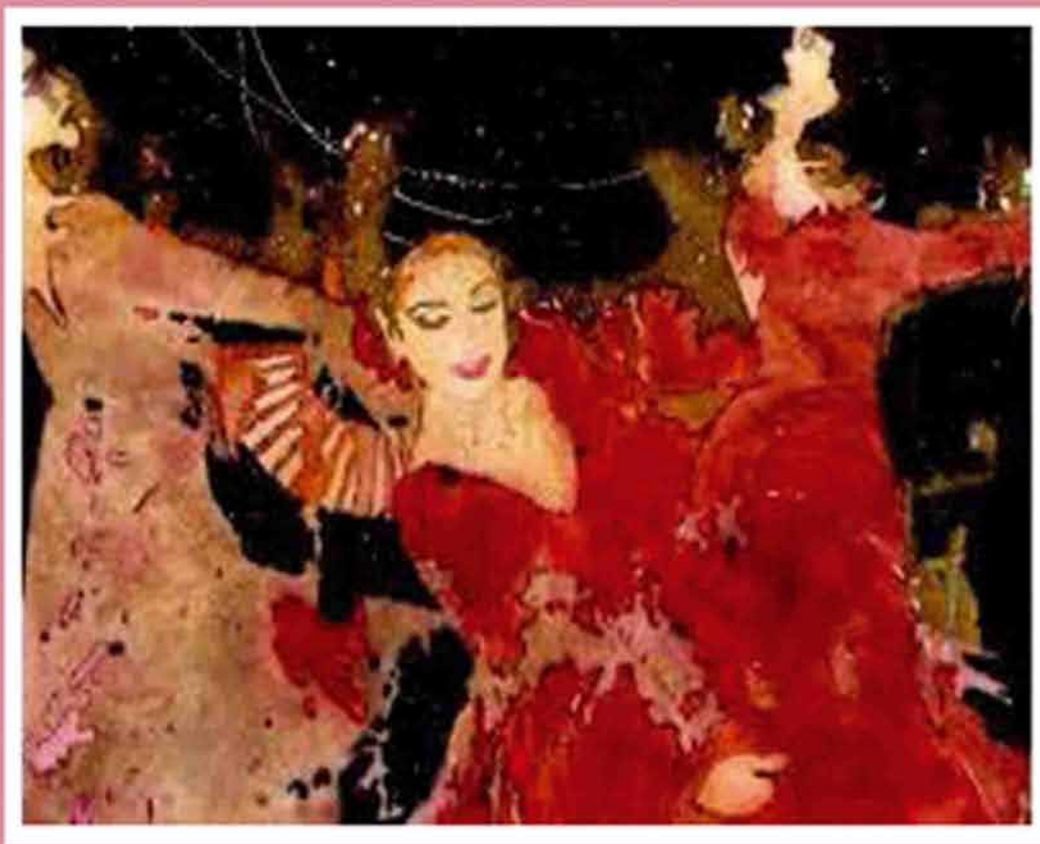


REVISTA

del Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

29



Abras Contel
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Cetta
del Río Riande
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maxi-
miano
González
Lucero
Mansilla
Rossi
Veniard
Vercesi
Vineis
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:

Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

Referato

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Dr. Julián Mosca

Imagen de tapa: "La zarzuela", Madrid, estampilla alusiva

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert.

L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv

**TRASFERENCIAS DE LA MÚSICA
CONTEMPORÁNEA A LOS GÉNEROS
POPULARES: INNOVACIONES TÍMBRICAS,
ARMÓNICAS Y MELÓDICAS EN LA MÚSICA DE
MOROS Y CRISTIANOS.**

ANA M. BOTELLA NICOLÁS- R. FERNÁNDEZ MAXIMIANO
(Universitat de València, España)

Resumen

El presente artículo analiza desde el punto de vista musical cuatro de las composiciones que fueron primeros premios en el Concurso de Música Festera más importante en su categoría y que suponen una ruptura total y absoluta con los convencionalismos formales, tímbricos y armónicos de la Música de Moros y Cristianos: las marchas cristianas *Piccadilly Circus* (1991) y *Marfil* (1994), el pasodoble-marcha (1998) *Fernandín*, de Jose Vicente Egea Insa y la marcha Mora *Abraham*, de Rafael Mullor Grau. Estas piezas suponen la proyección de la música clásica en el terreno de la Música Festera, ya que han roto cualquier estructura musical o estética preestablecida fusionando el carácter festero con influencias jazzísticas o con un lenguaje contemporáneo y modernista.

Palabras Clave: Música de Moros y Cristianos- análisis musical-música contemporánea- innovaciones musicales- tímbrica

**TRANSFERENCE OF THE CONTEMPORARY MUSIC INTO
POPULAR GENDERS: INNOVATIONS IN TIMBER, HARMONIES
AND MELODIES IN THE MUSIC OF MOORS AND CHRISTIANS.**

Abstract

This paper analyses four pieces that won the first prize in the most important contest of “Música Festera” from a musical point of view. These pieces suppose a total breakup with the formal structure, traditional timber use and harmonic conventionalisms of the music of Moors and Christians. The Christian marches *Picadilly Circus* (1991) and *Marfil* (1994), the “pasodoble-marcha” *Fernandin* (1998) by José Vicente Egea Insa and the Moorish March *Abraham* by Rafael Mullor Grau became the projection of the classical modern language into this

gender, making the fusion of the traditional style with contemporary elements and influences from other music streams like *Jazz*.

Key words: Music of Moors and Christians - Musical Analyse,-contemporary music- musical innovation - use of timber

* * *

Introducción

Las Fiestas de Moros y Cristianos con sus entradas y desfiles, comparsas, procesiones, etc., son el terreno fértil para que la Música Festera¹ interpretada por bandas tenga un gran éxito entre la gente de los pueblos. La Música Festera, la música que se interpreta en la Fiesta de Moros y Cristianos, forma parte de la cultura y la vida de estas gentes desde tiempos inmemorables. La música es referencia obligada en este arte festero-musical y un patrimonio que los valencianos sienten muy arraigado.

Es un hecho que la Música Festera aumenta su caudal de producción todos los años con nuevas composiciones. Cuenta en su haber con más de 4.000 obras de unos 300 compositores de diversas poblaciones. A pesar del corpus musical que cada día va en aumento, no hay que olvidar que la Música Festera ha dejado de vivir ese periodo arcaico, de armonías sencillas de tónica y dominante, de ritmos sincopados y notas a contratiempo, para adoptar un estilo más vanguardista y contemporáneo².

En este trabajo se analizan cuatro de las composiciones que fueron primeros premios en el Concurso de Música Festera más importante en su categoría y que suponen una revolución en el género desde el punto de vista de los aspectos formales, tímbricos y armónicos de esta música: las marchas cristianas *Piccadilly Circus* (1991) y *Marfil* (1994) de Jose Vicente Egea Insa, el pasodoble-marcha (1998) *Fernandín* y la marcha Mora *Abraham*, de Rafael Mullor Grau. Pero antes es necesario aclarar ciertos conceptos que resultarán claves para entender esta música: la Fiesta de Moros y Cristianos, la Música Festera y el Concurso de Composición de Música Festera³ de Alcoy.

* * *

¹ Para un mayor conocimiento sobre este tema consúltese los siguientes trabajos: BOTELLA, A. M., 2012: 60-82., BOTELLA, A. M., 2013: 200-222., BOTELLA, A. M. y FERNÁNDEZ, R., 2013: 57-80 y BOTELLA, A. M., 2014: 28-38.

² BOTELLA, A. M., 2012, *op. cit.*: 60

³ En adelante CCMF.

La Fiesta de Moros y Cristianos

Cuando por primera vez se oye hablar de Fiestas de Moros y Cristianos, es obvio pensar que nos hallamos ante una lucha entre los moros y los cristianos por la conquista de un castillo que será el objetivo y el fin último. Se sabe que esto ocurre en la Baja Edad Media en casos concretos como los de Valencia, Lleida, Ceuta o Jaén. Estas fiestas son las que a través de los años han ido evolucionando y desarrollándose hasta lograr las complejas estructuras que hoy presentan⁴. Para Guastavino, estas fiestas necesitan de muchos días para poder desarrollarse al completo ya que aunque la escenificación de la batalla es el núcleo central del acontecimiento, conviven una serie de actos religiosos y cívicos que llaman la atención de todo tipo de público y no sólo del festero⁵.

Son muchos los autores que han vertido sus experiencias y comentarios sobre el tema que nos ocupa, intentando esclarecer unos hechos que tanta expectación suscitan hoy en día. En este sentido, enumeramos a continuación distintas aportaciones y definiciones sobre la Fiesta:

“Las fiestas de Moros y Cristianos que suelen representarse en diversos pueblos de Alicante y Valencia constituyen una manifestación de la vida popular⁶.”

[...] siempre son, unos festejos eminentemente populares. Es decir no son unas fiestas cortesanas, no son fiestas de sociedad, sino plenamente populares. Y dentro de las fiestas populares, género próximo al que pertenecen, podemos asegurar que el hecho diferencial, la última diferencia, es el caracterizarse por constituir una pugna entre el moro y el cristiano⁷.

[...] Son esas compañías de “Christianos-Moros y de Cathólicos-Christianos”, especie de ejércitos beligerantes que guerreaban y simulaban una rivalidad por la posesión de la villa y que hacían tal función en honor del santo⁸.

La Fiesta de Moros y Cristianos abarca y comprende en síntesis todos cuantos detalles se llevaron a cabo en las guerras de la Reconquista⁹.

⁴ BOTELLA, A. M., Dos siglos de vida musical en Alcoy, *op. cit.*: 203-204.

⁵ GUASTAVINO, G., 1969: 7.

⁶ SALVÀ I BALLESTER, A., 2002: 17.

⁷ GUASTAVINO, G., 1969: 5.

⁸ ESPÍ, A., 1976: 460.

⁹ LINARES, J., 1976: 491.

Los Moros y Cristianos son una colectividad sociológica integrada por todos los festeros de todas las filas o comparsas de todos los pueblos que los celebran como Fiestas patronales, y constituyen una agrupación real y supralocal sometida a las leyes generales y comunes de toda sociedad humana¹⁰.

La Fiesta de Moros y Cristianos, nacida a lo largo de la geografía española como reminiscencia de antiguos lances fronterizos en tiempos de la Reconquista, representa una plasmación de la lucha de siete siglos frente al Islam para conseguir la unidad en lo patriótico, en lo religioso y en lo humano¹¹.

Las Fiestas de Moros y Cristianos son claramente elementos de cultura integrados por las comunidades a un nivel eminentemente popular y difundido a los doblamientos cercanos por un fenómeno de contacto y asimilación¹².

Si por Fiesta ha de entenderse el conjunto de solemnidades o ceremonias con que el pueblo celebra la memoria de un acontecimiento importante en su tradición popular, que además le sirve de expansión, es evidente que toda "fiesta" tiene no sólo un marco, escenario, sino también espíritu, alma, cuya armónica conjunción es lo que le hace ser popular¹³.

La Fiesta es al mismo tiempo representación: la organización y preparación de esta representación teatral se esparce progresivamente en los restantes días del año. El día de "Gloria" y el "mig any" -ya este nombre nos refiere el de un calendario específicamente festero- son los momentos en que se distribuyen los distintos papeles para la representación ceremonial¹⁴.

De todas las poblaciones españolas que celebran la Fiesta de Moros y Cristianos es la de Alcoy¹⁵ la que representa la mayor fastuosidad y

¹⁰ DOMÉNECH, S., 1976: 437.

¹¹ AZNAR, J. A., 1976: 415.

¹² LÓPEZ, R., 1976: 443

¹³ MANSANET, J. L., 1981: 11.

¹⁴ BERNABEU, J. L., 1981: 32.

¹⁵ Alcoy es una ciudad situada al sureste de España, perteneciente a la provincia de Alicante dentro de la Comunidad Valenciana (CV). Es una de las ciudades más importantes y la duodécima por población. Es la capital de la comarca de la Hoya de Alcoy dentro de la subcomarca de los Valles de Alcoy. Históricamente ha sido una ciudad con especial relevancia tras la Revolución Industrial en España, especialmente en el sector textil, aunque también en el metalúrgico y la industria papelera. La ciudad de Alcoy experimentará un desarrollo socioeconómico y cultural importante que la colocará en el gran centro neurálgico que es hoy en día de la provincia de Alicante y, por extensión, de la CV. Esa inquietud cultural que

antigüedad. La creación y prioridad cronológica de la celebración de lo que hoy consideramos la Fiesta de Moros y Cristianos es de génesis alcoyana¹⁶.

El sentir de una Fiesta que cada año se celebra en Alcoy con más fuerza en el mes de abril, queda reflejado en las primeras páginas de una de las obras más aludida en todas las fuentes consultadas. Nos referimos a la *Historia de los Moros y Cristianos de Alcoy* de Julio Berenguer Barceló:

“No son los Moros y Cristianos de Alcoy mascarada o festejo inventado con miras a una atracción turística. De auto sacramental. De eclosión de fe, de remembranza histórica, de expresión sentimental, de tradición vivida siglos tras siglo, nacieron. Con su bullicio, su carga de color y alegría, sus ostentosos desfiles, los tres días que vive nuestra ciudad al llegar abril representan la manifestación de la espiritualidad de un pueblo que, celoso de su fe, guardador de sus tradiciones, plasma en unas manifestaciones callejeras el voto que un día hiciera a su protector. Cuando la villa estuvo amenazada en 1276 por Alazrach¹⁷, dice la tradición que San Jorge, a caballo, combatió con los alcodianos contra el musulmán, y agradecidos los pobladores, votáronle por patrono. Fue el hecho en tiempos de Jaime I, y, desde entonces, se honró a San Jorge con cultos y actos populares, que, con el discurrir del tiempo, habían de transformarse en las universalmente famosas fiestas de Moros y cristianos, que, a su vez, irradiaron desde Alcoy para afincar en las costumbres de otros pueblos más o menos cercanos”¹⁸.

La Fiesta de Moros y Cristianos en Alcoy brilla con luz propia y está en los corazones de todos los alcoyanos. En esos días que dura la Fiesta, la ciudad se viste de historia, las calles recuerdan al Alcoy del siglo XIII, la Plaza de España ve sus balcones decorados con estandartes cristianos y moros. Todo es fiesta, tradición e historia. Y esto se ha acentuado con el paso de los años, pues en el año 1965 es declarada Fiesta de Interés Turístico y en el año 1980 Fiesta de Interés Turístico Internacional. Incluso la importancia de esta Fiesta va más allá pues en el *Periódico ABC* de febrero de 2007 podemos leer la siguiente noticia que transcribimos a continuación:

“En su empeño de que las fiestas de Moros y Cristianos sean declaradas Patrimonio de la Humanidad, ayer el presidente de la Diputación de Alicante, José Joaquín Ripoll, junto con el presidente de la Unión Nacional de Entidades Festeras (UNDEF), Francisco López Pérez, presentó en el

desarrolla la ciudad también aparece reflejada en su Fiesta, la de Moros y cristianos y en la música que genera, la Festera.

¹⁶ SANCHÍS, R., 1976: 532.

¹⁷ Sobe el caudillo moro Alazrach consúltese la obra: BOTELLA, A.M. y FERNÁNDEZ, R. 2014, *op.cit*: 61-62.

¹⁸ BERENGUER, J., 1976: 143-144.

Congreso de los Diputados un escrito en el que se explican todas las acciones que se están llevando a cabo en la provincia alicantina para que la Unesco declare las tradicionales fiestas Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”¹⁹.

Esta Fiesta genera una música que se conoce como Música Festerera. Es el único género original para banda de música y se materializa en las tres modalidades para el desfile: marchas moras, marchas cristianas y pasodobles.

La Música Festerera: inicio, época dorada y siglo XXI

Es un hecho que la música es imprescindible en la Fiesta y que ésta siempre se acompañó de música desde sus comienzos, por el año 1817, cuando en la entrada mora²⁰ se utiliza por primera vez una banda de Música, la banda del Batallón de Milicianos Nacionales. Así como la Fiesta ha evolucionado con el paso del tiempo, la música también lo ha hecho según las necesidades de cada momento. Es por ello que la Fiesta necesita un tipo de música propia, que todo el pueblo identifique, un ritmo genuinamente alcoyano y propio para acompañar el desfile de los festeros en las Entradas. Nacen así el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana²¹.

Podemos establecer una clasificación de la Música Festerera en tres periodos:

- Desde el inicio de la Fiesta hasta la aparición del primer pasodoble *sentat Mahomet* de Juan Cantó Francés en el año 1882. La evolución de la marcha militar al pasodoble dianero y el paso de los tambores y dulzainas a la incorporación de bandas de música es la principal característica de este periodo.
- Desde el año 1900 hasta el año 1936. Se caracteriza por ser enteramente de inspiración alcoyana. Nace la marcha mora, se consolida el pasodoble del periodo anterior y se aprecia una mayor utilización de los instrumentos de percusión, quizás por las necesidades de la marcha mora como género musical.

¹⁹ *Periódico ABC*, 3 de febrero, 2007.

²⁰ En la Fiesta de Moros y Cristianos desfilan las comparsas moras y cristianas que identifican a los dos bandos. El acto de desfilan por las calles se conoce como Entradas, de ahí la denominación Entrada Mora y Entrada Cristiana y la música que se interpreta en cada una, marcha mora y cristiana. Alcoy cuenta actualmente con 28 comparsas, 14 del bando moro y 14 del cristiano. Cada una posee un traje y nombre característico relacionado con los que el pueblo adjudicaba a las bandas en la Reconquista.

²¹ BOTELLA, A. M y FERNÁNDEZ, M., 2013: 65.

- A partir de 1936. Se produce una expansión y un desarrollo de la Fiesta en toda el área valenciana y comienzan a aparecer compositores fuera de la zona alcoyana que comparten el entusiasmo por la Música Festerera. En esta lucha ilusionada por abrir nuevos caminos brillan con luz propia compositores como Gustavo Pascual Falcó, Rafael Giner Estruch, Rafael y Gregorio Casasempere Juan, Camilo Pérez Laporta, José Carbonell García y muchos más que aportan muchas páginas de Música Festerera. Y así llegamos hasta la época actual donde la Fiesta ha alcanzado su propio tono musical²².

Aceptamos esta clasificación, pero pensamos que está incompleta -si tenemos en cuenta que la obra de Barceló Verdú está fechada en el año 1974 y que no asocia periodos con épocas- y por consiguiente la adaptamos a la época actual, teniendo en cuenta todos los conocimientos que vamos adquiriendo a medida que se desarrolla nuestra investigación.

Pérez desarrolla otra clasificación que sólo coincide con la de Joaquín Barceló Verdú en el primer periodo. El segundo periodo, que llama de convalidación de la Música Festerera, comprendería desde el año 1882 hasta el año 1941 y desde este año en adelante vendría a desarrollarse el siguiente periodo, que llama de renovación e inquietud, en el cual habría sucumbido la dinastía alcoyana de compositores festeros y comenzaría una nueva dinastía de compositores²³. Así, creemos que una clasificación acertada, que coincide en líneas generales podría ser:

- Periodo inicial (1817-1881): comprende los inicios de la Música Festerera -cuando la Comparsa Llana es acompañada por primera vez por una banda de música-, hasta el año 1881, antes de que se componga música ex profeso para el desfile. Las comparsas desfilan hasta el momento con piezas de todo tipo, como mazurcas, vals, pasodobles decimonónicos, etc.
- Periodo clásico (1882-1941): es la época dorada de la Música Festerera Alcoyana. Comienza en el año 1882, cuando Juan Cantó Francés compone *Mahomet* y termina con la composición, por parte de Camilo Pérez Monllor, de la última marcha mora, *El Cadí Ben II Sou*. Se desarrollan los dos tipos de pasodoble (*sentat* y *dianer*) y la marcha mora comienza a despegar asentando sus características. Es un periodo prácticamente de compositores alcoyanos, que componen sin descanso pasodobles y marchas moras.

²² BARCELÓ, J., 1974: 34-35.

²³ PÉREZ, V., 1987:153-154.

- Periodo de renovación y expansión festera (1942-2000): se pierde la hegemonía musical alcoyana y aparecen nuevos compositores foráneos como José M^a Ferrero Pastor (1926-1987), Gustavo Pascual Falcó (1909-1946) o José Pérez Vilaplana (1930-1998) que con sus obras eclipsan la composición festera alcoyana. Además, en el año 1958 tiene lugar la composición de *Aleluya*, primera marcha cristiana, y su impulso como nuevo género musical a través de compositores como José M^a Valls Satorres (1945) y los citados Pérez Vilaplana y Ferrero Pastor. En 1960 tiene lugar la primera grabación musical festera y alcoyana “Ecos del Levante Español” y aparece el CCMF, todas ellas iniciativas alcoyanas.
- Periodo actual: se desarrolla en los años que llevamos de siglo XXI y en él tiene lugar la obra de compositores que de alguna manera quieren innovar y abrir nuevos caminos en la Música Festera. Tal es el caso de Juan Enrique Canet Todolí (1962), José Vicente Egea Insa (1961), Daniel Ferrero Silvaje (1965), Pedro Joaquín Francés Sanjuán (1951-2013), Ramón García i Soler (1971), Rafael Mullor Grau (1962) o Rafael Pascual Vilaplana (1971).

Es en este panorama tan contemporáneo del periodo actual de la Música Festera donde situar las composiciones objeto de análisis del presente estudio y la descripción de su nueva estética musical acorde a los nuevos planteamientos musicales. Cada vez es mayor la composición de nuevas piezas para el repertorio musical del boato²⁴ a modo de fanfarria, pues la

²⁴ Son piezas musicales a modo de fanfarria y acompañamientos de tabalet y dulzainas e incluso se contrata a grupos de percusionistas y xirimiteros para los desfiles. Citamos algunas de las muchas piezas compuestas ex profeso para el boato de capitanes y alféreces durante los últimos años: *D'un Sóc* de Jordi Bernácer Valdés y *Fanfarria Llanera* de José M^a Valls Satorres (Comparsa Llana) en 2000; *Vascos* de José Soler Galbis (Comparsa Vascos), *Fanfarria*, *Firam Mustarib* y *Al-Ayami* de Gregorio Casasempere Gisbert (Comparsa Mozárabes), *Muharrakat* y *Al-Afras* de Àngel Lluís Ferrando Morales (Comparsa Domingo Miques) en la Fiesta de 2001; *Dansa de Torxes* de Pedro Joaquín Francés Sanjuán (Comparsa Mozárabes), *Llamada del Capitán* (Comparsa Domingo Miques), *Arenes* de Francisco Valor Llorens (Comparsa Almogávares) en 2002 y *Xavier el Coixo* de José Rafael Pascual Vilaplana/Juan García Ivorra (Comparsa Chano) en 2002; *Adalid* de Saül Gómez Soler, *Capdell* y *Feres* de Àngel Lluís Ferrando Morales (Comparsa Almogávares) en 2003; *Percussió* y *Fanfarria* de Gregorio Casasempere Gisbert (Comparsa Chano), *Fanfarria Creu dorada* de Francisco Valor y *Ara Ajats* de Moisés Olcina Ribes (Comparsa Navarros), *Japanese* de Ramón García Soler (Comparsa Tomasinas), *Alfarjía* de Benedicto Ripoll Belda y *Titarós* en 2004 (Comparsa Verdes); *L'Espantall* de Benedicto Ripoll Belda,

Fiesta evoluciona y con ella los nuevos conceptos musicales que la acompañan.

En este sentido los compositores tienen un doble trabajo: en primer lugar, recuperar y/o añadir nuevas sonoridades tímbricas y, en segundo lugar, crear nuevos elementos que vayan acordes a la nueva estética y funcionalidad de la Fiesta. El nuevo color tímbrico que apreciamos en muchas composiciones lo proporcionan instrumentos como la dulzaina, que será fundamental en muchas piezas, o los tambores en sus distintas versiones. Se está intentando recuperar la importancia que tuvo la dulzaina en los comienzos de la Música Festera, cuando las comparsas se acompañaban solamente con clarines, dulzainas o atabales, cosa que lo único que hace es desmerecer la obra original. La mayoría de las piezas consisten en arreglos que están muy lejos de la voluntad del autor.

Otro tipo de aportación, desde el punto de vista instrumental, lo constituye la música electrónica, que ha sido creada a base de mezclar sonidos en el ordenador o incorporar sintetizadores u otro tipo de aparatos electrónicos. El compositor José Vicente Egea Insa ha sido pionero al incorporar en un desfile la marcha *Cordón 95*, que lleva sonidos sintetizados interpretados por un teclado.

En lo que se refiere a la forma musical, las composiciones también están cambiando en estos últimos años, pues de estructuras clásicas pasamos a formas más libres sin esquema formal definido, como las marchas cristianas *Piccadilly Circus* o *Marfil* de José Vicente Egea Insa. En el campo de la armonía encontramos acordes politonales y armonías disonantes dentro de una estética muy contemporánea, en obras como *Abraham*, marcha cristiana de Rafael Mullor Grau. En el terreno del ritmo destacan importantes innovaciones en obras como *Te Deum*, marcha cristiana de José Joaquín Francés Sanjuán o la citada *Piccadilly Circus* de José Vicente Egea Insa, con ritmos contraacentuados y motivos rítmicos muy contemporáneos.

Otro hecho constante en los últimos años es la tendencia cada vez más generalizada de versionar bandas sonoras de películas y adaptarlas al terreno de la Música Festera, o utilizar cualquier tipo de música, clásica o popular, que no sea para el desfile²⁵. Este uso ha suscitado polémica entre

Magenta de José M^a Valls Satorres, *Xabat* de Saúl Gómez Soler, *Mutanaeha*, *Gen-Ta-Ma* y la *fanfarria Al-Belana* de Moisés Olcina Berenguer para la Comparsa Magenta en 2005; *Ritme Cristià* y *Sany Antoni, la Festa* de Antonio de la Asunción (Comparsa Montañeses), *Al-farís* 2006 (Comparsa Ligeros) en 2006 y *Alegoría la Tormenta* de Ángel Esteve (Comparsa Cruzados), *Saggitaire* (Comparsa Alcodianos) y *Signifer Archeus* (Comparsa Cruzados) de Saúl Gómez Soler en 2007.

²⁵ Entre la música de bandas sonoras que se ha utilizado en la Fiesta para el desfile citamos, entre otras: *Superman* (adaptación de Juan García Ivorra), *Éxodo* de

unos y otros. En este sentido pensamos que todavía queda mucho camino por recorrer. No podemos obviar que la Música Festerera es funcional, es decir, ha sido creada con el fin de servir a la Fiesta de Moros y Cristianos. Es una música que ha sido compuesta para adaptarse a las necesidades de cada lugar en sus distintas variedades y no es adecuado emplear las composiciones de música clásica en el desfile, como se está produciendo, o todo este tipo de últimas innovaciones que restan pureza a este género festero que no podemos olvidar que es el único original para banda y hay que conservar y preservar. En este sentido, incluso se ha llegado a introducir la voz en una marcha y, con ello, a mezclar el género vocal con el instrumental, originándose la primera marcha cantada de la historia de la Música de Moros y Cristianos. Ha sido en el año 2005 y su autor, Àngel Lluís Ferrando Morales, ha conseguido modificar, en cierto sentido con la pieza, la concepción de esta música²⁶.

Todos estos cambios, unidos a la profusión exagerada del empleo de la percusión y la vuelta al uso de la xirimía o de la dulzaina²⁷, hacen que la composición de Música Festerera camine hacia unos derroteros que desvirtúan el género.

No podemos traspasar la funcionalidad de la música con este tipo de innovaciones, pues la música va acorde con la Fiesta y proyecta toda su historia a través de las comparsas. La Música Festerera que se está componiendo en los últimos años, lejos de estas innovaciones, es de una gran calidad²⁸. En cualquier caso, lo más importante es que una Fiesta genere su propia música y Alcoy ha sabido hacerlo con creces.

Las piezas elegidas representan todo lo comentado hasta el momento y han sido seleccionados por ser ganadoras del CCMF de Alcoy, el más prestigioso en el panorama musical actual. Con el fin de que en la Fiesta las composiciones que se interpretan sean cada año más originales y novedosas, el Ayuntamiento de Alcoy organiza en el año 1949 el primer Concurso de Música Festerera que duraría catorce años, hasta el año 1962, cuando recogería el testigo la Asociación de San Jorge que es la entidad responsable de organizar la Fiesta de Moros y Cristianos. En ese momento el Concurso pasaría a llamarse Festival de Música Festerera (FMF) y

Ernest Gold (adaptación de Enrique Castro Gamarra), *Lawrence de Arabia* de Maurice Jarre o *Ben Hur* de Miklos Rozsa.

²⁶ La obra *Tempora Belli (Tiempo de guerra)* de Àngel Lluís Ferrando Morales está basada en fuentes de la época medieval como el *Canto de la Sibila* o *Canciones de Teobaldo de Navarra*. El autor de la letra es Jordi Grau y la traducción del latín es obra de Alfonso Jordá Carbonell.

²⁷ Sobre este tema es interesante la lectura de la obra: PITARCH, Carles, (coord.) et al., 1999.

²⁸ BOTELLA, A. M., 2012: 80.

posteriormente Concurso de Composición de Música Festera como hoy lo conocemos.

Análisis musical

Marcha cristiana *Picadilly circus*²⁹ (1991)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1991. La pieza se estrenó el 11 de octubre de 1991 en el *Teatro Calderón* de Alcoy, interpretada por la Unión Musical de Alcoy bajo la dirección de Miguel del Valle Galvañ. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la obra en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Unión Musical de Alcoy. También ha sido grabada para los discos: *Marfil* en el año 1995, *Moros i Cristians. Música de tot un segle* en 2004, interpretada por la banda sinfónica de la Sociedad Musical La Artística de Buñol Los Feos y *Almogáveres en Cocentaina* interpretada por la Sociedad Ateneo Musical de Cocentaina en el mismo año; *25 anys de Festa* en el año 2000, *En Directe*, volumen 2 en el año 2005 interpretada por la Unión Musical La Aurora de Albaterra y *Concert del Centenari 1906-2006* a cargo de la Sociedad Musical Beniatjarens (Beniatjar-Valencia) en el año 2007.

El compositor, José Vicente Egea Insa (1961), nace en Cocentaina (Alicante). Realiza estudios musicales en los Conservatorios de Alcoy, Alicante, Pamplona, Madrid y San Sebastián obteniendo las titulaciones de trompeta, composición y dirección de orquesta y ampliándolos posteriormente en la *Royal Academy of Music* de Londres y en la *Manhattan School of Music* de Nueva York. Ha sido profesor en distintos Conservatorios y ha dirigido numerosas orquestas y bandas de música. Su producción musical es muy amplia y de notable interés. En el CCMF de Alcoy ha conseguido dos primeros premios más con la marcha cristiana *Marfil* (1994) y con el pasodoble *Fernandín* (1998). Participa en la Fiesta de Alcoy, sobre todo, con la marcha mora *Cordón 95* (Filà Cordón) en la Fiesta de los años 1995 y 1996.

Trascribimos a continuación unas palabras sobre esta marcha según conversaciones mantenidas con él:

“La marcha Picadilly Circus nace tras escuchar una melodía celta en la cosmopolita plaza que lleva su nombre de la capital londinense durante mi estancia allí. Es una marcha concebida para las Fiestas de Moros y

²⁹ El título hace referencia a Picadilly Circus, la famosa plaza de Londres e intersección de calles, situada en el distrito de Westminster. La obra está dedicada a Joan Pascual.

Cristianos con una visión innovadora para este género, especialmente en la utilización de la percusión y su tratamiento armónico”.

Desde el punto de vista melódico, la composición presenta una única idea musical que se repite variada armónica, rítmica y melódicamente. Se trata de un *leitmotiv* o célula generadora que conecta los distintos elementos de la obra. Esta idea será rítmica y muy marcada en algunas ocasiones, y dulce y expresiva en otras, según el tratamiento que reciba en las diferentes variaciones. Las melodías presentan una construcción muy sencilla y básica de blancas, negras y corcheas, sin grupos irregulares ni valores rápidos, que le confiere esa simplicidad que se transforma en expresividad. Los temas son clásicos en cuanto a periodización de sus melodías que aparecen como frases de 18 (9+9), 16 (8+8) y 9 compases.

El ritmo es la pieza unificadora de la composición, el más importante y el que domina sobre cualquier otro elemento. Desarrolla ritmos jazzísticos desde el comienzo y estructuras sincopadas y contra-acentuaciones muy marcadas. Emplea el compás binario con la blanca como unidad de medida (2/2), por primera vez en las piezas analizadas, en lugar del habitual (2/4), en incluso se permite el cambio de compás en la percusión, a 6/4 (cc. 141 y siguientes). Además de los ritmos utilizados, señala en la partitura cuatro compases que constituyen el ritmo base, que será el que conecte los distintos fragmentos. Aparecen muchas notas acentuadas y subrayadas para destacar el carácter marcado.

Armónicamente, no desarrolla una armonía clásica ni tampoco tonalidades precisas ni claras, pues la indefinición y las disonancias son las notas dominantes de la pieza. Utiliza acordes de 9ª para crear tensión y sensación conclusiva (cc. 99 y 115). La pieza traduce unas armonías innovadoras que mezcla con un lenguaje jazzístico propio de la música contemporánea.

Desde el punto de vista formal, esta marcha responde a un tema con variaciones sobre una estructura monotemática de una sola sección con introducción y coda extensísimas. La introducción de 42 compases expone diseños y motivos melódico-rítmicos que se desarrollarán en la obra. El tema original consta de una frase de 18 compases (9+9) que repetirá tres veces más, con melodías en contrapunto, distintos ritmos y figuraciones. La coda recoge todo el material temático y los diseños desarrollados en la composición a lo largo de sus 55 compases.

En el terreno de la expresión, estamos ante una marcha cristiana de lo más expresivo posible e incluso se trata de una música tan descriptiva que refleja claramente el bullicio de la famosa plaza londinense en cada una de sus notas y de sus ritmos. Usa todos los matices de intensidad, pero domina la gama del fuerte. Los trinos y los mordentes son utilizados para crear tensión y embellecer las melodías. El tempo es rápido para una marcha,

pero se debe al compás empleado que parece aumentar la sensación de movimiento.

No destaca ninguna familia de viento en importancia, sino que más bien reparte el protagonismo melódico entre ambas. La plantilla instrumental de 36 instrumentos se distribuye así:

- Viento Madera: flautín, dos flautas (una primera y una segunda), dos oboes (uno primero y uno segundo), requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), cinco saxofones (dos altos primero y segundo, uno barítono y dos tenores primero y segundo).
- Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), dos trompetas (una primera y una segunda), cuatro trompas (una primera, una segunda, una tercera y una cuarta), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y uno cuarto), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos (uno primero y uno segundo).
- Percusión: bombo, caja, platos, redoblante y timbales.

Introducción (cc. 1 – 42):

La composición comienza con cuatro compases de ritmo (timbales, caja, platos y bombo) que, como indica Egea Insa en la partitura, es el ritmo base de toda la pieza³⁰:

Ejemplo n° 1

A continuación asistimos a un pasaje lleno de síncopas y de contraacentuaciones que desarrolla motivos que serán una constante a lo largo de la pieza, pues repetirá en fragmentos de enlace y serán material de composición del único tema que exponga en la pieza, con claras influencias

³⁰ El compositor añade que todas las secciones de percusión se podrán ampliar a 8 ó 12 compases, si se prefiere, en los desfiles.

jazzísticas y de la música tradicional americana, fruto de sus estudios en América:

Ejemplo nº 2

Los últimos 16 compases de la introducción se repiten y sobre ellos se destaca una melodía a cargo de saxos, bombardinos y trompas con irregularidades rítmicas interesantes:

Ejemplo nº 3

Sección A (cc. 43 – 197):

En el compás 43 se desarrolla el mismo solo rítmico de la introducción que da paso al Tema A (cc. 46 – 79), un tema anacrúsico a cargo del viento madera, que está formado por una frase de 18 compases dividida en dos semifrases de 9, a (cc. 46 – 54) y b (cc. 54 – 62). Es un tema dulce y a la vez loco en dinámica suave (p) construido a base de figuraciones sencillas de negras, blancas y corcheas:

Semifrase a

Semifrase b

ad lib.

2. *ad lib.*

p

Ejemplo nº 4

Esta frase se repite igual, excepto el final de la segunda semifrase que enlaza con el ritmo base de cuatro compases, pero esta vez con variación en la figuración:

cresc... *molto*

Timbales
Fa, Do, Sol

Caja
Redoblante

Platos
Bombo

cresc... *molto*

f *ff*

Ejemplo nº 5

En el compás 84 asistimos a la primera repetición del tema en fortissimo (*ff*), que será, a partir de ahora, la célula generadora de la marcha, una especie de leitmotiv clásico o hilo conductor de la pieza. Es el Tema A' (cc. 84 – 114) o primer fuerte, que realiza mediante el procedimiento de la reducción y variación en cuanto a figuración, dando la sensación de ser una melodía más fluida y rápida. Está formado por dos frases de 16 compases, A (cc. 84 – 99) y A' (cc. 100 – 114), que se dividen en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 84 – 92) y b (cc. 92 – 99), y a (cc. 100 – 108) y b (cc. 108 – 114), donde la melodía aparece repartida entre la madera (flauta, flautín y saxos altos) y el metal (bombardino primero, trompas, trompetas y fliscornos). Se trata de un tema brillante a la vez que espectacular, lleno de ritmos sincopados y elementos rítmicos que dan a la obra esa sensación de contratiempo y contraacentuación tan marcada, desarrollando así una explosión de colorido tímbrico grandiosa:

Semifrase a



Semifrase b



Ejemplo nº 6

La segunda frase A' es repetición de la primera con variaciones en los acompañamientos y en la instrumentación. En esta frase aumentan los instrumentos de metal en cuanto a protagonismo en la melodía principal, y clarinetes y oboes acompañan con diseños de dos grupos de cuatro corcheas por compás:



Ejemplo nº 7

En el compás 114, un acorde 9ª sobre blanca ligado a una corchea ralentiza un poco el tempo y da paso a una nueva repetición, que esta vez consiste en una transposición del tema a la 4ª superior en sus primeros cuatro compases. Es el Tema A'' (cc. 116 – 130) que se desarrolla como una frase de 9 compases que se repite igual más dos compases de cierre, sin periodización, interpretada por el viento madera en su registro más agudo:



Ejemplo nº 8

Esta variación enlaza con un puente (cc. 130 – 144) que está formado por elementos del final de la introducción y construido a base de

repeticiones de estos motivos sincopados a la 3ª superior. Después repite la cabeza del motivo del tema principal, pero se apaga en una zona de desdibujamiento de la línea melódica:



Ejemplo nº 9

Respecto a la percusión se produce un cambio de compás a 6/4 hasta el c. 193 que vuelve a usar el 2/2:



Ejemplo nº 10

En el compás 145 asistimos a una variación de este último tema, es el Tema A''', quizás la más diferente a todas, pues el compositor utiliza la disonancia y la indefinición tonal. Está formado por tres frases de 8 compases cada una, a (cc. 145 – 153), a' (cc. 153 – 160) y a'' (cc. 161 – 168), que repite iguales:

Semifrase a



Semifrase a'





Ejemplo n° 11

A continuación cuatro compases del ritmo base más dos de enlace nos llevan a una repetición de los temas A' y A'' hasta enlazar con la coda en el compás 198.

Coda (cc. 198 – 251):

Una coda muy extensa, que a juzgar por las dimensiones de la obra es acorde a ellas, es lo que ha elegido el compositor para terminar de manera grandiosa y brillante esta composición. El material temático que emplea es el que ha desarrollado en toda la pieza, sobre todo material del Tema A'' y de la introducción. El motivo de tres notas de la cabeza del tema, generador del tema base, lo utiliza, pero a la máxima ampliación, y usa una cadencia rota para resolverla en el último compás con una cadencia perfecta y en *fortissimo* (fff). Esta coda tiene dos secciones A y B que son opcionales en los desfiles, pero que, según aparece escrito en la partitura, deben interpretarse siempre en los conciertos, grabaciones y por las bandas que posean un buen grupo de percusión.

Impresionante marcha que poco tiene que ver con la Música Fester, sino más bien con una obra contemporánea o música de banda sonora en donde los motivos de ritmos contraacentuados y las disonancias invaden cada compás de esta partitura. Se trata de una música muy innovadora respecto a toda la música que venimos analizando, incluso podríamos hablar de una mayor elasticidad en la forma e indefinición en cuanto a la tonalidad, rozando zonas de atonalismo.

Marcha Cristiana *Marfil*³¹ (1994)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1994. La pieza se estrenó el 16 de octubre de 1994 en el *Teatro Calderón* de Alcoy, interpretada por la Unión Musical de Alcoy bajo la dirección de Miguel del Valle Galvañ. La colección de Música Fester *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Fester* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy. También pertenece al cd *Marfil* del año 1995.

³¹ Dedicada a Rafael Llorens y a María del Carmen Giner.

Las melodías de *Marfil* son brillantes y muy expresivas. Son muy simples rítmica y melódicamente, ya que están construidas con valores básicos de blancas, negras y corcheas que es una característica de este compositor. Esta sencillez aparente en las melodías, pero muy pensada y estudiada, las convierte en verdaderas frases expresivas y muy cantábiles que están periodizadas de manera regular con frases de 16 compases (8+8) y con inicios téticos en los cuatro temas que desarrolla.

Desde el punto de vista rítmico, emplea el recurso del ritmo base que se mantiene como una constante en la composición, característica que ya fue una novedad en su marcha cristiana anterior. El ritmo es, a parte del elemento que marca la pulsación, una pieza clave en la obra ya que se puede considerar casi melodía pues los distintos ritmos que usa tienen identidad propia y no sólo funcionan de *ostinatos* rítmicos. Utiliza el compás de 2/2 en lugar del habitual de 2/4 lo que confiere a la pieza una sensación de tempo más rápido.

La armonía traduce unos planteamientos muy novedosos que rozan el atonalismo y están dentro de la música aleatoria, dejando un cierto margen a la improvisación libre del intérprete. La obra presenta una textura acordal y muy diáfana, aunque encontramos algún pasaje de contrapunto (cc. 123 – 125). Nos movemos en el área de La, más modal que tonal, aunque existen zonas donde la tonalidad está más definida, como la primera sección en La menor o la segunda sección en La mayor, pero siempre con cierta indefinición tonal propia de las disonancias que emplea.

Formalmente, no presenta ninguna innovación pues se estructura en dos secciones A y B con introducción y coda junto con cuatro materiales temáticos. La introducción presenta tal entidad sonora que podría ser considerada como material temático importante y es en el primer fragmento en donde se deja notar la aleatoriedad con cierto control (cc. 7 – 10). En la sección A aparecen dos temas, el A y el B de una gran sutileza, unidos por un enlace muy rítmico que rompe la estructura sonora y produce un fuerte impacto. Una vuelta al primer tema produce una estructura ternaria A – B – A en esta sección. En la sección B se desarrollan los temas C y D, más rítmicos y brillantes que los anteriores, aunque recuerdan respectivamente a la introducción y al segundo tema.

La expresión es un elemento muy importante en la pieza. Hay innumerables apuntes en la partitura e incluso deja un cierto margen a la improvisación. Utiliza procedimientos contemporáneos escritos también con un lenguaje muy del siglo XXI.

Dentro de la plantilla instrumental destacamos como novedad el empleo de la dulzaina, que viene a reforzar la parte aguda de la madera, a la vez que confiere un color especial al conjunto instrumental y utiliza cinco clarinetes todos en Si b y uno para contrastar en Mi b. La distribución instrumental es:

- a) Viento Madera: dulzaina en Sol, dos flautas (una primera y una segunda³²), dos oboes (uno primero y uno segundo), requinto en Mi b, cinco clarinetes (principal, primero, segundo y tercero, todos en Si b y un clarinete en Mi b), cinco saxofones (dos altos primero y segundo en Mi b, uno barítono en Mi b y dos tenores, primero y segundo en Si b).
- b) Viento Metal: dos fliscornos en Si b (uno primero y uno segundo), dos trompetas en Si b (una primera y una segunda), tres trompas en Fa (una primera, una segunda y una tercera), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y uno cuarto), dos bombardinos en Do (uno primero y uno segundo) y dos bajos (uno primero y uno segundo).
- c) Percusión: bombo, caja, caja china, pandero, platos, redoblante y timbales.

Introducción (1 – 32):

La pieza comienza con una introducción de 32 compases muy efectista rítmica y armónicamente. Abre la marcha un ritmo base de cuatro compases interpretado por timbales, caja sin bordón, platos y bombo:

The musical score for Example 12 consists of three staves in 4/4 time. The top staff is in bass clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music begins with a *mf* dynamic. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a bass line with a *p* dynamic. The piece concludes with a *f* dynamic. A *molto cresc.* marking is present above the top staff.

Ejemplo n° 12

Le siguen nueve compases con carácter de material temático sin llegar a constituir un tema, en el área de La menor, formado por motivos de tres compases más un nuevo ritmo de tres compases que los une. Están interpretados por trompetas, trompas y saxos en *fortissimo* (*ff*):

³² Se puede alternar con el flautín.



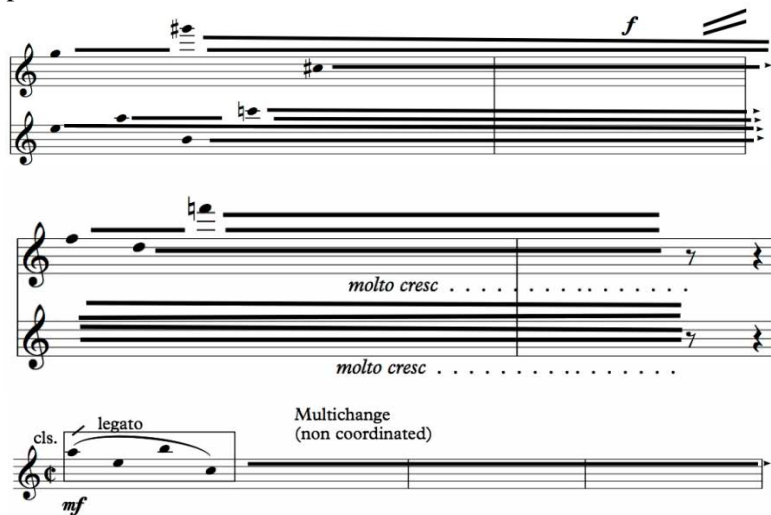
Ejemplo nº 13

A continuación aparecen otros cuatro compases de ritmo y ocho compases de un nuevo material temático que se repite:



Ejemplo nº 14

Durante toda la introducción Egea Insa desarrolla en el viento madera cierta aleatoriedad, dejando la música a la elección del intérprete e interviniendo por tanto el azar, procedimiento muy contemporáneo³³ que produce indefinición tonal y una atmósfera nada transparente, sino incorpórea:



Ejemplo nº 15

³³ En la partitura el compositor señala lo siguiente: escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente. Irregularmente hasta la señal. *Legato*, no muy rápido. El trazo continuo indica que la nota se mantiene hasta la señal indicada.

Sección A (cc. 33 – 169):

Esta sección comienza con un solo rítmico de cuatro compases que ya hiciera en el comienzo de la pieza y que sirve de enlace para exponer el primer tema. El Tema A (cc. 37 – 68) se desarrolla en dinámica suave (p), para contrastar con la introducción que era fuerte.

Es un tema muy expresivo y cantáble, nada rítmico, sino muy *legato* y melódico que está formada por dos frases de 16 compases, A (cc. 37 – 52) y B (cc. 52 – 68), divididas en dos semifrases de 8, a (cc. 37 – 44) y a' (cc. 45 – 52), y b (cc. 52 – 60) y b' (cc. 60 – 68), que se repiten enteras con dos compases variados del final que sirven de cierre del tema. La primera frase está interpretada por saxos y bombardinos en 8ª baja y la segunda frase corre a cargo de clarinetes, oboes, flautas, requintos y añade la dulzaina para cambiar el color tímbrico:

Frase A.
Semifrase a



Semifrase a'



Frase B.
Semifrase b



Semifrase b'



Ejemplo nº 16

A continuación, dieciséis compases de enlace de carácter loco, como indica el compositor, muy marcados y muy contrastantes con el tema anterior, forman el primer puente (cc. 99 – 114), que aparece desarrollado con un nuevo ritmo en la percusión:

Example 17 is a musical score in 3/4 time. The bass line (bottom staff) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with eighth notes and rests, marked with a 'R.S.' (ritardando) and a '+' sign. The piano accompaniment (middle and top staves) consists of eighth-note triplets in the right hand and sustained chords in the left hand.

Ejemplo n° 17

Este puente resulta tan expresivo que podría ser un nuevo tema, pero no lo consideramos como tal, sobre todo por la textura que presenta ya que denota que es enlace estructural con el siguiente material, el Tema B (cc. 115 – 127), interpretado por clarinetes, flautas y oboes, muy dulce y en dinámica de *mezzoforte* (*mf*), contrastando con las melodías anteriores. Está formado por una frase tética de 16 compases que se divide en dos semifrases de 8, a (cc. 115 – 122) y b (cc. 123 – 127):

Semifrase a

Semifrase a is a musical score in 3/4 time. It begins with a *dolce* dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth-note triplets and sustained chords.

Semifrase b

Semifrase b is a musical score in 3/4 time. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The melody includes eighth-note triplets, accents, and sustained chords.

Ejemplo n° 18

En la segunda semifrase las trompetas y los fliscornos realizan un diseño en anacrusa y contrapuntístico que actúa de respuesta de la melodía principal, formándose un diálogo sonoro brillante:

Example 19 is a musical score in 3/4 time. It shows a melodic line with eighth notes and accents, starting with a rest (anacrusis).

Ejemplo n° 19

Este tema termina con tres compases de ritmo base que enlazan con la repetición del Tema A, generando una estructura ternaria A – B – A:

The musical score for Example 20 consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a dynamic marking of *f*. It contains a sequence of quarter notes. The middle staff is a piano part with a dynamic marking of *f*, featuring triplet eighth notes. The bottom staff is another piano part with a dynamic marking of *f*, showing a long note with a slur. The piece concludes with three measures of a basic rhythmic pattern, indicated by a double bar line and repeat signs.

Ejemplo n° 20

Sección B (cc. 170 – 221):

En el compás 170 comienza la segunda sección, con diseños de la introducción esta vez transformados en tema. Es el Tema C (cc. 170 – 185) en el tono de La mayor, formado por una frase tética de 16 compases y fuerte (*f*) que se repite igual, excepto los cuatro compases del final. Se divide en dos semifrases de 8 compases, a (cc. 170 – 177) y a' (cc. 178 – 185). Este tema, que desarrolla al completo el motivo temático de la introducción, es brillante debido, sobre todo, al hecho de estar interpretado por el viento metal y por saxofones:

Semifrase a

The musical score for Semifrase a is a single staff in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a repeat sign and a dynamic marking of *simile*. The melody consists of quarter and eighth notes, with several triplet markings. The phrase ends with a double bar line.

Semifrase a'

The musical score for Semifrase a' consists of two staves in treble clef with a key signature of two sharps. The first staff starts with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with triplet markings. It includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo n° 21

Sin enlace, se desarrolla a continuación el último tema, el Tema D (cc. 202 – 221), en dinámica *mezzoforte* (*mf*) y con carácter más dulce que el anterior para contrastar con él. La textura se vuelve diáfana y acordal y asistimos a veinte compases que forman una frase irregular en cuanto a su periodización, pues aparece dividida en dos semifrases de 8 y 12 compases

respectivamente, a (cc. 202 – 209) y b (210 – 221), que interpreta el viento madera con figuraciones sencillas de blanca y negra con puntillo corchea, excepto el final de la segunda semifrase, que actúa de enlace a la coda y en donde el compositor emplea el tresillo para crear tensión y sensación de cierre, además de cambiar el timbre usando trompetas y fliscornos:

Semifrase a

Semifrase b

Ejemplo n° 22

Coda (cc. 222 – 236):

Es una coda proporcionada en relación a las dimensiones de la obra. Se forma con motivos de la introducción y toda ella en *fortissimo* (fff), para terminar en el tono de Do mayor de manera muy acentuada. Aquí es donde el compositor emplea otros recursos de factura contemporánea como³⁴:

Ejemplo n° 23

³⁴ El compositor señala que el intérprete debe escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente e irregularmente hasta la señal de forma *staccato* y rápido. El trazo continuo indica que la nota se mantiene hasta la señal indicada. En el ejemplo siguiente, el intérprete ha de repetir el mismo sonido libremente. Lo más rápido posible. Por lo tanto el compositor, deja cierto margen a la improvisación como hacen los compositores actuales.



Ejemplo n° 24

Presentamos a continuación unas observaciones que el compositor añade al final de la partitura referente a cuestiones de interpretación³⁵:



Ejemplo n° 25



Ejemplo n° 26



Ejemplo n° 27



Ejemplo n° 28

³⁵ Las indicaciones que el compositor realiza son: ejemplo n° 25, la nota se mantiene hasta la señal indicada. En el ejemplo n° 26, el intérprete debe ir acelerando durante el valor indicado y sobre la misma nota. En el ejemplo n° 27, el intérprete debe escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente e irregularmente hasta la señal de manera ligada y no muy rápido. En el ejemplo n° 28 el intérprete debe repetir el sonido libremente pero lo más rápidamente posible. El ejemplo n° 29, significa *Rimshot* (al canto) que es una técnica de batería que consiste en golpear al mismo tiempo el aro y el parche con la baqueta consiguiendo un sonido lo más parecido a un disparo, y el ejemplo n° 30 indica un silencio indeterminado.



Ejemplo nº 29



Ejemplo nº 30

José Vicente Egea Insa nos vuelve a sorprender con una composición de tintes contemporáneos, muy innovadora y moderna en sus planteamientos armónicos y rítmicos, así como en lo referente a los instrumentos y al dominio del material sonoro. Es la primera vez que se introduce en una obra festera el azar y la libertad de elección por parte del intérprete, produciendo una música indeterminada.

Pasodoble-marcha *Fernandín*³⁶ (1998)

Pasodoble-marcha que consigue el primer premio en el CCMF del año 1998. Ante la clasificación de esta obra como pasodoble-marcha, única entre todas las composiciones de nuestra investigación, nos pusimos en contacto con su autor para preguntarle por esta designación y nos razonó que “porque además de que es el que más se asemeja a la composición (es muy similar al pasodoble dianero), es un intento de abarcar más ámbito que el puramente localista de Moros y Cristianos de la Comunidad Valenciana”.

La pieza se estrenó el 28 de octubre del mismo año en el *Teatro Calderón* de Alcoy y su interpretación corrió a cargo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, bajo la dirección de Gregorio Casasempere Gisbert. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Corporación Musical Primitiva de Alcoy. Fue grabado en el año 2000 para el disco *Acords de Festa*, interpretado por la Sociedad Artístico Musical El trabajo de Jijona.

Desde el punto de vista melódico, encontramos melodías muy elaboradas y disonantes que más bien recuerdan a música de banda sonora que a música para la Fiesta. Las melodías principales de los temas son demasiado contrastantes entre sí, pareciendo incluso que están sacadas de otras piezas y que poco tienen que ver unas con otras si hablamos en términos de coherencia musical.

³⁶ En recuerdo a Fernando Coloma, amigo del compositor.

Por lo que se refiere al ritmo, emplea muchos tresillos y puntillos simples y dobles para afianzar la sensación de marcha, que consigue con el acertado empleo de la percusión. Continuamos dentro del compás de dos tiempos, aunque en determinados momentos se pierda la sensación binaria al usar la contraacentuación. No abusa de las síncopas ni de las notas a contratiempo. Utiliza sobre todo la célula rítmica de las dos corcheas y dentro de los grupos de semicorcheas, emplea la corchea y dos semicorcheas, combinada con las cuatro semicorcheas.

Armónicamente, utiliza la disonancia para crear efectos malsonantes en las melodías y producir choques armónicos. Maneja magistralmente la armonía y los enlaces acordales, pero no utiliza muchas cadencias conclusivas para marcar el final de los temas, frases o secciones, e incluso la cadencia del final, aunque es perfecta, no es demasiado conclusiva. Toda la composición es modulante, pero termina en el mismo tono con el que comienza, característica que no se encuentra en los pasodobles.

Formalmente, no destacamos ninguna innovación, pues la composición responde a la forma binaria con introducción y coda, proporcionales a la extensión de la pieza: I + A – B + Coda. Encontramos un fraseo claro de las melodías, pero no una periodización definida. Respecto a los temas, aparecen repartidos entre rítmicos y melódicos y anacrúsicos y téticos, normalmente siguiendo el criterio del contraste y nunca desarrollando dos temas seguidos de la misma naturaleza.

En el plano expresivo, emplea muchísimos recursos y anota en la partitura exactamente lo que quiere en cada momento. Se configura así casi un pasodoble sinfónico de concierto, más que un pasodoble-marcha para el desfile. Emplea trinos, algún mordente y *ritardandos* que crean tensión e introducen material ya expuesto, principalmente.

En el campo instrumental, destaca la novedad de introducir la tuba, el fagot y el clarinete bajo, pero la melodía principal sigue recayendo en el viento madera. Lo que hace el viento metal es actuar de elemento conector y de soporte armónico, reforzando la parte grave de la composición. La plantilla instrumental, bastante extensa, es la siguiente:

- a) Viento Madera: flautín, dos flautas (una primera y una segunda), oboe, requinto en Mi b, cinco clarinetes (principal, primero, segundo, tercero y clarinete bajo), cuatro saxofones (dos altos primero y segundo, uno barítono y uno tenor).
- b) Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), tres trompetas (una primera, una segunda y una tercera), tres trompas en Fa (una primera, una segunda y una tercera), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y una tuba.
- c) Percusión: bombo, caja, platos y timbales.

Introducción (cc. 1 – 18):

La obra comienza in crescendo hasta *fortissimo* (ff), en el tono de Si b mayor con una introducción marcada de 18 compases, brillante y con ritmos de tresillos y de corchea con puntillo y semicorchea que le confiere un cierto carácter de marcha, además del acompañamiento de la caja en todo momento. A través de una subida cromática hacia el tono principal de todo el metal y un descenso cromático en movimiento contrario del fagot, comienzan dos motivos melódico-rítmicos que se repetirán como material de enlace en determinados fragmentos de la pieza:



Ejemplo n° 31

La introducción termina con cuatro compases de corcheas que sirven de enlace hacia la primera sección:



Ejemplo n° 32

Sección A (cc. 19 – 103):

En el compás 19 se inicia el Tema A (cc. 19 – 58) en dinámica de *mezzopiano* (mp) a cargo de flautas y clarinetes principal y solista, en el tono de Sol menor aunque desdibuja algunos pasajes en la tonalidad de La b mayor, que será la que use en el siguiente tema. Es una melodía lírica y muy expresiva, de periodización irregular, pues se presenta en una primera frase A (cc. 19 – 42) de 24 compases sin división que se repite, pero sólo los primeros 12 compases y variando la melodía en el final, frase A' (cc. 43 – 58). La figuración, que es muy sencilla a bases de corcheas y negras con puntillo y semicorchea, contribuye a que el discurso melódico sea íntimo y *legato*:

Frase A.



Frase A'.



Ejemplo nº 33

Sin ningún tipo de enlace, asistimos en el compás 58 a un tema en anacrusa que es el Tema B (cc. 58 – 90) o primer fuerte, en el tono de La b mayor. Es un tema más *forte* y con más sensación de pasodoble que el anterior, donde la melodía está cargo de oboes, clarinetes segundos y terceros y dentro del viento metal de trompetas y trombones primeros, mientras que flautines y flautas realizan un acompañamiento a base de figuraciones rápidas. El tema aparece periodizado en dos frases anacrúsicas, A (cc. 58 – 74) y A' (cc. 74 – 90) de 16 compases, que podemos dividir en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 58 – 66) y b (cc. 66 – 74), y a' (cc. 74 – 82) y b' (cc. 82 – 90):

Frasea A.

Semifrase a



Semifrase b



The musical score for Example 36 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/8. The tempo marking 'cantabile' is written above the first staff, and the dynamic marking 'p' (piano) is written below the first staff. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are tied across measures. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second staff. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo n° 36

La caja acompaña discretamente en algunos pasajes y en otros con redoble ralentizado para crear más tensión en el fragmento. Además, para embellecer la melodía, flautas, oboes y clarinetes principales realizan un contratema en entrada contrapuntística al tema que está sonando, muy dulce y formado con la cabeza del tema principal que destaca sobre él y será el que quede como melodía principal del final de este tema. Con este procedimiento vuelve a oscurecer la textura y con ella la claridad formal:

The musical score for Example 37 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/8. The tempo marking 'dolce' is written above the first staff, and the dynamic marking 'p' (piano) is written below the first staff. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are tied across measures. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second staff. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo n° 37

Llegamos al compás 150, donde el compositor desarrolla el segundo puente de unión (cc. 150 – 160) entre el tema anterior y el segundo fuerte o variación del Tema C. Es un material de enlace muy brillante y marcado, en *forte* con diseños melódicos de la introducción, más propios de las marchas que del pasodoble, de ahí que esta mezcla de estilos se refleje en el título.

Los últimos compases son de un *ritardando* exagerado, con entradas en estrecho que se pisan casi sin resolver, para recordarnos que entramos en un material temático similar al Tema C que llamaremos C' (cc. 161 – 197). En

el compás 161 comienza este tema que sigue en la misma línea disonante y de periodización nada clara que, como hemos apuntado unas líneas más arriba, constituye una variación del tema anterior, sobre todo la parte de contrapunto imitativo realizado por las flautas, a las que en esta nueva exposición se suman los flautines en dinámica muy fuerte. Es uno de los fragmentos más brillantes de todo el pasodoble y además no deja ningún instrumento sin protagonismo, pues emplea toda la plantilla instrumental.

Coda (cc. 197 – 208):

En el compás 182 vuelve a emplear el *ritardando ad libitum*, y creemos que un poco *in extremis* para llevarnos a un diseño “loco” como apunta el compositor en la partitura, que formará la coda sobre el acorde de tónica, Si b mayor, con el que termina la obra.

Han pasado doce años desde que se concediera el último premio en la modalidad pasodoble y parece que eso ha influido en el estilo de composición, pues estamos ante una obra muy contemporánea desde el punto de vista tímbrico, armónico e instrumental. No presenta la naturaleza de pasodoble festero, sino más bien parece un pasodoble sinfónico destinado a la interpretación de concierto y no al desfile de Moros y Cristianos, como es su función.

Marcha Mora Abraham³⁷ (2002)

Marcha mora premiada con el primer premio en el CCMF del año 2002. Se estrenó el día 13 de octubre de 2002 en el *Teatro Salesiano San Vicente Ferrer* de Alcoy por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy bajo la dirección de D. Pedro Lara Navarrete. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy. La pieza ha sido grabada para distintos discos: en el disco que recoge parte de la obra del compositor, *Monografía nº 3 de Rafael Mullor Grau* en el año 2004, interpretada por la Orquesta de Viento Filarmonía y en el año 2006 para el disco *Blau i Nacre*, interpretada por la Sociedad Ateneo Musical de Cocentaina.

El compositor de *Abraham*, Rafael Mullor Grau, nace en Alcoy en el año 1962. Comienza sus estudios oficiales en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Alcoy en 1977, incorporándose en el curso siguiente como profesor de dicho centro. Posteriormente estudió en los Conservatorios Superiores de Alicante, Valencia, y en la Universidad de Alicante. Es titulado Superior en Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación, Dirección de Coros, y Dirección de Orquesta. También es

³⁷ Dedicada al hijo del compositor.

titulado en Piano, Viola, Clarinete, Lenguaje Musical, Transposición y Acompañamiento.

Desde el punto de vista melódico, encontramos en la pieza todo tipo de melodías, desde las más sencillas formadas por corcheas y negras bastante consonantes, hasta pasajes de indefinición tonal donde las melodías quedan enmascaradas por una atmósfera atonal que dificulta su comprensión. La periodización de las mismas es bastante regular, todas ellas divididas en frases de 16 compases (8+8).

El ritmo es un elemento importante en la composición. Desarrolla ritmos que conectan los distintos materiales temáticos y las secciones, pero no son ritmos innovadores ni que destaquen en exceso, son más bien conectores y elementos estructurales que unifican la pieza. Las células rítmicas que utiliza son sencillas, como la negra, las dos corcheas o la blanca, y en los puentes complica el tejido sonoro e introduce grupos de semicorcheas o fusas.

Armónicamente, combina la textura acordal con la contrapuntística y, aunque aparecen zonas más estables desde el punto de vista de la tonalidad (Re menor), la tónica de la obra es la disonancia y la indefinición tonal. Emplea los acompañamientos sincopados como en el caso del Tema A y las notas a contratiempo en los enlaces. También encontramos acordes disonantes (cc. 9 – 12) que rompen el discurso melódico y suponen un elemento de innovación en la obra.

Desde el punto de vista formal, la obra presenta una estructura binaria con dos secciones A y B más introducción y coda. En el caso de la introducción ya no es temáticamente clara y estructurada como en marchas anteriores, y no presenta el material que se desarrollará durante la composición, sino que la introducción es una improvisación disonante y nada definida tonalmente. La primera sección expone el Tema A, suave y de claro sabor árabe, y el tema B, más fuerte y melódicamente más complicado por la figuración empleada. La segunda sección desarrolla el Tema C, que es muy distinto respecto a los anteriores, tanto rítmica como melódicamente, y está formado por tres melodías distintas que se reparten entre el viento madera y el metal. La coda expone material disonante que roza el atonalismo en concordancia con la introducción.

Estamos ante una marcha mora muy expresiva en donde destaca el empleo de los fuertes en todas sus gradaciones. Aparecen pocos fragmentos en dinámica suave y deja cierto margen a la improvisación, sobre todo en los pasajes de enlace y en la coda, donde el músico debe escoger libremente las notas produciendo así una sensación disonante.

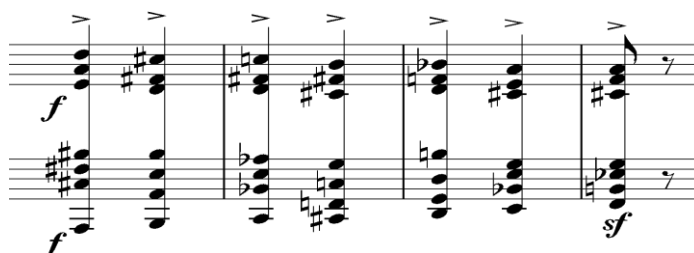
Sorprende el hecho de que la plantilla instrumental sea bastante reducida para ser una marcha del siglo XXI, apenas 30 instrumentos y poco viento madera. Por el contrario, refuerza la sección grave y aumenta la percusión con gong, pandereta y cascabeles para cambiar el color tímbrico. El

protagonismo de los temas lo reparte entre las dos familias de viento y la sección grave realiza acompañamientos muy rítmicos, además de ser el soporte armónico de la pieza. La distribución instrumental es la siguiente:

- a) Viento Madera: flauta, oboe, requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), tres saxofones (uno alto, uno barítono y uno tenor).
- b) Viento Metal: fliscorno, tres trompetas en Si b (una primera, una segunda y una tercera), dos trompas en Fa (una primera y una segunda), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y un trombón bajo), un bombardino en Do y una tuba en Do.
- c) Percusión: bombo, caja, cascabeles, gong, pandereta, plato suspendido, platos y timbales.

Introducción (1 – 25):

La obra se inicia con una introducción de 25 compases muy disonante, llena de acordes de 9ª en descenso cromático y choques sonoros que producen una sensación extraña al oído y una atmósfera indefinida musicalmente:



Ejemplo n° 38

La percusión (caja, timbales, plato suspendido, gong y bombo) que acompaña la introducción realiza el siguiente ritmo:



Ejemplo n° 39

Sección A (cc. 25 – 100):

Esta sección comienza con un solo de clarinetes y saxos de cuatro compases que anuncian una melodía cantábil y expresiva que da paso, después de dos compases de solo rítmico, al Tema A:



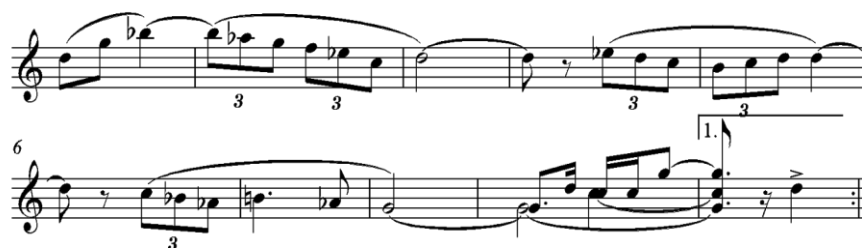
Ejemplo nº 40

Este tema, en anacrusa (cc. 33 – 67) y en el área de Re menor, se desarrolla como una frase de 16 compases, que se repite dividida en dos semifrases de 8, a (cc. 33 – 41) y b (42 – 49), y a (cc. 51 – 59) y b (cc. 60 – 67), en el caso de la repetición, e interpretada por el viento madera (flautas, oboes, clarinete principal y primeros). Es un tema sencillo en su construcción melódica y rítmica a base de negras, corcheas y tresillos que resulta expresivo y cantábil y de carácter árabe sobre todo por los intervalos utilizados:

Semifrase a



Semifrase b



Ejemplo nº 41

En la segunda repetición los bombardinos realizan una melodía dividida en motivos anacrúsicos de cuatro compases, más rítmicos que la melodía principal:



Ejemplo n° 42

El ritmo en la percusión que acompaña el primer tema golpea incesante y se destaca sobre el resto de los instrumentos:



Ejemplo n° 43

A continuación entramos en un primer puente (cc. 68 – 80), muy extenso y disonante, con entradas contrapuntísticas y acordes finales, que irá in crescendo para que el viento metal recoja la melodía principal e inicie un nuevo tema en el compás 81, el Tema B o primer fuerte. Este tema (cc. 81 – 96) en *fortissimo* (ff) se inclina más por la tonalidad mayor, si es que podemos hablar de tonalidades en la pieza, presenta reminiscencias del Tema A, sobre todo en la melodía, e incluso recuerda a obras anteriores del compositor (como *Un Moro Mudéjar*) en la primera semifrase. Está formado por una frase tética de 16 compases en el área de Re menor, que podemos dividir en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 81 – 88) y b (cc. 89 – 96), y está interpretado por el viento metal y por clarinetes principales, mientras el plato suena a contratiempo para producir más sonoridad:

Semifrase a



Semifrase b



Ejemplo n° 44

Las flautas, oboes y resto de clarinetes realizan una melodía anacrúsica y, por tanto, contrapuntística con respecto a la principal, formada por grupos de fusas y semicorcheas:

The musical score for Example 45 consists of four staves. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and contains a series of eighth-note groups. The second staff starts with *mf* and includes a *cresc.* marking, followed by a triplet of eighth notes. The third staff features a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a dynamic marking of *ff*. The fourth staff begins with *mf* and *cresc.*, followed by a triplet of eighth notes, a sixteenth-note group, and a final *ff* dynamic marking.

Ejemplo n° 45

La percusión acompaña con el siguiente ritmo:

The musical score for Example 46 shows a rhythmic accompaniment for percussion across three staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and a '4' above the staff. The second staff also has a dynamic marking of *f* and a '4' above the staff. The third staff has a dynamic marking of *f*. The notation includes eighth-note patterns and rests, with some notes marked with a slash and a dot.

Ejemplo n° 46

Sección B (cc. 101 – 149):

A continuación, la obra cambia completamente en cuanto a carácter y a ritmo y asistimos a un solo rítmico que nos llevará a un pasaje de indefinición tonal y de ruptura con el material anterior:

The musical score for Example 47 consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and includes the instruction "al borde" above the final measure. The second staff also has a dynamic marking of *f*. The third staff includes the instruction "gong" above a note and "dejar vibrar" above a slur. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The score concludes with a double bar line and a 2/2 time signature.

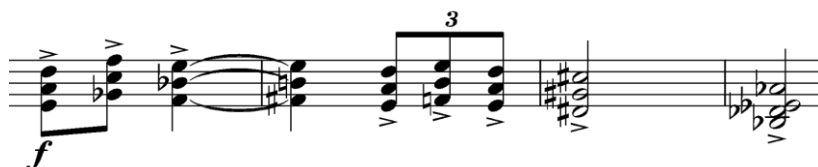
Ejemplo nº 47

Es una zona muy rítmica y extensa (cc. 103 – 116) en donde cada instrumento dibuja su propio diseño melódico *ad libitum* y al margen del resto, pero siempre dentro del ritmo marcado, e incluso el compositor añade en la partitura que las trompetas y los trombones deben simplemente acompañar y no tapar a trompas, que sí tienen importancia. Además, dentro de la percusión, el compositor añade dos nuevos instrumentos, los cascabeles y las panderetas, lo que alegra el fragmento. Puede recordar en cierta manera a la introducción si pensamos en términos de atonalismo, pues esta parte supone el desarrollo de la atonalidad hasta sus máximas consecuencias. Después de un nuevo solo rítmico entramos en un nuevo material de enlace:

The musical score for Example 48 consists of three staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f* and includes a measure with a 4-measure rest. The third staff has a dynamic marking of *f* and includes the instructions "dim" and "cresc" with dotted lines indicating a dynamic shift. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *f*.

Ejemplo nº 48

Este material que desarrolla un tema que deja incompleto, también recuerda a piezas anteriores del compositor como *L'Entrà dels Negres*:



Ejemplo nº 49

El pasaje de enlace da paso al último de los temas a través de un nuevo ritmo en la percusión:



Ejemplo nº 50

Este tema, el Tema C (cc. 134 – 149), aparece periodizado como una frase de 16 compases, formada por tres materiales melódicos distintos que actúan de pregunta y respuesta, interpretados por el viento madera y el viento metal que entremezclan las melodías:

Melodía 1



Melodía 2



Melodía 3



Ejemplo n° 51

La madera (flautas, oboes y clarinetes) se limita a acompañar con motivos anacrúsicos de siete semicorcheas por compás:



Ejemplo n° 52

Coda (cc. 150 – 158):

A continuación una brevísima coda cierra la obra, en donde Mullor Grau emplea procedimientos contemporáneos más propios de música clásica como la improvisación o el azar³⁸:



Ejemplo n° 53

³⁸ Copia del manuscrito original. En este último pasaje el músico debe escoger libremente las notas, rápidamente y sin coordinación de ritmo.

Se desarrolla en una textura muy densa que está llena de disonancias y atonalidades que terminan en un *sforzando* sobre el acorde de Fa b y sin armadura definida, que ha sido la tónica general de la obra.

Obra completamente contemporánea en cuanto al estilo de composición ya que encontramos acordes politonales, armonías muy disonantes y cromatismos exacerbados propios de un lenguaje moderno y no de una obra de Música Festera. Incluso los temas no se diferencian claramente porque parecen una mezcla heterogénea de acordes que configuran un entramado musical difícil de percibir. Es la primera vez que aparece en una marcha mora cierto margen de improvisación rozando la aleatoriedad.

* * *

Conclusiones

Como ha quedado reflejado en el análisis, estas piezas suponen la proyección de la música clásica en el terreno de la Música Festera. La introducción de las grafías contemporáneas y el uso de la aleatoriedad en las mismas confieren a estas composiciones un carácter eminentemente actual. Por otra parte el uso de la disonancia como elemento expresivo o el de las realizaciones armónicas por cuartas nos acercan al concepto de tensión tan propio del *Jazz*.

Estos elementos parecen responder, en primer lugar, al hecho de que entre los compositores se comienza a valorar este género como un terreno adecuado para la experimentación, un seguro de estreno y de interpretación después de participar en los concursos de composición específicos, mudando de un género menor a uno característico. Por otra parte, el acercamiento de algunos académicos, como el profesor de composición Amando Blanquer, y que hicieran sus incursiones en el mismo, parece haber estimulado a sus contemporáneos a la creación en este campo.

No cabe duda que estas composiciones han marcado un antes y un después en la música de Moros y Cristianos. Las marchas cristianas *Piccadilly Circus* y *Marfil* de la década de los años 90, constituyen verdaderas obras sinfónicas más que marchas para el desfile en la Fiesta. Representan la evolución y la culminación de un género musical que no cabe duda está en expansión. Al mismo tiempo se confirma el eclecticismo de un género capaz de absorber desde los estilos más académicos a la música popular pasando por otros géneros como las bandas sonoras y adaptándolos a sus propias características, generando nuevas obras y nuevas miradas sobre el patrimonio musical.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, José Antonio.

- 1976 “Confederación Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 415-421.

BARCELÓ, Joaquín

- 1974 *Homenaje a la música festera*. Torrent: Selegraf.

BERENGUER, Julio

- 1976 “Fundamento religioso de los moros y cristianos de Alcoy”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo I*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp.143 y 144.

BERNABEU, José Luis

- 1981 *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Elche: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

BOTELLA, Ana María

- 2012 “La creación musical en la fiesta de Moros y Cristianos”, *Revista Música y Educación* nº 90. Madrid: Musicalis, pp. 60-82.

- 2013 “Dos siglos de vida musical en Alcoy. Influencia en los compositores de música de Moros y Cristianos”, *Revista El genio Maligno*, 13, pp. 200-222.

- 2014 “Fuentes bibliográficas para el estudio de la música de Moros y Cristianos”, *Revista de Folklore*, 384, pp. 28-38.

BOTELLA, Ana María y FERNÁNDEZ, Rafael

- 2013 “Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de moros y cristianos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* nº 27. Argentina: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 57-80.

DOMÉNECH, Salvador

- 1976 “Honor y servidumbre de un denominador común: Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II* Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 437-447.

ESPÍ, Adrián

- 1976 “La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy en la conmemoración del VI Centenario. 1876”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, Alicante, pp. 459-486.

GUASTAVINO, Guillermo

- 1969 “Las Fiestas de Moros y Cristianos y su problemática”, en *Colección Monográfica Africana, n° 20*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 3-25.

LINARES, José

- 1976 “Sobre el origen de la Fiesta de Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 491-503

LÓPEZ, Restituto

- 1976 “Manifestaciones festivas: ¿espontaneidad, control o dirigismo?”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 443-447.

MANSANET, José Luis

- 1981 *La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y sus instituciones*. Alcoy: Imp. Gráficas Díaz.

Periódico *ABC*

3 de febrero, 2007.

PÉREZ, Vicente

- 1987 “Cien años de Música Festera”, en VV. AA., *I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos*. Caudete: Undef, pp.

153- 157.

PITARCH, Carles, (coord.) et all

1999 *La Xaramita en Alcoi. El repertori de Bene Ripoll Peidro (1907-1999) i altres peces tradicionals.* Alcoy: Taller de Música Castell Vermell d'Ibi.

SALVÀ I BALLESTER, Adolf

2002 *Bosqueig històric i bibliogràfic de les festes de moros i cristians.* Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante.

SANCHIS, Rogelio

1976 “Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy”. *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos.* Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

* * *

Ana María Botella Nicolás. Doctora en Música por la Universitat de València. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo (España). Maestra en Educación Musical y Título profesional de piano. Profesora de música por oposición y en excedencia del cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Profesora contratada doctora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Secretaria del Departamento. Miembro de la Comisión de Coordinación Académica de Posgrado del Máster de Profesor/a de Enseñanza Secundaria. Conferenciante invitada en el curso Ópera Oberta “El Liceo en la Universidad”, desde la temporada 2008/2009. Actualmente compagina sus tareas docentes en la Universitat con la investigación en el campo de la música de moros y cristianos y de la audición musical.

Rafael Fernández Maximiano. Es profesor colaborador en el departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València. Ha realizado sendos masters en Estética y Creatividad y en Didácticas Específicas, especialidad de Didáctica de la Música. Ha realizado investigación en multiculturalidad y educación musical. En la actualidad forma parte del grupo de Investigación multidisciplinar GRIEMAL cuyo principal interés es el trabajo desde una óptica multidisciplinar en el aula, focalizado especialmente en disciplinas artísticas como el Cine, la Animación y la Ópera.

* * *