



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv

CATÀLEG D'ESSERS FANTÀSTICS AL
PAÍS VALENCIANO.
(*MÚSICA Y RITOS ESTACIONALES EN NUESTRA
TIERRA*)

Trabajo fin de grado

Alumno: Pedro Salinas Robles

DNI: 29178659P

Director del TFG: Manuel Mas Devesa

Grado Superior de Música

Curso académico

2022 – 2023



Resumen

El presente trabajo aborda la relación del ser humano con las estaciones que marcan los cambios de ciclo de la vida en el planeta. Y como en todas las manifestaciones de la vida, el ser humano a lo largo de su historia ha utilizado música para acompañar sus celebraciones y ritos a todos los niveles.

De este modo, abordaremos la significación de diferentes fechas del calendario en relación a los cambios estacionales. Además, recogemos una serie de entidades de carácter mágico que se asocian a la mitología popular de la Comunidad Valenciana.

En el ámbito puramente musical, se recopilan algunas de las obras más representativas de la denominada música culta, que reflejan los cambios estacionales y la mitología relacionada con los mismos.

Finalmente, se examinan los principales recursos musicales empleados para evocar situaciones mágicas, y se presenta una composición musical original que se circunscribe temáticamente al territorio valenciano.

Abstract

This work deals with the relationship of the human being with the seasons that mark the changes in the cycle of life on the planet. And as in all manifestations of life, the human being throughout its history has used music to accompany its celebrations and rites at all levels.

In this way, we will address the significance of different calendar dates in relation to seasonal changes. We also collect a series of entities of a magical nature that are associated with the popular mythology of the Valencian Community.

In the purely musical sphere, some of the most representative works of so-called cultured music are compiled, which reflect seasonal changes and the mythology related to them. Finally, the main musical resources used to evoke magical situations are examined, and an original musical composition that is thematically circumscribed to the Valencian territory is presented.

Palabras Clave

Mitología, estaciones, cambios estacionales, catálogo, seres fantásticos, País Valenciano, magia.

Keywords.

Mythology, seasons, seasonal changes, catalogue, fantastic beings, Valencian Country, magic.

Índice de abreviaturas y siglas

Significados.

A: aumentada.

ADDA: auditorio de la Diputación de Alicante.

aprox.: aproximadamente.

C: centígrados.

C.: compás.

c.: compás.

c.c.: compases.

C.c.: compases.

CSMA: conservatorio superior de Alicante.

d.C.: después de Cristo.

EIE: euroinnova editorial.

fig.: figura.

Fig.: figura.

Gn 19,26: Génesis capítulo 19, versículo 26.

I: inversión.

J: justa.

M: mayor.

P: original.

R: retrogradación.

RI: retrogradación de la inversión.

TFG: trabajo fin de grado

A55

ADDA 48

aprox..... 49, 59

C17

c.49, 55, 58, 59, 64, 65

C.66

c.c.	53, 64	Gn	19, 26, 34
C.c.	51, 63	I	63, 64, 65
CSMA	4	J	55
d.C.	25	M	66
EIE.....	45	P	64, 65
fig.....	44, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 67	R	64, 65
Fig. 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60,		RI	65
61, 62, 63		TFG	4, 48

Agradecimientos

Este trabajo es la culminación de varios años de trabajo intenso que han supuesto un sacrificio personal y familiar. Por tanto, quiero agradecer a mis hijos y esposa en primer lugar su apoyo para este largo proyecto.

También a todos los profesores del CSMA que han trabajado en mi formación como compositor a los que quiero agradecer su paciencia y labor.

También quiero agradecer la aportación del profesor Joan Borja y el profesor Daniel Climent por su inestimable aportación en la documentación del trabajo.

Un agradecimiento especial a la banda Sinfónica Municipal de Alicante y a su director por el estreno de la obra y su apoyo a los nuevos compositores.

Y en último lugar a mi tutor de TFG Manuel Mas Devesa por su inestimable ayuda y apoyo.

Índice

Resumen	2
<i>Abstract</i>	2
Palabras Clave	3
<i>Keywords</i>	3
Índice de abreviaturas y siglas	3
Agradecimientos	4
1 <i>Introducción</i>	10
1.1 Génesis	10
1.2 Justificación	10
1.3 Antecedentes y estado de la cuestión	11
2 <i>Problema planteado. Hipótesis de trabajo y objetivos</i>	13
2.1 Problema planteado. Hipótesis de trabajo	13
2.2 Objetivos	13
3 <i>Metodología</i>	14
3.1 Metodología aplicada	14
3.2 Tareas propuestas, metodología y plan de trabajo	15
Capítulo 2. <i>El Calendario y las creencias ancestrales</i>	17
4 <i>Los Ritos Estacionales</i>	17
4.1 El Concepto de Estación	17
4.2 Las Estaciones en la Antigüedad	17
4.3 La subdivisión del buen tiempo	19
4.4 Creencias ancestrales y ritos asociados a las estaciones	19
El Mito de Perséfone.....	19
4.5 El calendario de las Estaciones y su simbología	20

2 de febrero. Comienzo del buen tiempo	20
El equinocio de primavera. Entre el 19 de marzo y mediados de abril	21
Principios de mayo, Comienzo del buen tiempo para los nórdicos, 40 días después del equinoccio	21
La Noche de San Juan. 24 de junio, celebración del solsticio de verano.....	22
El Fin de la Canícula estival. Primera mitad de agosto (50 días después del solsticio)	23
Segunda mitad de septiembre. Equinoccio de otoño	24
21 de diciembre. Solsticio de Invierno	26
Conclusiones del capítulo 1	27
<i>Capítulo 3. Seres Fantásticos de la Mitología Valenciana y relación con los ritos estacionales</i>	28
5 <i>Orígenes de la Mitología Popular</i>	28
5.1 El calendario y la magia	28
6 <i>Catálogo de los principales seres fantásticos del País Valenciano</i>	29
6.1 Las Bubotas	29
6.2 Dragones y Serpientes y otras criaturas de la fauna fantástica	29
6.3 Demonios y otros seres del más allá	30
6.4 Encantadas, doncellas y princesas	31
6.5 Gigantes y Ogros	31
6.6 Brujas y Brujos	32
6.7 Pequeños Seres	32
6.8 Los seres “Espantacriaturas”	32
7 <i>Calendario fantástico del País Valenciano</i>	33
7.1 2 de Febrero, la Candelaria y el “Onso” de la Mata	33
7.2 23 de abril. El Dragón	33

7.3	24 de junio. Sant Joan y el solsticio de verano	34
	La leyenda de Roland y el Puig Campana.....	34
	Els Esquiladers de Bolulla.....	34
	La Joanina	34
	La velleta de la Roca Encantada	35
	La Encantada del Cabezo Soler	35
	El Bou d'Or de Penyagolosa	35
	La escalera y la princesa.....	35
7.4	10 de julio (San Cristóbal, comienzo de la temporada de baño)	36
	El día del milagro.....	36
7.5	4 de agosto, al final de la Canícula Estival	36
	La Reina Mora	36
7.6	Septiembre. Las Vírgenes aparecidas.....	37
	El Demonio y las Caspolinas.....	37
7.7	1 de noviembre. Todos los Santos.....	38
	L'haqueta de foc.....	38
	El fraile del mas de Patiràs	38
	Ánimas, minetas y focs follets.....	39
7.8	24-31 de diciembre. Ciclo de Navidad.....	40
	Las Carazas	40
	El Demonio y els pastorets.....	41
7.9	31 de desembre	41
	L'home dels nassos	41
8	<i>Algunos ejemplos de las principales obras que tratan mitos estacionales</i>	42
9	<i>Recursos musicales recurrentes para la representación de situaciones mágicas</i>	43

9.1	«Diabulus in musica». El tritono	43
9.1	La repetición y el aumento progresivo del ritmo y la intensidad	43
9.2	Células basculantes	44
9.3	Registros extremos.....	46
9.4	Recursos retóricos y la Teoría de los Afectos	47
Capítulo 4. Composición de una obra propia.....		48
10	<i>Catàleg d'Éssers Fantàstics al País Valencià.....</i>	48
10.1	Breve descripción de la obra.....	48
10.2	Proceso conceptual de la obra	48
10.3	Análisis de la obra	49
	Primer Movimiento. <i>El Demoni i les Caspolines</i>	49
	Estructura y curvas de crecimiento.....	49
	Material motivico.....	52
	Elementos Simbólicos del primer movimiento	57
	Segundo Movimiento. <i>L'Haqueta de Foc</i>	58
	Estructura y curvas de crecimiento.....	58
	Material Motivico y Textural	60
	Elementos Simbólicos del segundo movimiento	60
	Tercer Movimiento. <i>El dia del miracle a Santa Pola</i>	61
	Estructura y curvas de crecimiento.....	61
	Material Motivico y Textural	62
	Elementos Simbólicos del tercer movimiento	67
11	<i>Conclusiones</i>.....	68
12	<i>Bibliografía y Webgrafía</i>	70
	Anexo I	73

Calendari d'Éssers Fantàstics al País Valencià

(Ritus estacionals a la nostra terra)

Anexo II. Índice de tablas y figuras.....73

Anexo III. Partitura del Catàleg d'Essers fantàstics al País Valencià.75

1 Introducción

1.1 Génesis

La concepción del presente trabajo de fin de grado surge a partir del conocimiento de una significativa obra sinfónico-coral del compositor alicantino Óscar Esplá, titulada *La Nochebuena del Diablo* (Esplá, 1967), la cual ha caído en el olvido. En otoño de 2021, durante la orquestación de *Lírica Española*, otra obra del autor alicantino, se estableció contacto con personas relacionadas con la familia de Esplá.

Fue una sobrina nieta del compositor quien informó de la existencia de un grupo de intelectuales que se ha propuesto rescatar la "*Nochebuena del Diablo*", una Cantata Escénica para Coro, Gran Orquesta Sinfónica y solistas que actualmente no está al alcance de las agrupaciones orquestales, por lo que no puede ser interpretada. La obra fue concebida en 1923, hace exactamente 100 años, y su versión escénica no vio la luz hasta 1967.

En el verano de 2022, la comisión encargada de recuperar "*La Nochebuena*" se puso en contacto conmigo, debido a mi trabajo en pro de la música del compositor de la *Sinfonía Aitana*. Se me ofreció la oportunidad de unirme al grupo de técnicos que llevarían a cabo el rescate de *La Nochebuena del Diablo*.

En ese momento, decidí aceptar la invitación y aprovechar la oportunidad para realizar estudios e investigaciones que podrían ser incluidos en el Trabajo de Fin de Grado que debía ser realizado en el curso académico 22/23.

1.2 Justificación

En el contexto de la investigación, se ha constatado de manera sorprendente que la figura del Diablo, que a priori podría parecer antitética a los valores de bondad que se asocian con la época navideña, formaba parte integrante de las celebraciones del "*Nadal*" en la región valenciana desde tiempos inmemoriales. Además, aunque su presencia ha desaparecido en la actualidad, se ha verificado que todavía se conserva en más de un centenar de poblaciones de la vecina comunidad autónoma catalana.

Se trata específicamente de la representación teatral de "Els Pastorets", una tradición navideña en la que el Diablo aparece ante los pastores que buscan al Niño Jesús, quienes enfrentan diversas pruebas y vicisitudes.

Consideramos que el tema que plantea este proyecto puede resultar muy interesante. La posibilidad de rescatar tradiciones que se han perdido y que han sido reemplazadas por otras de carácter anglosajón relacionadas con ritos estacionales, y utilizarlas como marco conceptual para la creación de una obra musical, abre un abanico de posibilidades creativas muy amplio.

La gran cantidad de tradiciones y seres fantásticos que se podrán explorar en el desarrollo del proyecto no solo permitirá la creación de obras musicales, sino que también puede servir como fuente de inspiración para la producción de otras obras artísticas de diversas disciplinas.

Además, consideramos que el rescate y la promoción de este patrimonio cultural propio contribuirá a reforzar la identidad cultural de nuestra ciudadanía, que merece tener acceso a su acervo cultural y sentirse orgullosa de él.

1.3 Antecedentes y estado de la cuestión

Es interesante destacar que la composición musical ha sido una forma de representar y explorar temas fantásticos y rituales paganos propios de diferentes culturas nativas. Grandes compositores como Stravinsky, Moussorgsky, Charles-Marie Widor y Mendelssohn han incursionado en estas temáticas en sus obras.

Para la elaboración de este proyecto, se ha optado por recurrir a fuentes de origen variado que permitan situarnos en el estado actual de la cuestión. Por ejemplo, en el artículo "El calendari estacional i la idea d'estació, uns conceptes que cal matisar", Daniel Climent analiza el origen y las razones principales del calendario festivo en relación a los acontecimientos astronómicos y climáticos de la naturaleza (Climent, 2013).

Es interesante mencionar el estudio realizado por Joan Borja y Gisbert i Muñoz,

titulado "Personatges valencians de l'acerv cultural propi" y publicado en 2022, donde se aborda el tema de los personajes del acervo cultural propio valenciano. En este estudio se destaca la obra "El Calendari Fantàstic del País Valencià", en la que se constata la abundancia de mitos y leyendas asociados a las principales fiestas estacionales.

Además, en el video "Las 12 fiestas más importantes celebradas en la antigua Roma" de *Historiae* (2022), se puede descubrir el origen de muchas de nuestras estaciones, conectando con la antigua Grecia y otras culturas como la celta.

Consideramos que la consulta de estas fuentes es fundamental para nuestro proyecto, ya que nos permitirá profundizar en el origen y la evolución de las tradiciones estacionales en diferentes culturas y épocas, y así enriquecer nuestra obra musical con una visión más amplia y contextualizada.

La relación entre música y misterio es algo que se remonta a los orígenes de la humanidad. Según Muñoz (2020), la música en sus inicios tenía un carácter mágico y ritual, y se utilizaba para conectar con otras dimensiones y estados de conciencia. En las primeras civilizaciones, la música estaba estrechamente vinculada con la religión y el culto a los dioses, y se utilizaba en ceremonias y rituales para comunicarse con lo divino y provocar estados de trance en los participantes.

A medida que la cultura occidental se fue desarrollando, la música siguió desempeñando un papel fundamental en la religión y el culto, pero también se fue abriendo camino en otros ámbitos, como la literatura y el teatro. En la Edad Media, por ejemplo, la música se utilizaba para ilustrar escenas bíblicas y litúrgicas en la iglesia, mientras que en el Renacimiento, se utilizaba en las representaciones teatrales para crear atmósferas y emociones.

En la actualidad, la música sigue desempeñando un papel importante en la religión y el culto, pero también se ha convertido en una forma de expresión artística y cultural en sí misma. La música ha evolucionado y se ha adaptado a los diferentes contextos culturales y sociales, pero sigue manteniendo esa conexión con lo mágico y lo espiritual que la caracterizó desde sus comienzos.

El Diccionario de música, mitología, magia y religiones (Andres, 2012) puede ser muy útil para obtener información detallada sobre términos y conceptos relacionados con la música y el misterio. Además, es interesante destacar que muchos compositores a lo largo de la historia han utilizado personajes y mitos mitológicos en sus obras, lo que puede ser de gran interés para el trabajo que se está definiendo.

En cuanto a la música del diablo, cabe destacar que este concepto ha estado presente en muchas culturas y épocas diferentes, y que su influencia en la música y la cultura es innegable.

Sin duda, la tesis de la Dra. López Peláez será una herramienta valiosa para profundizar en el análisis de mitos antiguos y su relación con la música en diferentes épocas. Además, permitirá un análisis más completo y detallado de las obras musicales que se relacionan con los rituales y los cambios de estación, desde una perspectiva conceptual y simbólica.

Será interesante explorar cómo la música ha sido utilizada para transmitir significados profundos y cómo ha sido una herramienta para conectar al ser humano con lo sagrado y lo misterioso en diferentes culturas y épocas.

2 Problema planteado. Hipótesis de trabajo y objetivos

2.1 Problema planteado. Hipótesis de trabajo

Existen ciertos elementos comunes en la música que se han utilizado para generar situaciones anímicas, como la magia y el trance. En términos generales, los recursos musicales comunes incluyen la repetición, la creación de texturas complejas, la utilización de tonalidades específicas, el uso de patrones rítmicos y la creación de ambientes sonoros envolventes.

2.2 Objetivos

1 –Conocer las principales tradiciones de nuestra cultura vinculadas a los cambios de estación y a la magia.

2 -Enumerar las principales piezas musicales inspiradas en estas tradiciones dentro de la denominada música “culta”.

3-Identificar los recursos compositivos y pautas estéticas utilizadas por los principales compositores para la aproximación de sus obras a los ritos estacionales.

4-Poner en valor de los recursos musicales encontrados con la clasificación de los elementos compositivos y temáticos comunes y los elementos propios de cada estética.

5-Componer una obra cuya temática esté vinculada a los ritos estacionales y sus seres fantásticos en el ámbito de la Comunidad Valenciana.

6-Describir los recursos compositivos y pautas estéticas utilizados para la composición de esta pieza y su justificación en el contexto histórico

3 Metodología

3.1 Metodología aplicada

En cuanto a la metodología, se ha realizado una investigación documental exhaustiva para recopilar información sobre las principales tradiciones de nuestra cultura vinculadas a los cambios de estación y a la magia, así como sobre las piezas musicales inspiradas en estas tradiciones dentro de la música "culta".

Se ha llevado a cabo un análisis y una interpretación de los materiales encontrados para identificar los recursos compositivos y pautas estéticas utilizadas por los principales compositores para la aproximación de sus obras a los ritos estacionales.

Además, el análisis ha servido para relacionar los recursos utilizados por los diferentes compositores y establecer patrones comunes al margen de las diferentes estéticas. Se ha realizado una descripción detallada de los recursos compositivos y pautas estéticas utilizados para la composición de una pieza original vinculada a los ritos estacionales y sus seres fantásticos en el ámbito de la Comunidad Valenciana.

En definitiva, se ha realizado una investigación rigurosa y exhaustiva combinando la teoría y la práctica musical, y que permite profundizar en la relación entre la música, los rituales estacionales y la magia.

3.2 Tareas propuestas, metodología y plan de trabajo

Se procederá a la identificación de los recursos musicales utilizados y las pautas estéticas empleadas para reflejar la temática estacional y mágica en las obras seleccionadas.

Para la composición de la obra propia, basada en los ritos estacionales y seres fantásticos de la Comunidad Valenciana, se realizará un estudio previo de las tradiciones y mitos asociados a estos ritos.

A partir de este estudio, se procederá a la selección de los recursos musicales y estéticos adecuados para reflejar la temática elegida, teniendo en cuenta la contextualización histórica y cultural.

Se llevará a cabo una catalogación a través de la identificación de elementos compositivos y temáticos comunes presentes en las diferentes obras musicales. A partir de dicha catalogación, se procederá a buscar conexiones significativas entre las obras, con el fin de profundizar en la comprensión de la relación entre la música y los ritos estacionales.

Finalmente, presentaremos las conclusiones obtenidas a partir de los análisis y estudios previamente realizados.

Para la composición de la pieza propia, se elaborará un plan de estrategias conceptuales con el fin de estructurar la obra en base a la temática elegida y utilizar los recursos necesarios para realizar la parte mágica de los ritos estacionales. Asimismo, se creará un mapa compositivo previo que incluirá las líneas de desarrollo, las alternancias de centros tonales o elementos sustitutivos, la instrumentación y la duración de la pieza para guiar el proceso de creación.

Por último, se compondrá la pieza.

Para describir los recursos compositivos y pautas estéticas utilizados en la composición de esta pieza, se llevará a cabo un análisis detallado de la misma. En este análisis se expondrán los métodos de composición empleados y se realizará una lista exhaustiva de los recursos compositivos utilizados.

Describiremos los recursos utilizados en la composición de la pieza relacionados con la temática de los ritos estacionales y su conexión con los recursos utilizados en las principales obras seleccionadas en el punto 3 de nuestros objetivos.

Llevaremos a cabo un análisis de la pieza compuesta, exponiendo los métodos de composición utilizados y realizando una lista detallada de los recursos compositivos empleados. Dentro de las herramientas utilizadas para el análisis, mostraremos los sonogramas de la obra para observar las curvas de crecimiento de la composición.

Finalmente, presentaremos una conclusión del trabajo realizado, valorando las principales informaciones recopiladas y realizando una evaluación general de los puntos que consideremos más destacados por su relevancia histórica, académica o musical.

Plan de Trabajo. Cronograma.

Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
• Elaboración del Anteproyecto	Planificación y composición de la obra propia.	Planificación y composición de la obra propia.	Planificación y composición de la obra propia.	Metodología.	Tabla de Ilustraciones. Abreviaturas y siglas.	Trabajo de Exposición en Público.
Elaboración de la Introducción. (Exceptuando metodología)	La mitología valenciana y los ritos estacionales	La música y los ritos estacionales.	Proceso de conceptualización de la obra.	Conclusiones.	Bibliografía.	
El Calendario y los ritos ancestrales.		Principales obras musicales.	Análisis principales obras.	Agradecimientos		
			Análisis obra propia.			

Tabla 1. Cronograma de actividades.

Capítulo 2. El Calendario y las creencias ancestrales.

4 Los Ritos Estacionales

4.1 El Concepto de Estación

Es importante destacar que la división del año en cuatro estaciones no ha sido siempre la misma en todas las culturas, ni es aplicable en todas las partes del mundo. En la cultura occidental actual, las cuatro estaciones se definen como períodos de tiempo de aproximadamente 90 días cada uno, que comienzan y terminan en fechas determinadas por la trayectoria del sol y su influencia lumínica.

Se ha de tener en cuenta que esta división varía en función del hemisferio, ya que en el hemisferio sur se produce una inversión respecto al hemisferio norte. Sin embargo, hay regiones en las que no es posible aplicar esta división, como son los territorios circumpolares, donde el sol brilla todo el año, o los territorios cercanos al ecuador, donde la duración de las horas de sol y de noche es constante a lo largo del año (12 horas de sol).

Al considerar las estaciones en función de los cambios de temperatura, es evidente que los territorios intertropicales apenas experimentan cambios significativos en su temperatura. Incluso en ciertas zonas de clima mediterráneo, como por ejemplo en nuestras costas, las temperaturas nunca descienden por debajo del umbral considerado como invernal (es decir, por debajo de los 10°C de media).

Es por ello que en estas zonas podríamos afirmar que, desde un punto de vista climatológico, solo existen dos estaciones: el verano y una temporada que se sitúa entre el otoño y la primavera.

4.2 Las Estaciones en la Antigüedad

“En la antigüedad se consideraban solamente dos estaciones, el buen tiempo y el mal tiempo. Los romanos las denominaban respectivamente *vernum tempus* y *hivernum tempus* (Climent, 2013)”.

La división del año en estaciones no siempre ha tenido una finalidad estética o simbólica, sino que en muchas culturas se ha utilizado con un propósito utilitario relacionado con las actividades económicas y militares.

Por ejemplo, en la cultura céltica, la división del año en cuatro partes estaba vinculada a los trabajos del campo, la transhumancia y las campañas militares. Esta división del año también se utilizó en otras culturas con objetivos similares.

Aunque el inicio de cada estación no coincidía exactamente con los solsticios o los equinoccios, sí tenían cierta relación. Por ejemplo, la celebración de la fiesta de la Candelaria (o el día de la marmota) cuarenta días después del inicio del solsticio de invierno (2 de febrero), indicaba el inicio del buen tiempo.

Del mismo modo, el inicio del mal tiempo se producía cuarenta días después del inicio del equinoccio de otoño (2 de noviembre), lo que otorgaba importancia a Todos los Santos o, en los países anglosajones, Halloween.

La razón detrás del periodo de 40 días después del solsticio o equinoccio radicaba en que, en el caso del solsticio, el *vernum tempus* o buen tiempo comenzaba a notarse 40 días después de que el sol empezara a ganar terreno sobre la noche.

En el caso del *hibernum tempus* o mal tiempo, los 40 días dan tiempo a que la progresiva disminución de las horas de sol a partir del 23 de septiembre, diera paso a una bajada de temperaturas y a la llegada del frío. Estas son algunas frases populares referentes a estas fechas: «*Si per la Candelària flora l'hiver és fora*». «*Per Tots Sants, guarda l'avanico i trau els guants*».

Cabe añadir que en las zonas más al norte de España o Europa, el invierno comenzaba 40 días después del equinoccio de primavera, cuando el crecimiento de las horas de sol respecto a las horas de noche, le daban suficiente energía al astro rey como para romper el gélido hielo de las zonas más frías del territorio europeo. Este cambio de estación daba lugar a numerosos ritos florales que han quedado en nuestra cultura en forma de cruces de mayo.

4.3 La subdivisión del buen tiempo

Hacia la Edad Media, se tendió a subdividir los periodos del buen tiempo en 4 partes.

1. Prima ver (primer vernum) o inicio de la época del buen tiempo (Sandobal de la Maza, 1995).
2. Ver (apócope de vernum tempus) correspondía a la actual primavera.
3. Tempus aestas o aestivum tempus, correspondía a la época más calurosa
4. Autumnum, se utilizaba para designar la última parte del buen tiempo y su significado etimológico es el de plenitud del año en referencia probablemente al apogeo de los frutos de la naturaleza en este periodo. (Anders, s. f. 2001-2020)

Así la expresión *“a la primavera sigue el verano, al verano el estío, al estío el otoño, y al otoño el invierno, y al invierno la primavera, y así torna a andarse el tiempo”*

4.4 Creencias ancestrales y ritos asociados a las estaciones

El Mito de Perséfone

Perséfone es una diosa encargada de la fecundidad de los campos en la mitología griega. Hades, el dios de los infiernos, se enamora de ella y la lleva a sus dominios. Zeus intenta traerla de vuelta a la superficie, pero es demasiado tarde, ya que Perséfone ha comido la fruta prohibida, lo que guarda algunas similitudes con la historia de Adán y Eva.

Ante la ausencia de la diosa de la fecundidad de los campos, nada crece sobre la tierra que permanece yerma. Zeus, ante los ruegos de la madre de Perséfone, acuerda con Hades que Perséfone pase medio año en las tinieblas, pero que regrese el resto del año, lo que permite que la vida florezca durante su presencia.

Este es un mito griego que los latinos bautizaron como Proserpina, y nos explica la existencia de las dos estaciones que hemos mencionado anteriormente: el buen tiempo y el mal tiempo. (admin, 2013)

4.5 El calendario de las Estaciones y su simbología

Destacaremos las siguientes fechas por ser las más generalizadas y celebradas en el calendario estacional por la mayoría de pueblos occidentales.

2 de febrero. Comienzo del buen tiempo

La fiesta de la Candelaria tiene sus orígenes en prácticas religiosas paganas precristianas. En la Antigua Roma, se celebraba un festival conocido como "februatio", durante el cual se llevaba a cabo una limpieza de la ciudad para alejar la influencia de los demonios. Durante este festival, jóvenes sacerdotes disfrazados con pieles de lobo y semidesnudos salían alrededor del monte Palatino, golpeando a todos los que encontraban a su paso, especialmente a mujeres embarazadas y a aquellas que deseaban quedarse en estado.

El hecho de ser azotado con las tiras de cuero (nunca de manera agresiva) de los luperci era visto como un acto de purificación y se creía que estimulaba la producción de hormonas y propiciaba la fertilidad. Además, se llevaba a cabo una procesión con luminarias. La tradición de los disfraces que se realizan en algunos lugares en la actualidad podría tener su origen en esta festividad, la cual también pudo influir en el desarrollo de los carnavales. (Historiae, 2022)

Las Lupercalias, originalmente un festival pagano romano de purificación y fertilidad, evolucionó hacia una procesión de candelas en la que se pedía protección contra la muerte y la fertilidad. El Papa Gelasio I condenó y prohibió esta festividad, pero más tarde se intentó cristianizarla y se estableció como la fiesta de la Purificación de la Virgen María, también conocida como la fiesta de la candelaria o Fiesta de la Presentación del Niño Jesús en el Templo.

Además, los celtas también celebraban esta festividad como Imbolg, que significa "en el ombligo" en referencia al proceso de gestación de las ovejas.

Durante las celebraciones de Imbolg, también se llevaban a cabo ritos en honor a la Diosa Brigit, quien era venerada como la Diosa de la nueva luz, el arte, la sanación y el conocimiento. La Diosa era honrada por su papel en la llegada de los primeros rayos

solares hacia la primavera, y posteriormente fue cristianizada y conocida como "Santa Brígida". Estos ritos incluían prácticas de fertilidad similares a las que se realizaban en las Lupercalia romanas. (Kerioth, 2016)

El equinocio de primavera. Entre el 19 de marzo y mediados de abril

Las Fallas en el País Valenciano, la fiesta del Norouz en los territorios de influencia persa, la Semana Santa, las numerosas ferias de primavera a lo largo del territorio español -donde destaca la Feria de Abril en Sevilla-, los huevos de Pascua, el sacrificio del Cordero Pascual, San Patricio en los pueblos celtas... todas estas festividades marcaban el momento oportuno para viajar con el ganado en busca de pastos en terrenos más altos.

Las ovejas ya habían concluido su ciclo reproductivo y se levantaba la "prohibición divina" de comer carne, porque las nuevas generaciones de ganado estaban aseguradas (no tendría mucho futuro que se sacrificaran las reses antes de poder procrear). Es por ello que todavía hoy en día se conserva la vigilia pascual como reminiscencia de aquellos tiempos en que más que una cuestión de religión, la Cuaresma era una garantía de supervivencia del ganado.

En lo que respecta a la variación de la Semana Santa en relación con la luna llena, esto se debe a que el inicio de la trashumancia del ganado requería noches claras para poder trasladarse también durante la noche, lo que marcaba las celebraciones previas mucho antes del cristianismo. Por último, la tradición de salir al campo en esta época del año no es más que un vestigio de las antiguas fiestas mediterráneas de adoración a los nuevos frutos del cereal.

Principios de mayo, Comienzo del buen tiempo para los nórdicos, 40 días después del equinoccio

La Festividad de los Mayos es una fiesta popular con orígenes ancestrales que se celebra en muchos países de Europa y generalmente coincide con el primer día del mes de mayo. Antiguamente, esta festividad tenía connotaciones rituales y totémicas en

honor a la divinidad primaveral o de los árboles, pero estas tradiciones se han ido perdiendo con el tiempo.

A pesar de esto, la celebración de las fiestas mayales continúa siendo común en muchos lugares y existen variantes similares de la misma festividad en diferentes culturas europeas. (Celtiberia.net v3.0 - La Festividad de los Mayos - Biblioteca, 2007)

La festividad de Walpurgis tiene su origen en antiguas celebraciones paganas que adoraban e invocaban a los dioses de la fertilidad en la noche del 30 de abril. Esta fecha se consideraba como una transición de la primavera al verano y se celebraba la festividad de Beltane en honor a Belenos, dios del fuego, prendiendo hogueras para renovar a los pueblos y sus habitantes con el humo.

Con el tiempo, la festividad fue adoptada en algunos lugares con fines de brujería, y posteriormente fue absorbida por la llegada del cristianismo. Se le atribuyeron vagos orígenes relacionados con un supuesto cumpleaños de Satanás, aunque en realidad su verdadero significado originalmente estaba relacionado con la renovación y la fertilidad.(WICCA Senda Pagana de Fire Valkyrja, 1996) .

En la antigua Roma, el mes de mayo estaba consagrado a los antepasados, son los “maiores”. Era un mes en que en toda Europa y Asia se creía que los aparecidos hacían sus incursiones entre los vivos. Los romanos denominaban esta celebración Lemurias que como veremos derivará en Todos los Santos.

En la mitad septentrional de Europa estaba muy extendida la creencia de que existía una «divinidad» que protegía a las brujas y que las reunía una vez al año en una montaña. Estos conciliábulos se confundían con los de seres míticos y la fecha de la reunión. (Historiae, 2022)

La Noche de San Juan. 24 de junio, celebración del solsticio de verano

La víspera de San Juan tuvo su origen como una festividad pagana para conmemorar

la llegada del solsticio de verano, conocido como "litha". La palabra "litha" significa "fuego" y representa la abundancia, la renovación, el fin de la oscuridad y el poder de la luz. No es sorprendente que el principal ritual fuera encender una hoguera con el fin de dar fuerza al sol, ya que a partir de esa fecha los días se acortan y la presencia del astro es cada vez menor.

Dado que el fuego se asocia con la pureza, muchos se atrevían a saltar las hogueras, creyendo en su poder para curar una enfermedad, concebir una criatura, casarse o dejar atrás todo lo negativo (*La noche de San Juan*, 2017)

El Fin de la Canícula estival. Primera mitad de agosto (50 días después del solsticio)

Astronómicamente, el solsticio de verano coincidía en el Antiguo Egipto con la salida de la estrella Sirio o estrella perro, la estrella más brillante del firmamento. En la antigüedad, se interpretó como el anuncio del poder de la luz y del sol que daría paso a la canícula de verano (los griegos calcularon en 50 días los días en que el calor aumentaba hasta llegar al 10 de agosto).

El nombre de canícula estival viene dado por el hecho de que la estrella Sirio forma parte de la constelación del can y hace referencia al periodo de calor máximo. El hecho de los 50 días y no los 40 que habíamos visto hasta ahora se debe al mito de Acteón un cazador convertido en ciervo por Artemisa (Diana para los romanos) y devorado por sus propios 50 perros, probablemente una alegoría de como la vegetación es devorada durante estos días por. Los tórridos rayos solares. (Climent, Daniel, 2013)

Por otro lado, los antiguos romanos celebraban a mitad de agosto la fiesta de la ascensión a los cielos Diana, la diosa de la caza y los bosques. El cristianismo sustituyó esta celebración tan extendida por la Asunción de la Virgen, también denominada Virgen de Agosto.(*Historiae*, 2022).

Si hacemos caso a la teoría de los 40 días después del cambio astrológico de estación, encontramos la festividad Celta de Lugnasad (o día de Lammas), el 1 de agosto, en honor al dios solar.

Segunda mitad de septiembre. Equinoccio de otoño

Existen evidencias que sugieren que el Equinoccio Otoñal era celebrado en las culturas celtas, mientras que en las culturas anglosajonas se le conocía como "halegmonath" o "mes sagrado". En Europa, las festividades en honor a San Miguel son las primeras del otoño y actúan como un puente entre el final de la cosecha y el comienzo de un nuevo año agrícola.

Por esta razón, muchos pueblos en el viejo continente conmemoran esta circunstancia a finales de este mes y representan a septiembre como un joven con una corona de pámpanos y una balanza en la mano derecha. San Miguel Arcángel, que sustituye a las divinidades bélicas, fue el protector de los combatientes y guerreros durante toda la Edad Media.

Es por esto que todavía se le representa vestido de soldado y con una coraza, en virtud de su liderazgo de las fuerzas celestiales. En el norte de Europa, el arcángel reemplazó al dios Wotan, vencedor de dragones y serpientes, animales que en la civilización judeo-cristiana representan al demonio o espíritu del mal (vincent&vincent-media, 2022)

El equinoccio de otoño también era conocido como "Tiempo de Cosecha", "El Banquete", "Día de Acción de Gracias", o simplemente Equinoccio Otoñal, esta festividad es un ritual para dar gracias por los frutos que la tierra ha concedido y el reconocimiento de la necesidad de compartirlos para asegurar las bendiciones de la Diosa y el Dios durante los meses invernales.

En el mundo moderno, el día del Equinoccio de Otoño se celebra como un día de acción de gracias en muchos países, especialmente en América del Norte, donde es conocido como "Thanksgiving Day" (@NatGeoES, 2018)

El tema de la adoración de vírgenes y su relación con el culto a la Diosa Isis es un tema muy interesante y complejo que ha sido objeto de estudio por parte de muchos académicos. En efecto, hay evidencias de que en muchas culturas antiguas, incluyendo la egipcia y la griega, la diosa madre era adorada en forma de vírgenes. Estas vírgenes eran consideradas como símbolos de fertilidad y de la renovación de la vida, y eran

adoradas en festivales y rituales que marcaban las estaciones del año y el ciclo agrícola.

En la cultura cristiana, la figura de la Virgen María ha sido asociada a menudo con estas vírgenes paganas, y se ha interpretado como una forma de sustituir el culto a la Diosa por un culto cristiano. Sin embargo, los estudiosos han debatido sobre la verdadera naturaleza de esta asociación, y algunos han argumentado que la figura de la Virgen María tiene sus raíces en la tradición judía y no en la pagana.

En cualquier caso, es interesante notar cómo la figura de la Virgen, asociada a la constelación de Virgo y a la cosecha de trigo, ha sido utilizada como un símbolo para conectar el mundo de la agricultura y la naturaleza con el mundo espiritual y religioso. De esta manera, la adoración de vírgenes y la figura de la Virgen han sido un elemento importante en la cultura y la religión de muchas sociedades a lo largo de la historia. («Setembre virginal i els cicles agraris del blat i de la vinya», 2021)

En la cultura anglosajona, Halloween se originó en la festividad pagana del Samhain, que se celebraba en la noche del 31 de octubre al 1 de noviembre. En esta fecha, se creía que los espíritus de los muertos volvían al mundo de los vivos para reunirse con sus familiares y amigos, y se realizaban rituales para ahuyentar a los espíritus malévolos y proteger a los vivos.

Con la llegada del cristianismo, la festividad del Samhain se fusionó con la celebración cristiana del Día de Todos los Santos, que se celebra el 1 de noviembre, y la noche anterior se convirtió en la víspera de Todos los Santos o "All Hallows' Eve", que finalmente se abrevió como "Halloween". Aunque la celebración de Halloween ha evolucionado con el tiempo y en la actualidad se asocia más con disfraces, caramelos y fiestas, todavía conserva ciertos elementos de sus raíces paganas y cristianas (El origen céltico de la fiesta de Todos los Santos, 2022)

En la época romana, se llevaban a cabo rituales dedicados a los muertos durante tres días del mes de mayo: el 9, el 11 y el 13. Estas festividades, conocidas como las Lemurias o culto a los lémures, estaban destinadas a honrar a los espíritus de los antepasados fallecidos. Durante esos tres días, los romanos visitaban los cementerios y llevaban ofrendas a sus seres queridos que habían partido, tal como se hace en la

actualidad.

Además, los padres de familia realizaban diversos rituales con el fin de alejar a los espíritus atormentados, como el de encender una vela en medio de tres manzanas, de donde se cree que proviene la tradición de la calabaza en Halloween. Posteriormente, en el año 609 d.C., la Iglesia Católica, bajo el mandato del Papa Bonifacio IV, estableció el 13 de mayo como el día de los difuntos, en sustitución de la celebración romana.

El Papa Gregorio III trasladó la celebración del Día de los Difuntos al 1 de noviembre en el año 835, y más tarde en el siglo XI, el Papa Gregorio IV la declaró una festividad universal para toda la Iglesia Católica. La intención de trasladar la festividad al 1 de noviembre fue, en parte, para diluir la festividad celta del Samhain y para honrar a todos los santos y mártires que no tenían una fiesta propia en el calendario litúrgico.

Con el tiempo, la celebración del Día de los Difuntos y la festividad celta de Samhain se fusionaron en lo que hoy conocemos como Halloween. (Los orígenes «paganos» del Día de Todos los Santos, 2021) Durante la época medieval, la celebración del Día de Todos los Santos se asociaba con varios aspectos importantes de la vida cotidiana, incluyendo el cambio de ciclo agrícola, el cobro de alquileres y tierras de renta, y los pagos de impuestos.

Además, la preparación para el invierno también era una parte fundamental de esta festividad, con la ingesta de alimentos de alto contenido calórico, como las castañas o los pasteles de boniato. En la actualidad, la fira de Tots Sants de Cocentaina sigue siendo una reminiscencia de aquellos tiempos medievales, manteniendo la tradición de los productos locales y artesanías en un ambiente festivo y cultural.

21 de diciembre. Solsticio de Invierno

Diciembre es el mes en el que se celebra el triunfo de la luz sobre la oscuridad, tal y como lo hacían los romanos con su festividad de Sol Invictus. Para los cristianos, estas fechas también son significativas ya que anuncian la venida del Mesías que llenará de luz los corazones de los creyentes. El gallo ha sido tradicionalmente el animal que anuncia la llegada del amanecer, de ahí que se celebre la misa del Gallo como símbolo

de la anunciación de la llegada de la luz de Dios.

Además, alrededor del solsticio, también se celebran el nacimiento de Buda, Mitra, Mercurio, Venus y otras figuras mitológicas. Estas fechas están cargadas de simbología desde los albores de la humanidad y han llegado hasta nuestros días en forma de fiestas navideñas.(Historiae, 2022)

Conclusiones del capítulo 1

Se ha constatado que el año se divide prácticamente de forma equidistante en 8 partes, las cuales han quedado desde la más remota antigüedad como puntos de referencia para las principales celebraciones que hoy en día se encuentran bajo la influencia del cristianismo.

-24 de junio: Día de San Juan, una festividad que celebra el solsticio de verano y que tiene sus raíces en antiguas tradiciones paganas.

-10-15 de agosto: Las Lágrimas de San Lorenzo y la Asunción de la Virgen, dos festividades que se celebran en torno al 15 de agosto y que tienen su origen en la religión católica.

-29 de septiembre: Las Ferias de San Miguel, una festividad en honor al jefe del ejército celestial.

-1 de noviembre: Día de Todos los Santos, una festividad católica que honra a todos los santos conocidos y desconocidos.

-25 de diciembre: Navidad, una festividad cristiana que celebra el nacimiento de Jesucristo.

Capítulo 3. Seres Fantásticos de la Mitología Valenciana y relación con los ritos estacionales

5 Orígenes de la Mitología Popular

Francesc Gisbert nos cuenta:

La mayoría de pueblos antiguos del -pasado y del presente- organizan el mundo a partir de tres conceptos:

Politeísmo: la casa, la cabaña, la cueva es un templo porque los dioses están por todo y especialmente en el hogar [...] son genios y divinidades próximas que conviven con los humanos [...] Hay tantos dioses como necesidades humanas.

Naturalismo. Los dioses son todas las cosas [...] Dios está en la tierra, en el agua, en los árboles [...] Los humanos se sienten rodeados de fuerzas misteriosas que ni entienden ni son capaces de dominar, pero están convencidos que rigen sus vidas.

Sincretismo. [...]Roma [...] configura su religión con aportaciones de los pueblos que integra bajo el imperio: griegos, celtas, bretones, cartagineses, germanos...posteriormente el cristianismo realizó un proceso similar [...].

A partir de estos conceptos, existen dos factores que motivan la aparición y la transformación de una mitología popular [...]. El miedo y la necesidad de explicar el mundo y los ciclos de la vida. (Gisbert, 2008)

5.1 El calendario y la magia

Es así como en muchas regiones del mundo, encontramos la presencia de mitos y leyendas relacionados con los solsticios y equinoccios, los días de mayor o menor luz, los ciclos de siembra y cosecha, la llegada del frío o del calor, entre otros. Estas creencias populares están presentes en el folclore y la tradición oral de cada lugar, y han sido transmitidas de generación en generación, convirtiéndose en parte inseparable de la cultura y la identidad de cada pueblo.

Entre estas creencias populares encontramos seres mágicos como los duendes, las hadas, los gnomos, los dragones, los gigantes, entre otros. También existen relatos sobre lugares encantados, como bosques, cuevas y ríos, en los que se dice que habitan

espíritus o almas en pena. Además, muchas de estas leyendas están ligadas a festividades y celebraciones que se realizan en determinadas fechas del año, como la noche de San Juan, Halloween, la Navidad, entre otras.

En definitiva, podemos decir que el calendario ha sido moldeado por la influencia de las creencias religiosas y la cultura popular, dando lugar a una amalgama de ritos, fiestas y leyendas que conforman una parte fundamental del patrimonio cultural de cada lugar (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022)

6 Catálogo de los principales seres fantásticos del País

Valenciano

Según nos cuenta Joan Gisbert en su trabajo sobre la fantasía valenciana “Màgia per a poble”(Gisbert, 2008)

Los principales seres de la mitología fantástica, los “monstruos” más extendidos a lo largo del territorio son:

6.1 Las Bubotas

También conocidas como Buberota, Mumota o Mumerota. Es el típico fantasma de la sábana blanca. Solían ser apariciones de disfrazados con intención de mantener su anonimato en las oscuras noches con intenciones poco morales (infidelidades, robos...).

En la zona del interior Valenciano de Utiel- Requena se conocía como “*la pantasma*”. Según el trabajo consultado sobre los animeros de Requena-Utiel.(F. M. Muñoz, s. f.)

6.2 Dragones y Serpientes y otras criaturas de la fauna fantástica

-Serpientes con cabellera, son serpientes gigantes que al mudar la piel parecen llevar una peluca. También las hay de tres cabezas. Se aparecen en los caminos y también en cuevas profundas donde guardan tesoros.

-Dragones. Pueden ser terrestres o voladores, tienen entre una y siete cabezas. Son guardianes de princesas y/o tesoros. Otros seres similares de la misma familia son *la cuca fera, la feram y les cucales*.

- El Toro de fuego, que aparece en una leyenda de Segorbe.
- El Caro, mitad humano, mitad pájaro que se aparece documentado en Gandía, La Marina y Xeraco.
- Los 3 perros, guardianes de cajas mágicas de Alcalá de la Jovada.
- El León de Blanquerías, procedente de Valencia.
- Los lobos marinos, considerados por su escasez durante mucho tiempo como animales mitológicos. Documentados en Campello y Tabarca.
- El pájaro verde o el pájaro dorado, cuya leyenda nos recuerda “*Per la flor del Lliri Blau*”, al ser tres hermanos los que buscan los huevos dorados que curarán a la princesa.
- Los pollos de *Callosa d’En Sarrià y Gorga*.
- El pulpo de *Serra Grossa* en Alicante, que quedó atrapado en una fosa marina, y que atrapaba a quien pasara por allí.
- La Quarantamaula, mitad humano, mitad gallina. Que todavía se recuerda en Tibi.
 - La Tarasca, propia de la iconografía medieval. Cuerpo de serpiente con varios pares de patas, concha de tortuga y rostro felino.
 - Los Caballos de Fuego, muy presentes en la tradición de l’Alcoià y la Foia de Castalla.

6.3 Demonios y otros seres del más allá

El demonio de la *Cova de l’Avern en Ontinyent*. Demonios que pactan favores a cambio de almas, numerosos parajes de la geografía valenciana también recogen en sus toponimias al demonio o al infierno. Incluso algunos Santuarios cristianos se han identificado con la presencia del diablo, como en Morella, Zorita del Maestrazgo o el Desierto de las Palmas.

Las *Animetes del Purgatori*, que en algunos casos ayudan desde el más allá a sus parientes, y en otros vagan en comunidad para llevarse a los más incautos que se atreven

a salir por la noche. Es el caso del *Trib Reial* de Planes de la Baronia en el Comptat, o los Ovillos de la Trama en Fuenterrobles en la comarca de Requena-Utiel

Los frailes, como en Beneixama y Biar. Las *Freixures*, apariciones de almas que piden que se les restaure alguna parte al cuerpo de su propio cadáver, arrebatada sin permiso. El Hombre Rojo (historias de personajes pelirrojos que provocaban en unos casos buena suerte y en otros casos todo lo contrario. El hombre del sol, personaje muy peligroso que habitaba el castillo del sol.

6.4 Encantadas, doncellas y princesas

Suelen estar asociadas a lugares con agua (fuentes, charcas, ríos...), al modo de las ninfas romanas o las hadas de la mitología nórdica.

Ejemplos de ellas los encontramos en la Joanina de Teulada, Las encantada de Planes, Crevillent, del *Cabeçó d'Or* entre Busot y Xixona, la del Cabeçó Soler en el Bajo Vinalopó, la de Ludiente (Alto Mijares), la de Petrer, la encantada de las tres naranjas, la de la escalera de la doncella en Moixent, la del Castillo de Billleneta, la doncella del desierto de las Palmas, la piedra encantada de Montesa, las *Reinas Moras dels Banyets* de Calpe y del Campello. La Reina Mora Benifairó, la Roca Encantada de la Vila Joiosa, las Sirenas de Santa Pola.

6.5 Gigantes y Ogros

Suelen ser seres malvados devoradores de carne humana. Estos son los principales de nuestra cultura popular: Al-hem el forzado de Gorga, el *Esclafamuntanyes* de Penáguila en l'Alcoià. *Passapont*, *Plegallana*, *Trencapedres* (también conocido como *Tirín-Tiraina*, *Forcín-Foraçaina* o *Corrín-Corraina*), *Arrancapins* (uno de los pocos que no se muestra cruel). *Ferrabás* o *ferro-braç*, el *Forçut* de Xixona, el *Gegant del Romaní* en Benifallim, los Ogros negros como Caliuet de Callosa, el Ogro de la Capucha negra, *Perot el Negrot*, Rolando en el Puigcampana, el gigante de *Set vares de dents* de San Joan (*Alicante*) y por último *Tombatossals* de Castellón de la Plana.

6.6 Brujas y Brujos

Los hay buenos y malos y aparecen de forma uniforme por toda la geografía de nuestra Comunidad. Entre las más documentadas, están las Caspolinas del Santuario de la Balma en Zorita en el Maestrazgo. Comenzaron siendo 6 mujeres llamadas así por provenir de Caspe (Aragón). Acabó convirtiéndose en una saga que durante generaciones se encargaba de expulsar al diablo de los “poseídos”.

6.7 Pequeños Seres

Existe un amplio catálogo de diminutos seres que aparecen muy lligados a la vida cotidiana. Destacaremos los *Donyets* que también se denominan *duendos*, *uendos*, *xibilius*, *follets* o *frarets*.

Son espíritus familiares en la mayoría de casos protectores y en otros maléficos. El equivalente en la mitología nórdica son los elfos (benefactores) y los enanos (maléficos).

Los *Gambosins*, son seres escalofriantes de color negro brillante, aparecen volando en enjambre y producen un silbido estremecedor.

Hombrecillos, dimoniets, Nytols (seres como pulgas que comen la memoria), los *porquets* o *cerdets* (duendes nocturnos típicos de la Marina), los *Esquiladers* de Bolulla

6.8 Los seres “Espantacriatures”

Banyeta o *Banya corca* o *torta*, la *Bruixa Curruixa*, el *Butoni*, el *Flare Flairon* o *Flairol*, el *saginer*, *greixer* u *Home de la Sangueta*, el *Home del sac*, el *Home dels nassos*, *Caçamentides*, *Caragot*, *Marial la Bruta*, *Marmajor* o *Marmotot*, *Marraco*, *Pasapopes*, *Mala ventura*, la *Cuca Fera*, *Miquelot*, el *Moro Mussa*, *Pardalot*, *Pare Llop* o *Puto Vell*, el lobo, la *Quarantamaula*, *Tio dels ossos* (esqueleto), el *Tio Cuiro*, la *velleta de Toix* o la *vella Pinta*.

7 Calendario fantástico del País Valenciano

7.1 2 de Febrero, la Candelaria y el “Onso” de la Mata

El Onso (oso), es un personaje de la tradición más antigua de La Mata, que anuncia el final del invierno y la llegada de la primavera. Los cazadores van a buscar el Onso al bosque de la *rouvera* y lo llevan al pueblo atado para demostrar que ha llegado el buen tiempo. Los habitantes de La Mata contentos por este hecho sacan las bodegas a la calle e invitan a todos los visitantes a beber.

La fiesta comienza con la llegada del juglar que explica a los asistentes de esta fiesta, seguidamente llegará el Onso. A continuación, el Onso comienza la vuelta a La Mata. Con las manos llenas de grasa intentaba acercarse a la gente para dejar su huella en el cuerpo de los asistentes. Además de intentar pensar por donde puede escaparse. Vestido con ropa de saco y pieles de corderos como también manda la tradición va acompañado por dos diableras, el pastor y el cazador. (*El Onso | Ayuntamiento de La Mata, 2022*)

7.2 23 de abril. El Dragón

La leyenda de Sant Jordi y el dragón, nos dice que una princesa es ofrecida en sacrificio al dragón por su padre el rey. A cambio conseguirían el cese de los ataques del dragón hacia su pueblo. Cuando la princesa es a punto de ser devorada por el dragón, aparece Sant Jordi, que con su lanza acaba con el dragón y libera a la princesa. (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022)

Se trata de un mito universal que proviene claramente del mito griego de Perseo y Andrómeda en el que, de igual forma, Andrómeda la hija de los reyes de Nubia es ofrecida en sacrificio al monstruo Cetus. Es en ese momento cuando aparece Perseo y libera a la princesa acabando con el dragón con su espada de diamantes. («El mito de Perseo y Andrómeda- La mitología griega», 2019)

Perseo y Andrómeda son constelaciones de otoño, pero el hecho de que las Lágrimas de San Lorenzo, conocidas como Perseidas dieran paso a la concepción de

Perseo, nos daría pie a especular que el 23 de abril podemos estar sustituyendo a San Jordi por la fecha de nacimiento del héroe Perseo.

Su mito se ha convertido en un patrón universal en su versión de la princesa y el dragón. Sin embargo, en tierras valencianas, en algunos pueblos, sobre todo en Alcoy, esta transformación a derivado en el héroe que salva al pueblo de los moros.

7.3 24 de junio. Sant Joan y el solsticio de verano

La leyenda de Roland y el Puig Campana

Leyenda que toma el personaje del gigante Roland de la “*Chanson de Roland*”, el conocido poema épico de origen Carolingio. Roland, se enamora de una doncella, el amor es correspondido, y a tanta felicidad pone fin una maldición que condena a morir a la doncella cuando el último rayo de sol se apague la noche de San Juan. Rolando desesperado realiza un inmenso hueco en la montaña del Puig Campana, con la intención de prolongar los minutos de luz. Pero el paso del tiempo es cruel, y finalmente la doncella se desvanece al desaparecer el sol. El enorme trozo de roca arrancado por Rolando es lanzado al mar en señal de rabia y forma la actual isla de Benidorm. Curiosamente la forma del islote encaja a simple vista con el hueco que muestra el mítico Puig Campana.

Els Esquiladers de Bolulla

Aparecen una vez al año en el *Collet dels Sacos*. Son seres esquivos e intrigantes de pequeño tamaño y gorro rojo que tientan con riquezas a quien busca negocios con ellos. Si demuestras ser honesto te premian, si demuestras ser codicioso te llevan a las profundidades de sus refugios y nunca más ves la luz del sol.

La Joanina

Es una encantada que aparece en la fuente de la Jana entre Moraira y Teulada en la noche de San Juan. Te concede un deseo si llevas hasta la iglesia de Santa Catalina una carga a la espalda, con la condición de que no te gires hacia atrás a mirar la carga. A medida que subes la cuesta hacia Teulada, la carga aumenta de peso, con lo que la

curiosidad es más tentada.

Vemos alguna similitud con el antiguo testamento y la historia de la mujer de Lot que se convierte en una estatua de sal al mirar atrás (Gn 19,26).

La velleta de la Roca Encantada

En las afueras de la Vila Joiosa, existe una roca enorme de magnetismo evidente, ya que no se parece en absoluto a los materiales geológicos de los alrededores. La noche de San Juan, aparece una viejecita de cabellos blancos, con una Pamela adornada con numerosas vetas de múltiples colores. Se aparece a las doncellas que pasan por allí, y con voz embrujadora les ofrece una de las vetas de la Pamela...si eliges un color alegre, te concede un deseo que se cumple inmediatamente. Pero si escoges el color negro, la viejecita se transforma en una terrible bruja y te arrastra al interior de la Roca para no poder salir nunca.

La Encantada del Cabezo Soler

Entre Rojales y Guardamar, la encantada aparece por San Juan. Busca un héroe que deshaga su encantamiento. Para ello la ha de bajar al río Segura sin que toque la tierra y ha de mojarle los pies. Todo ello, enfrentándose a lobos, serpientes y leones que escupen fuego. Como premio un tesoro escondido y el amor de la doncella. Nadie lo consiguió y aquellos que fracasaron, fueron condenados a vivir con la lengua fuera.

El Bou d'Or de Penyagolosa

En el municipio de Chodos, existe una cueva con un tesoro maravilloso custodiado por un temible toro. Solamente la noche de San Juan se puede intentar combatir al toro. El modo es el de clavarle una aguja saquera en lo alto del lomo. En ese momento el toro se convertirá en estatua de oro macizo, y podrás sacarlo de la cueva. Con una condición, como la Joanina, no podrás mirar atrás en ningún momento.

La escalera y la princesa

Cerca de Moixent, vivía una princesa hija de un rey musulmán. Cerca de su castillo había una montaña con unos estratos que parecían los peldaños de unas escaleras

gigantescas. La princesa movida por la curiosidad se acercó hasta la montaña. Allí un brujo tras la insistencia de la princesa, le confesó que las escaleras conducían hasta un palacio maravilloso en el cual quien vivía allí nunca moría.

La princesa subió las escaleras y quedó cautiva para siempre en el fantástico palacio. Se dice que cada 100 años, la noche de San Juan, la princesa se aparece a los caminantes cargada de preciosas joyas. Y tentándoles les pregunta que a quién quiere más, si a las joyas o si a ella.

7.4 10 de julio (San Cristóbal, comienzo de la temporada de baño)

El día del milagro

Cuentan que el día 10 de julio, en Santa Pola el agua de la playa de l'Antina se vuelve dulce por un instante en el mediodía. Son las lágrimas de una joven que quería ser sirena. Tanto lloró que de su llanto brotó una fuente. Un mago enternecido por su tristeza, le concedió el deseo. De este modo la sirena fue feliz, pero se dio cuenta que no podría jamás salir del agua para ver a su amado. La sirena volvió a llorar, y el mago le concedió que cada 10 de julio se podría ver un momento en la playa con el enamorado joven. Y así, al mediodía, la pareja consigue un momento de felicidad plena que convierte el agua salada en agua dulce.

7.5 4 de agosto, al final de la Canícula Estival

La Reina Mora

Como nos cuenta Joan Borja Sanz en la Guía Inacabada de la fantasía valenciana:

La Reina Mora es un personaje nuclear en el imaginario popular valenciano. En Calpe, en Campello o en Xàvia encontramos els Banyets de la Reina. El Clot de la Reina en Moraira, la Bassa de la Reina en Castalla, la torre de la Reina Mora en Cullera el Castillo de la Reina Mora en Benifairó[...] y así innumerables localizaciones. (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022).

Pues bien, un 4 de Julio de 1897 apareció esa Reina Mora que habitaba por todo el territorio. Su aparición fue en Elche. Y es que así bautizaron ese año 1897 a la aparecida Dama de Elche. Quiso el azar que se apareciera en las fechas en que desde tiempos

inmemoriales se celebraba la ascensión al cielo de la virgen, y antes, la ascensión a los cielos de la Diosa Diana. Este hecho sin duda no pasó desapercibido por el pueblo llano, que acogió a su reina como una deidad más.

Todavía siguen celebrando cada 4 de Agosto el encuentro de la Dama de Elche (...) más allá de la simple piedra esculpida, un signo de la dimensión sagrada de la existencia: La Reina Mora. (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022)

7.6 Septiembre. Las Vírgenes aparecidas.

El Demonio y las Caspolinas

En la localidad castellanense de Zorita, en un recóndito rincón del Maestrazgo, se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de Balma, situado en una agreste gruta. La zona desde antiguo podría ser calificada como de lugar sagrado por sus peculiares condiciones geográficas.

Carmona Sánchez nos cuenta en su *España Mágica*:

Pronto esta cueva fue revestida de una milagrería singular que se centraba en la curación de enfermedades nerviosas atribuidas a la influencia del demonio [...]

Al santuario acudían en septiembre gentes y carros de todo Castellón, Cataluña y Aragón, con motivo de acompañar a los endemoniados a quienes sus familiares obligaban a entrar en trompicones a la cueva. Una vez dentro los instalaban para pasar la noche, atándoles previamente lazos de color azul a los dedos de pies y manos. A la mañana siguiente comprobaban si se había desatado algún nudo y por cada lazo deshecho se consideraba que un demonio habría abandonado el cuerpo. [...]

No obstante, las personas encargadas de realizar los exorcismos no eran sacerdotes sino seis mujeres conocidas como las «caspolinas», por ser oriundas de la localidad de Caspe. Con el tiempo este sobrenombre se convirtió en un sinónimo de «brujas».

Hubo casos en los que los enfermos, alguno de ellos niños, fallecían exhaustos ante las tropelías cometidas por aquellas mujeres. Que incluían entre sus ritos, todo tipo de tocamientos sexuales como nos cuenta Alardo Prats en su libro *Tres días con los endemoniados* refiriéndose a una niña de 12 años.

Las caspolinas, so pretexto de teparle las desnudeces, sobaron los más recónditos lugares de la posesa, mientras un estremecimiento de dolor y de placer recorría todo su cuerpo [...] Una de las brujas se dirigía a una pila de agua bendita en la que habían metido la mano

todas aquellas personas, llenaba un vaso que ensuciaba al echar un puñado de tierra por donde se había restregado minutos antes la posesa [...], la endemoniada [...] bebía [...], se retorció con ademanes obscenos y lujuriosos, mientras las largas y rápidas manos de las caspolinas la iban sobando por las más recónditas partes del cuerpo [...], la masturbaban [...], finalmente la posesa cedía ante las caricias de las caspolinas exorcistas. (Prats y Beltrán, 1929)

Como sanatorio de «endemoniados» desaparece al final de la contienda civil, cuando un miembro de la guardia civil, ante presiones del obispado de Tortosa, se presenta pistola en mano y dirigiéndose a los congregados les indica que aquello finaliza o acaba él mismo con los demonios a tiros.

No obstante y actualmente, se mantiene la romería que tiene lugar cada 8 de septiembre acompañada de una curiosa representación que escenifica la lucha entre el bien y el mal. En este auto sacramental intervienen un niño portando una espada flamígera y un paisano que aparece súbitamente de la nada encarnando a un Luzbel ataviado con un traje con forma de reptil, dotado de cuernos, rabo y tridente.

El personaje de Luzbel inicia un diálogo con los peregrinos donde se entrecruzan los insultos. Finalmente, el niño acaba con el demonio produciéndose el júbilo de los presentes.

7.7 1 de noviembre. Todos los Santos.

L'haqueta de foc

Se trata de un caballo de fuego montado por un jinete que se ha visto cabalgando a toda velocidad en numerosas localizaciones de nuestro territorio. Beneixama, Ibi, en el valle de Perputxen entre Beniarrés i L'Orxa. De noche el efecto es aterrador a la vez que espectacular y fantástico. Dicen que se trata de un alma en pena condenada a arder en un tormento sin fin. Otros dicen que se trata del mismísimo diablo.

Su aparición se da entre el día 1 y el 2 de noviembre, la víspera del día de difuntos, cuando las almas vuelven a sus antiguas casas terrenales.

El fraile del mas de Patiràs

Una noche tempestuosa de Todos los Santos, un fraile franciscano solitario llamó

a la puerta de Vicent y María, dos maseros que vivían en el término de Beneixama en el *mas de Patiràs*. El matrimonio abrió la puerta intrigados ante tan inesperada presencia. El fraile les pidió abrigo y un plato de sopa caliente a la cual cosa accedieron los campesinos.

Mientras cenaba, el matrimonio se dio cuenta del impresionante anillo que lucía el clérigo. Ni cortos ni perezosos, poseídos por la avaricia, sacudieron un golpe al fraile que cayó muerto al instante y le arrancaron el dedo para poderle quitar el anillo. Posteriormente le enterraron pensando que nadie echaría de menos al fraile franciscano.

Así pasaron el invierno, la primavera, el verano y el otoño. Al cabo de un año, la noche de Todos los Santos, una vez más dominada por una impresionante tempestad, la puerta de Vicent y María volvió a sonar...se trataba de otro fraile franciscano que pedía nuevamente cobijo. Los maseros no daban crédito a sus ojos...y cuando le preguntaron por qué le faltaba un dedo, el fraile contestó que porque se lo habían cortado. Y cuando preguntaron que quién lo hizo, el fraile contestó con la cara desencajada ¡Tú!!!!.

Ánimas, minetas y focs follets

La tradición de la aparición de las ánimas en una noche como Todos los Santos, es algo común en todo el mundo occidental. Una de sus representaciones más comunes es en forma de llamas de un azul verdoso. El conocido fenómeno del fuego fatuo se refiere a (en latín *ignis fatuus*) es un fenómeno consistente en la inflamación de ciertas materias (fósforo, metano, principalmente) que se elevan de las sustancias animales o vegetales en putrefacción, y forman pequeñas llamas que se ven arder en el aire a poca distancia de la superficie del agua en lugares pantanosos y en cementerios. Son luces pálidas que pueden verse a veces de noche o al anochecer.

En valenciano son conocidos como *focs follets* y se dice que salen de los cementerios la noche de Todos los Santos. En algunas casas, se preparan unas mechas o minetas que se hacen arder en un plato lleno de aceite, para evocar esta imagen.

7.8 24-31 de diciembre. Ciclo de Navidad.

Las Carazas

Este es un ritual que se realizaba hasta mediados del siglo XX -según se ha podido documentar- en Fuenterrobles, La Venta del Moro y los Corrales de Utiel en la comarca de Requena-Utiel. Además, se realiza algo igual en el Camp de Tarragona. Fernando Moya, da constancia de este rito del interior de Valencia en su artículo *Rituales de los animeros de Requena-Utiel*.

Este extrañísimo ritual que se realizaba hasta hace relativamente pocos años se le consideraba una forma de pasar el rato donde un grupo de mujeres reunidas en alguna casa preparaban una especie de “representación” para divertirse. Se realizaba un poco en secreto y desde luego no eran prácticas bien vistas por el señor cura.

Consistía en preparar una sartén de hierro con mango largo donde se ponía sal gorda, aunque también tenemos constancia que se usó azufre y sobre ella se vertía aguardiente. Previamente las mujeres así reunidas se preparaban unas sábanas blancas, en alguna de las cuales se colocaba atada una vela que debía de quedar justo sobre la cabeza de aquella o aquellas que las usasen.

El resto simplemente se envolvían con las sábanas. Con la peladura de unas patatas elaboraban unos rudimentarios “dientes” que se colocaban en la boca. Disfrazadas de esta guisa y apagadas todas las luces se encendía el aguardiente de la sartén generando una luz azulada y amarillenta, que se acentuaba cuando se utilizaba azufre e incluso “pedriega” (colofonia) en lugar de sal.

Una de estas mujeres era la encargada de ir moviendo la sartén dentro del círculo formado entre todas ellas, ya estuviesen sentadas o de pie. En el momento se encendía aquel aguardiente todas ellas empezaban a proferir unos alaridos y gemidos más propios de un antiguo aquelarre brujeril que de un grupo de hacendosas mujeres del pueblo.

Con la envoltura de la sábana ajustada sobre el rostro, el aspecto que producían esos extraños dientes de patata, las velas encendidas sobre la cabeza de algunas de ellas, la luz mortecina de la sartén y los alaridos, se generaba una macabra escena difícil de explicar y que, sin duda, no tenía nada de divertimento, pues incluso cuando lo hemos reproducido actualmente para documentarlo sigue siendo espeluznante [...] (Moya Muñoz, Fernando, 2017)

No se conocen demasiadas referencias sobre su origen, pero se ha encontrado un ritual exactamente igual en la comarca del Camp de Tarragona, en Selva del Camp, donde se le llama fer caretes y se realiza en los velatorios de los niños. El tan espeluznante ritual, parece pues tener origen en el contacto con el más allá. Y el hecho

de que “se realiza siempre en el ciclo de navidad-invierno, entroncaría con la opinión antropológica de que estos rituales están relacionados con la creencia por la cual las almas de los muertos volvían a la tierra alrededor del solsticio invernal.”(Moya Muñoz, Fernando, 2017)

El Demonio y els pastorets.

Los *pastorets* son una representación navideña muy antigua, de la que se nutrió Óscar Esplá para componer su cantata *La Nochebuena del Diablo*. Con orígenes en los dramas medievales que se representaban dentro de los oficios de la víspera de Navidad. Estas misas, que en un primer momento eran en latín, se llamaban *Officium Pastorum*, y se sabe que a partir del siglo XV ya se representaban en catalán. Pero a partir del XVI entraron en decadencia a raíz de las disposiciones del Concilio de Trento, que prohibía las exhibiciones en el interior de los templos.

A partir del siglo XIX recibieron un impulso y se escribieron nuevos textos, en castellano, hasta que en 1887 Miquel Saurina hizo la primera versión moderna en catalán (...). Por norma general, el argumento se construye a partir de tres historias. La primera explica los esponsales de José y María, presenta a la pareja buscando una posada y escenifica el nacimiento del niño Jesús. La segunda se centra en la lucha entre ángeles y demonios. Y la tercera, con un carácter muy cómico y costumbrista, recrea las aventuras de los pastores. (Pastorets | Cultura Popular, s. f.)

Actualmente han desaparecido del territorio valenciano, pero están muy extendidas en el resto de territorios de lengua catalana.

7.9 31 de desembre

L'home dels nassos

Su peculiaridad reside en que tiene tantas narices como días le faltan al año. Por tanto, el día 1 de enero cuenta con 365 narices, el día 2 cuenta con 364 narices y así hasta el día 31 de diciembre en que solo cuenta con una nariz.

Es por ello, que se muestra tímido y reservado, y por vergüenza solo se atreve a salir el día 31 de diciembre, cuando su aspecto es el de un humano más “normal” y sale seguido de toda la chiquillería del pueblo.

Le podemos ver en Alcallà de Xivert, l'Alcora, Alfafara, Agres, Bocairent, Borriana, Càlig, Castelló de la Plana, les Coves de Vinromà, Gandia, Ontinyent, Vila-real... y en Cocentaina, acompañado de su primo, *l'home de les orelles*.

8 Algunos ejemplos de las principales obras que tratan mitos estacionales

Entre las diversas obras ubicadas en diferentes cambios estacionales, se ha realizado una selección, excluyendo aquellas que tienen un carácter predominantemente litúrgico, como podrían ser las obras enmarcadas en la Pasión de Cristo en Semana Santa o las obras que tratan momentos estrictamente religiosos de la Navidad. Por lo tanto, estas son las obras seleccionadas.

1. *La primera noche de Walpurgis Op. 60* de Félix Mendelssohn (1809 - 1847). Esta cantata está basada en un poema de J.W von Goethe, fue presentada en 1843 y narra los intentos de los druidas de las montañas de Harz por practicar sus rituales paganos y aquelarres frente a las nuevas y dominantes fuerzas cristianas.
2. La obra literaria "Fausto" de J.W von Goethe, que dedica su capítulo 21 a la noche de Walpurgis, ha inspirado numerosas versiones musicales. El V acto de la ópera "Fausto" de Charles Gounod está dedicado a esta noche.
3. *La Nuit de Walpurgis Op.60* de Charles-Marie Widor, (1844- 1937) es un poema sinfónico en tres movimientos compuesto en 1887.
4. De N. Rimsky_Korsakov (1844-1909) *La Obertura de La Gran Pascua Rusa op. 36* de 1888.
5. *Una Noche en el Monte Pelado* es un poema sinfónico de M. Mussorsky (1839-1881) compuesto en 1867, pero revisado por N. Rimski-Kórsakov en 1886. Esta obra está ambientada en un aquelarre durante la Noche de San Juan.
6. El Ballet de *La Consagración de la primavera de 1913* de Igor Stravinsky

(1882-1971) en la que se representa el sacrificio de una doncella para consagrar la primavera.

7. *La Nochebuena del Diablo* (1923) de Óscar Esplá (1886-1976).

9 Recursos musicales recurrentes para la representación de situaciones mágicas

9.1 «Diabolus in musica». El tritono

Durante la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de la música antigua y el sistema modal del canto llano, se planteó un problema estético al ejecutar la música solo con las siete notas naturales de la escala musical: *Do* (o *Ut*), *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*. Cuando todas las notas son naturales, se produce un intervalo de tritono, compuesto por las notas *Fa* y *Si*, que para los teóricos antiguos resultaba desagradable y que podía ser suavizado mediante la disminución de medio tono de la nota *Si*. Este intervalo poco a poco se conoció con el siniestro nombre de *diabolus in musica*.

En consecuencia, durante esta época existió una tendencia a evitar el uso de este intervalo en la música. Ya en el Barroco, Johann Matheson (1681-1764) describió en 1739 cómo los cantantes antiguos denominaban este intervalo como el "diablo en la música". En algunas notas de Georg Phillip Telemann (1681-1767), en el año 1733, también se hacía referencia a "lo que los antiguos llamaban Satanás en la música".

En el contexto del Clasicismo, el intervalo del tritono adquirió una aceptación estética en la medida en que su desequilibrio pudiera resolverse en un intervalo consonante. Sin embargo, fue durante el Romanticismo cuando comenzó a ser utilizado con mayor libertad armónica, expandiendo así su uso en la música occidental.

9.1 La repetición y el aumento progresivo del ritmo y la intensidad

En su obra "Historia oculta de la música: magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios", Muñoz nos relata acerca de los ritos chamánicos más ancestrales:

“La palabra, cantada y repetida, permite al chamán controlar las fuerzas de la naturaleza para conseguir aprovechar su energía en beneficio del individuo o del grupo, como ocurre en el Rosario cristiano, el recitado coránico o los mantras tibetanos” (L. A. Muñoz, 2020).

El mismo autor respecto a los ritmos progresivos y la danza nos comenta

“Otro de los rasgos característicos del chamanismo es la utilización del ritmo progresivo y la danza, elementos que permiten al iniciado adaptarse a su nuevo estado de conciencia, como un acelerador biológico que funciona en conexión con el pulso del corazón y la presión arterial”

9.2 Células basculantes

A partir de la observación de un gran número de ejemplos de música relacionada con seres mágicos, se ha notado una tendencia a utilizar ciertos intervalos de segunda en un tempo rápido, lo que crea una sensación de enjambres de sonidos que parecen evocar el fuego fatuo o incluso las llamas del infierno.

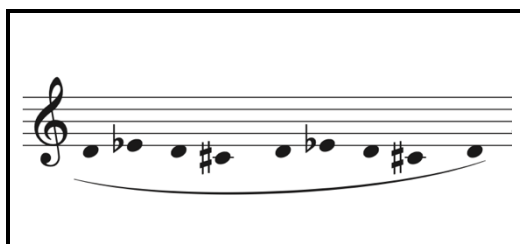


Fig. 1 Ejemplo de célula basculante.

Citaremos algunos ejemplos de obras emblemáticas que utilizan este recurso.

El «Confutatis» del *Requiem* de W.A. Mozart (fig. 2) cuya letra dice:

«Rechazados ya los malditos, y entregados a las crueles llamas, llámame con los benditos.
Suplicante y humilde te ruego, con el corazón casi hecho ceniza, apiádate de mi última hora.»



Fig. 2 «Confutatis» del *Requiem* (1791) de W.A. Mozart (1756-1791)



Fig.3«Obertura» de *La primera noche de Walpurgis* Op. 60 (1832) de Félix Mendelssohn (1809 - 1847)



Fig. 4 «Obertura» de *Orfeo en los Infiernos* (1858) de J. Offenbach (1819-1880)



Fig.5 *Una Noche en el Monte Pelado* (1886) de M. Mussorgsky (1839-1881)



Fig. 6 «Danza Ritual del Fuego» de *El Amor Brujo* (1915) de M. De Falla (1876-1946)



Fig. 7 «La adoración de la tierra» de *La Consagración de la primavera* de 1913 de Igor Stravinsky (1882-1971)

9.3 Registros extremos

En el Manual de Musicoterapia del Curso de Musicoterapia de la EIE se señala que los sonidos graves y de fuerte volumen son frecuencias que pueden resultar intimidatorias y obligar a detenerse ante la presunción del peligro. Estos sonidos pueden producir miedo o al menos prudencia, y nos obligan a movernos con extrema quietud.

En el ámbito de la musicoterapia, se utilizan generalmente para lograr la quietud inmediata de personas muy agresivas. En la naturaleza, estas frecuencias se pueden encontrar en maremotos, volcanes o terremotos.

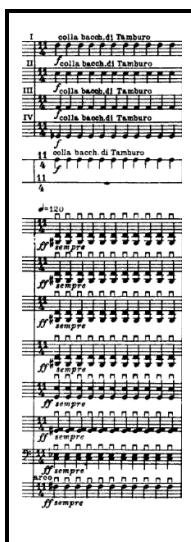


Fig. 8 «Anuncio de la glorificación de la elegida» de *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971).

Por el contrario, las frecuencias más agudas y las dinámicas suaves producen una sensación de calma y misticismo.

The image shows a musical score for the 'Lux Aeterna' section of Giuseppe Verdi's Requiem. The score is for Mezzo-Soprano and strings. The tempo is 'Allegro moderato' with a metronome marking of 88. The lyrics are 'Lux aeterna luceat eis, Domine,'. The score shows the vocal line and the string accompaniment for 12 Violini I and 12 Violini II, each divided into four parts.

Fig. 9 «Lux Aeterna» del *Requiem* (1874) de G. Verdi (1813-1901)

9.4 Recursos retóricos y la Teoría de los Afectos

Desde la música renacentista, ya se teorizó sobre los efectos de determinadas figuras y gestos musicales y su significado.

- (...) Figuras melódicas tales como la cuarta disminuida (significa la muerte y esperanza de salvación), la sexta menor (la pena), la Quinta justa (un intervalo asociado a la muerte), la segunda frigia (el dolor), La Cadencia plagal (IV-I), (Amen, redención), las ligaduras o suspensiones, las cuales incrementan la cualidad de la disonancia en las cadencias, y notas cromáticas, (son la queja o lamento, angustia y pasión de amor), las Notas ascendentes (Altura, ascendencia al cielo), las Notas descendentes (Bajeza, descendencia al infierno), las notas vecinas inferiores descendiendo, (fluyen literalmente como lágrimas –las dos corcheas en “Lachrimae Antiquae” de J. Dowland en el primer ejemplo de abajo–), y el, en ocasiones cromatizado, tetracordo menor descendente (...) (Corbí, s. f.)

En el barroco el compositor Johan Mattheson (1681-1764), comenta al respecto en sus escritos

Temor, abatimiento, timidez, espanto, horror, y su extremo, la desesperación, requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos.

Capítulo 4. Composición de una obra propia.

10 Catàleg d'Éssers Fantàstics al País Valencià

10.1 Breve descripción de la obra

La obra «Catàleg d'Éssers Fantàstics al País Valencià» es una composición para Banda Sinfónica que consta de tres movimientos relacionados con momentos del año y cambios estacionales. El primer movimiento se inspira en la historia de «El Demoni i les Caspolines» (punto 8.6 del presente Trabajo), relacionada con las Vírgenes aparecidas en el 8 de septiembre.

El segundo movimiento se basa en la aparición de un caballo de fuego durante la Noche de difuntos (del 1 al 2 de noviembre), «l'haqueta de foc» (punto 8.7 del presente Trabajo).

Y el tercer movimiento se inspira en la leyenda del día del milagro relacionada con San Cristóbal y el comienzo de la temporada de baño el 10 de julio (punto 8.4 del presente Trabajo). La orquestación de la suite se encuentra detallada en la partitura adjunta en el anexo I.

10.2 Proceso conceptual de la obra

La pieza ha sido compuesta para banda con el propósito de explorar técnicas compositivas poco utilizadas hasta ahora y de crear una obra con características estéticas determinadas. Además, se recibió la oferta por parte del director de la Banda Sinfónica Municipal de Alicante, D. José Vicente Díaz Alcaina, para estrenar la obra dentro del Ciclo de "Jóvenes Compositores" en el ADDA.

La obra se basa en varios ritos estacionales que se encuentran glosados en el presente trabajo, y se decidió estructurarla en tres movimientos para cubrir la duración adecuada al TFG.

El primer movimiento tendría sonoridades oscuras, dada la crudeza de los hechos reales que fundamentan la temática.

El segundo movimiento por remitirse a un jinete y un caballo ardiendo en fuego eterno y cabalgando a toda velocidad en medio de la oscuridad de la noche, tendría como objetivo, evocar el paso de dichas criaturas a toda velocidad por todo el espacio físico de la banda por medio de unas escalas basculantes frenéticas. Su duración sería muy breve.

El tercer movimiento, de algún modo, debía reflejar la intensa luz del verano, la calma total de las aguas de la playa de l'Antina y el calor. A partir de ahí se evocaría el brote de una fuente, situaciones de carácter mágico y la recreación del medio acuático. Además, tendría un final grandioso para cerrar la obra en su conjunto y también aprovechando el final feliz de la leyenda de El día del milagro, en la que se basa el tercer movimiento

Como elementos comunes a los tres movimientos se encuentran:

- Escritura esencialmente textural.
- Uso de micropolifonías, (lo cual, condicionó la subdivisión de las voces, especialmente en el caso de los clarinetes en *Sib*, que requieren en la mayoría de los casos 6 voces).
- El simbolismo numérico.
- La estructuración en base a proporciones áureas.
- La utilización de recursos electroacústicos a través de la mezcla, manipulación y síntesis granular de diferentes sonidos sintetizados.

10.3 Análisis de la obra

Primer Movimiento. *El Demoni i les Caspolines*

Estructura y curvas de crecimiento

La pieza musical se basa en dos ejes fundamentales, el *Sol* y su contrapolo el tritono *Do#*. Además, se han considerado los intervalos que forman este tritono (conocido como el «*diabolus in música*» debido a su connotación histórica de ser considerado

un intervalo prohibido), es decir que también se utilizarán sonidos estructurales como el *La* y el *Si*, así como sus respectivos contrapolos.

Para lograr esto, cada uno de estos sonidos destacará en puntos específicos de la sección áurea, tomados tanto de principio a fin como de forma recíproca, como se muestra en la figura 10. De esta manera, se busca una estructura musical sólida y coherente que se basa en estos ejes y sus intervalos asociados.

La sección áurea de la pieza se ha calculado a partir de los tiempos aproximados de ejecución y se ha establecido en puntos clave de la obra. El primer punto áureo se encuentra en el compás 17 (segundo 66'6), el segundo punto en el compás 27 (segundo 107 aprox.), el tercer punto en el compás 46 (segundo 173 aprox.) y el punto final en el segundo 280 (4 minutos y 40 segundos).

A continuación, se ha obtenido la sección áurea mirando desde el final de forma retrógrada, señalando los puntos 143 aprox. (c. 32, *La*) y 240 (c. 58, *La*). Todo ello se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los intervalos que forman el tritono *Do#* y su contrapolo el *Sol*, así como sus respectivos contrapolos, que han sido utilizados como sonidos estructurales en la pieza.

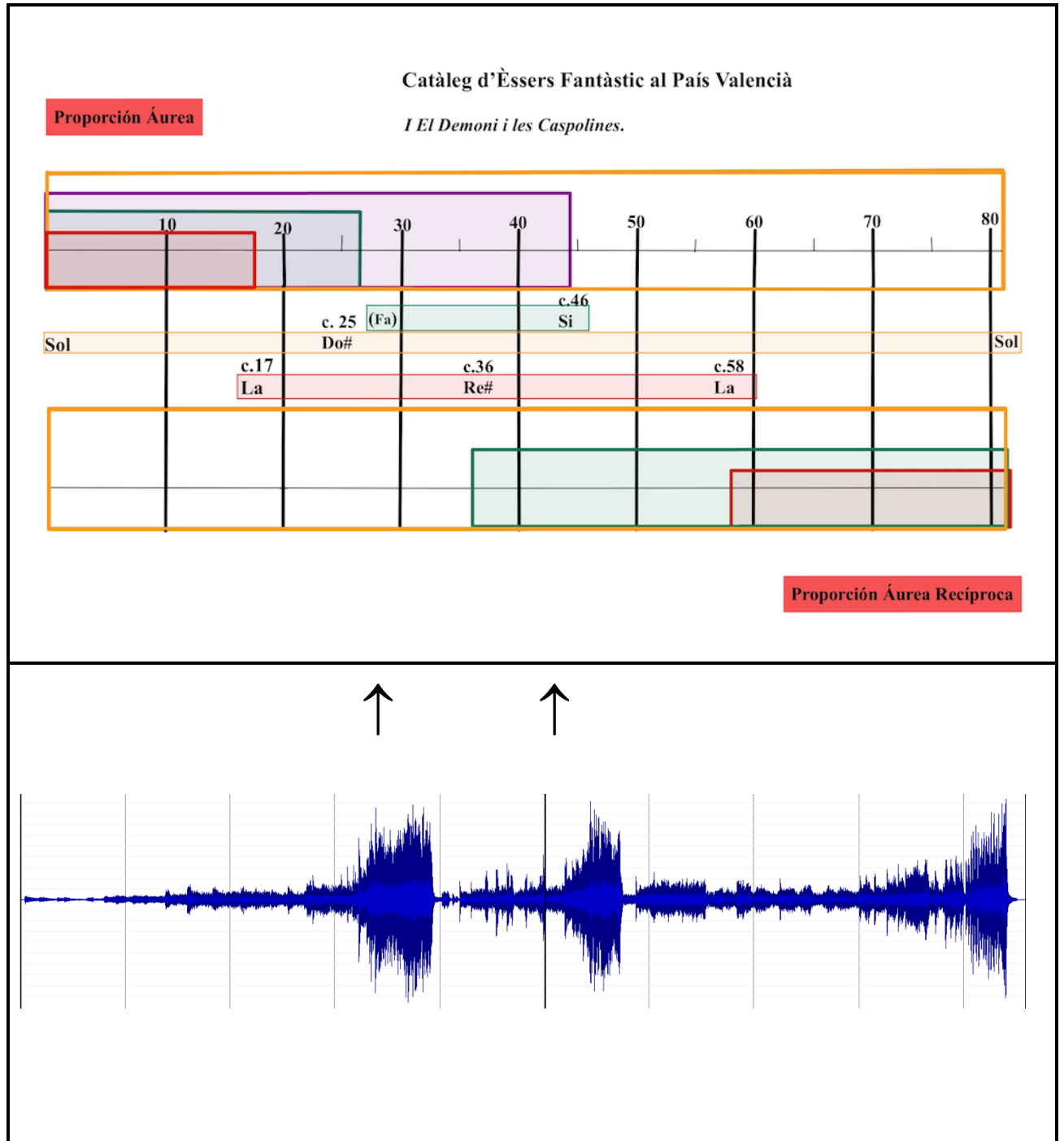


Fig. 10. Esquema general del movimiento con secciones áureas y gráfico de las ondas del primer movimiento realizado con Sony Visualiser.

En la figura 10 observamos también cómo los momentos de crecimientos de la pieza coinciden con los puntos áureos de los compases 27 y 42.

En definitiva, la relación entre las alturas que protagonizan cada una de las secciones es la del siguiente hexacordo.

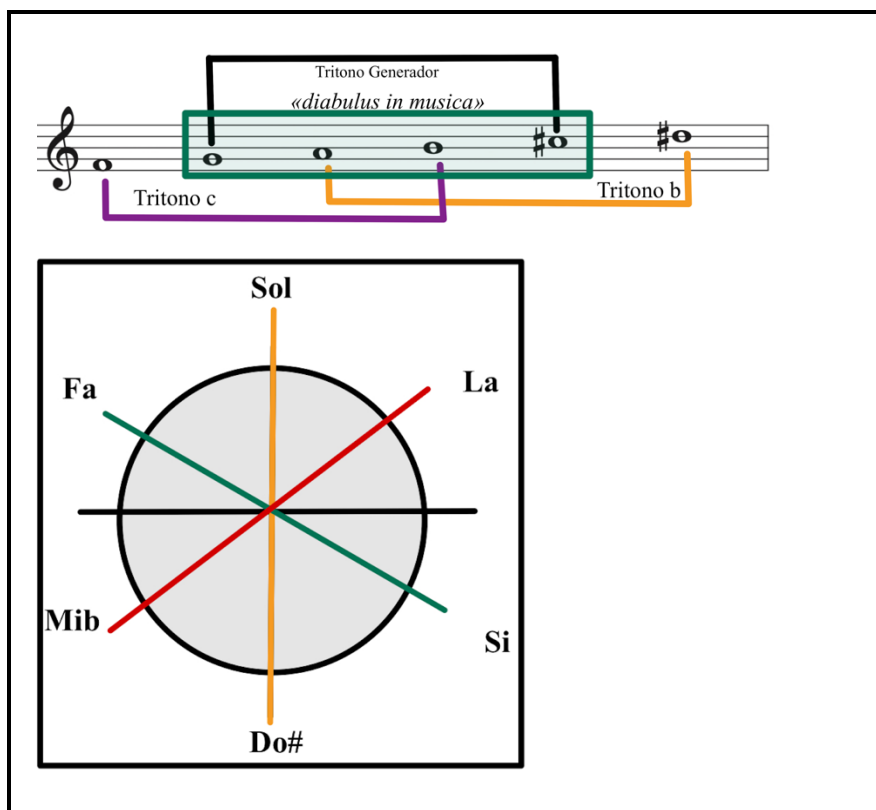


Fig. 11. Conjunto de alturas principales de «El demoni i les Caspolines».

Material motivico

La primera sección C.c. (1 a 30)

A nivel melódico, el principio del movimiento dibuja una “melodía de timbres” entre la flauta y las maderas más graves, este será uno de los elementos motivicos.

Como se ve en la figura 12, las diferentes intervenciones muestran entre segundas menores y segundas mayores, pasando por una segunda de $\frac{3}{4}$ de tono.

Flauta

Clarinete solo

Cl. bajo

Sax. Barítono

Fagot

Contrafagot

pp

Fig. 12. Principio del primer movimiento con la aparición del material temático principal.

El motivo aparece unido en el compás 25 adquiriendo entidad de motivo rítmico en la parte grave (que rítmicamente ha sido anticipada por los toms).

Sax. Altos y Tpas.

Sax tenores, Trbn bajo,
Bdnos. y Tta. 4

Graves

ff

Fig. 13. C. 25 clímax1 de la pieza.

La siguiente sección (c.c. 30 a 42) presenta una textura nueva con una sonoridad más luminosa debido al uso predominante de intervallos de tonos (en lugar de semitonos como en la sección anterior) entre las notas de los clústeres de flauta. Estos clústeres se combinan con clústeres cromáticos en registro medio, todos ellos móviles.

A partir del compás 36, todos los conglomerados de sonidos comienzan a ascender hacia un único sonido, el Re#. Este proceso se ha calculado mediante la técnica de interpolación utilizando la aplicación Open Music.



Fig. 14 Ejemplo de material sujeto al proceso de interpolación con *Open Music*

Para ello, podemos observar en la figura 15 cómo hemos introducido en el cuadro superior izquierdo los dos grupos de sonidos con números midicents (fluorescente amarillo). La fig. 16a son las seis voces de partida del clúster, el segundo es un grupo de sonidos formados por un único *Re#*, (fig. 16b) nuestro sonido de destino.

En el pequeño cuadro del medio (señalado con fluorescente verde) hemos fijado el número de transiciones hasta el *Re#*, en este caso de 11 dada la figuración de los clústeres móviles. En el cuadro inferior del *patch*, señalado con fluorescente azul, obtenemos el resultado de cada uno de los pasos (fig. 15)

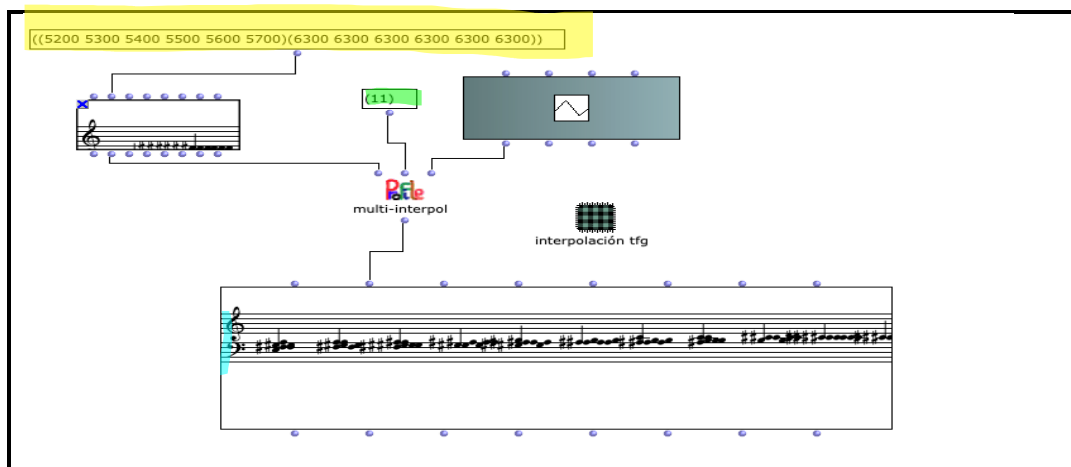


Fig. 15 Imagen del patch de interpolación utilizado.

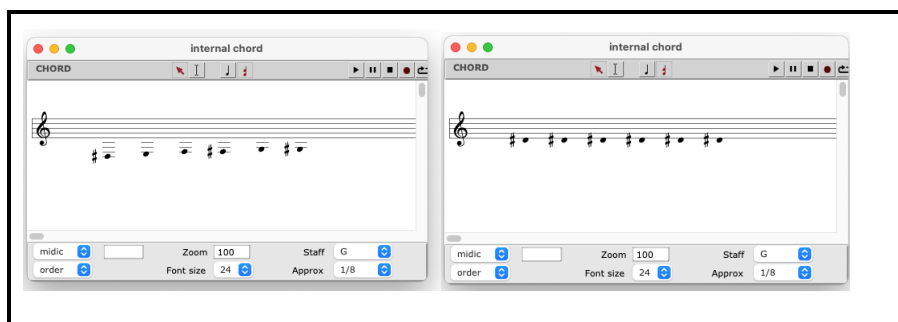


Fig. 16ª y 16b Material inicial y final de la interpolación.

La tercera sección de la pieza abarca desde el compás 46 hasta el compás 63. En los primeros compases de esta sección (46 a 50), se utilizan movimientos ascendentes de segundas mayores, para luego regresar a movimientos de segundas menores y cuartos de tono. En la parte final de esta sección (compases 58 a 63), se produce una acumulación de sonidos utilizando una técnica retrograda de los sonidos estructurales previamente utilizados en la pieza. (fig. 17 y 18).

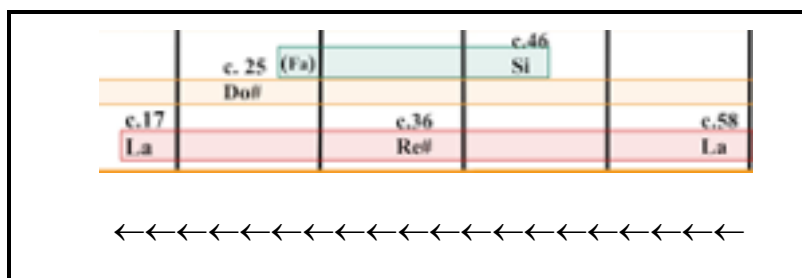


Fig. 17. Esquema de alturas principales en la parte central de la pieza

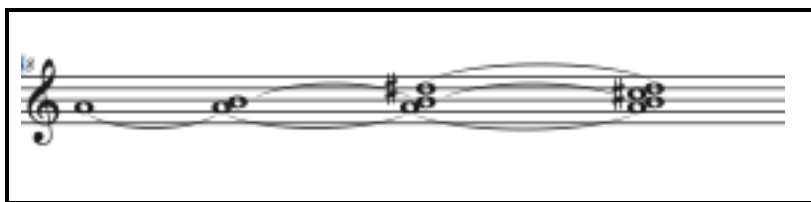


Fig. 18 Sonidos acumulados en los c.c. 58 a 63 siguiendo el esquema de alturas principales de forma retrógada.

La Sección Final (c.c. 63 a 81), se caracteriza por el cambio de tempo pasando de $\text{♩} = 60$ a $\text{♩} = 166$. El ritmo orgiástico junto con la utilización de conjuntos de altura basado en el material melódico precedente.



Fig. 19 Conjunto de alturas principales utilizadas en la primera sección (véase figura 11 y 12

c. 67 y siguientes, piano, arpa, flautas y oboes utilizan intervalos de 4ª A y 5J resultantes de las combinaciones de los números 4, 7 y 5 en dos alturas diferentes a distancia de semitono (fig. 19).



Fig. 20. Material utilizado por flautas, oboe, arpa y piano a partir del c. 67 hasta el final

Además, clarinetes y saxos dibujan un motivo basado en los sonidos 5,4, 7 y 8 (véase fig. 19), más el giro cromático de otras voces a partir del c. 72 y siguientes como

podemos observar en la fig. 21.

Fig. 21. Material utilizado por clarinetes y saxofones.

Por último, en cuanto al diseño de la escala final fig. 20) del movimiento, podemos observar cómo utiliza también la interválica que nos ofrece la introducción de la obra, con las alturas 3, 4, 5, 6 y 7 representadas en la figura 19.

Fig. 22. Escala del c.80.

Elementos Simbólicos del primer movimiento

La utilización de elementos simbólicos y numerológicos en la composición es una práctica común en la música, y en este caso específico se ha empleado con el objetivo de reforzar el carácter diabólico del tema. Se ha utilizado el tritono como base

estructural, que históricamente ha sido asociado con el diablo debido a su disonancia. Además, se ha hecho referencia al número 666, considerado como el número del diablo en la cultura popular, a través de la ubicación del primer punto de sección áurea en el segundo 66'6 de interpretación aproximadamente, así como en la presencia de 3 tritonos en la estructura, que se corresponde con el número 666.

Por último, la velocidad de la última sección de la pieza, que se ha establecido en $\text{♩} = 166$, corresponde a una velocidad de semicorcheas de $\text{♩} = 666$, lo que reafirma la presencia del número diabólico en la composición.

Segundo Movimiento. *L'Haqueta de Foc*

Estructura y curvas de crecimiento

La estructura del movimiento se basa en una serie de sub-agrupaciones instrumentales que se configuran en función del recorrido físico del caballo que se pretende recrear. Así, podemos dividir la pieza en dos partes principales: el recorrido de entrada (A) y el recorrido de salida (A').

En tabla 2 podemos observar los sub-grupos elegidos en función de su ubicación en el escenario y también en función de sus características.

1 Flautas y oboes.	2 Requinto, clarinetes y clarinete alto.
3 Trompas, fagotes y contrafagot.	4 Saxofones altos, tenores y barítono.
5 Tubas, bombardinos, clarinete bajo y contrabajo.	6 Trompetas y trombones.
7 Piano, arpa, y vibráfono.	8 Toms, tam tam y timbales.

Tabla 2. Subdivisión de la banda en *L'haqueta de foc*.

En la fig. 23 vemos la aparición de los diferentes sub-grupos aquí numerados.

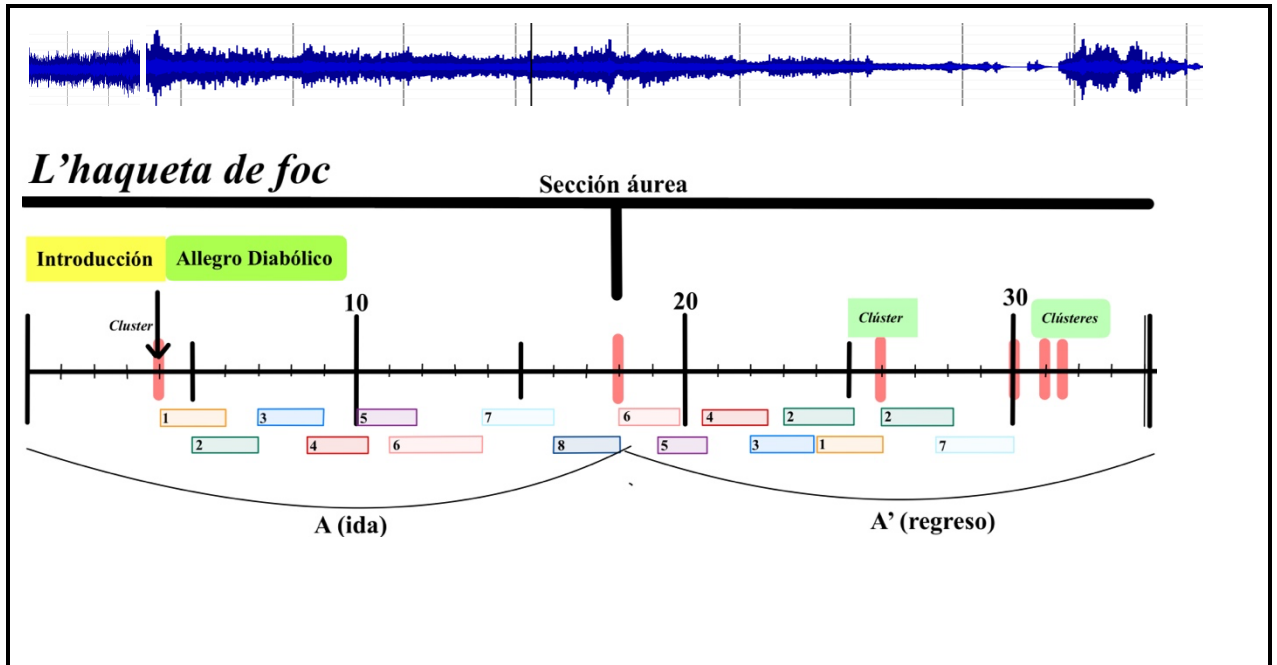


Fig. 23. Estructura y curva de crecimiento de *L'haqueta de foc*.

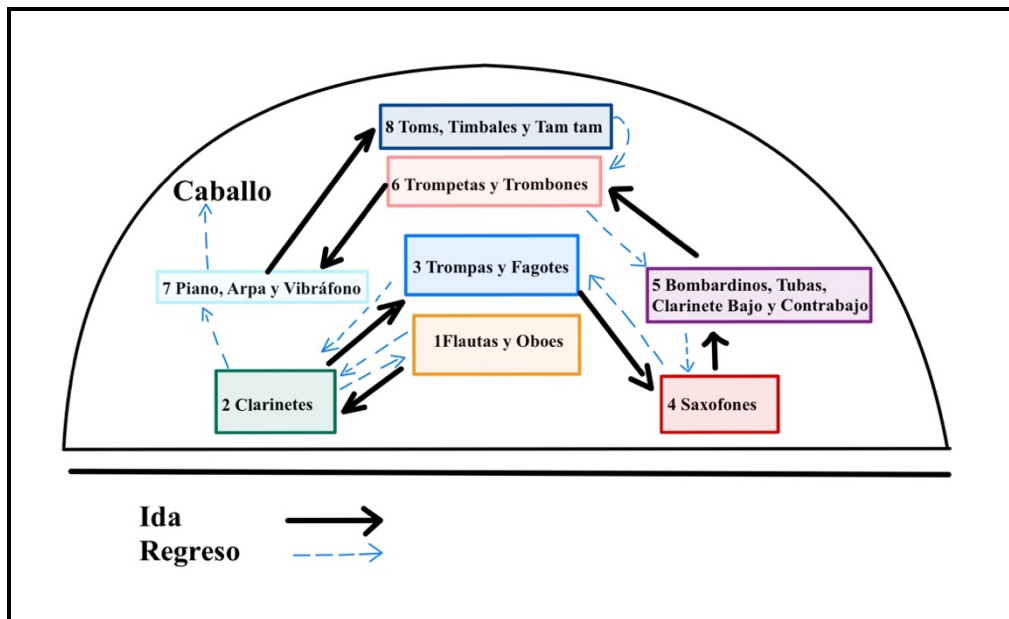


Fig. 24. Disposición de la banda para el recorrido de *L'haqueta*.

Además, podemos comprobar con la curva de crecimiento cómo la intensidad comienza a decaer a partir del allegro, realiza un ascenso que culmina en el c. 18 (sección áurea) y a partir de ahí se diluye progresivamente la sonoridad hasta reactivarse en el final con el audio midi y el glissando de arpa (c. 32).

La sección áurea articula la ida y el regreso del caballo con un clúster. Además, entre los c.c. 18 y 30 se establece otro punto áureo en el compás 26 aprox. que se señala musicalmente con otro clúster, y que se calcula como resultado de multiplicar los 12 compases de este fragmento x el recíproco áureo.

($12 \times 0.618 = 7,4$), es decir que desde el c. 18 calculamos 7'5 compases más y obtenemos el punto en el compás 25'5. La ubicación en el compás 26 es por tanto aproximada.

Material Motívico y Textural

En este movimiento se utiliza la superposición de progresiones cromáticas en diferentes subgrupos instrumentales. Estas progresiones se originan a partir de un sonido clúster a una distancia de semitono y evolucionan de manera paralela o en movimiento contrario. El ritmo utilizado varía entre semicorcheas y tresillos de corchea, adaptándose a las capacidades y características de cada instrumento, aunque no se combinan simultáneamente.

Además, se tiene en cuenta la idiomática específica de algunos instrumentos, como el arpa y el piano, para crear una textura que sea coherente con el conjunto. Por otro lado, se aprovecha la capacidad de algunos instrumentos, como el contrabajo, los timbales y los trombones, para realizar glissandos.

Durante gran parte de la pieza se genera una cortina sonora a partir del trémolo en los graves del piano y redobles de timbal, que no tienen una función armónica o estructural específica.

Elementos Simbólicos del segundo movimiento

Se ha utilizado un tempo de $\text{♩} = 66$ al comienzo en alusión al número diabólico, y además se ha repetido la velocidad de $\text{♩} = 166$, es decir $\text{♩} = 666$. Además se ha utilizado la proporción áurea como se comentaba en el apartado estructura y curvas de crecimiento.

Tercer Movimiento. *El dia del miracle a Santa Pola*

Estructura y curvas de crecimiento.

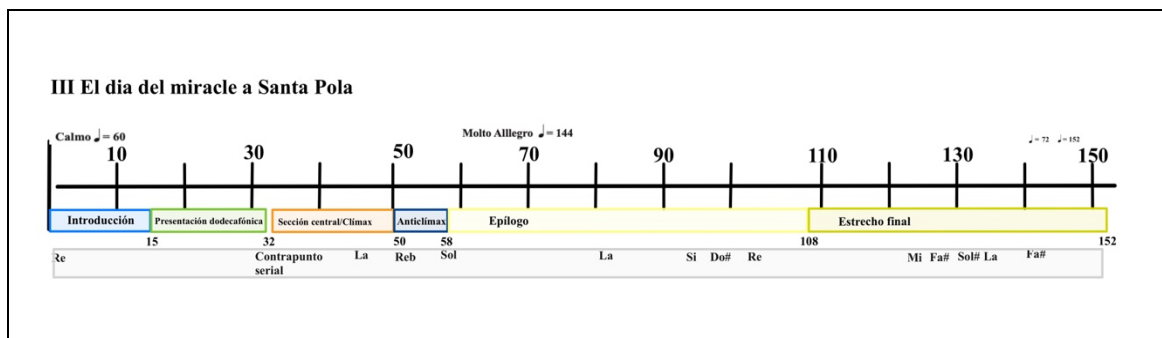


Fig. 25 Estructura general del movimiento.

Dado que la fig. 25 representa una aproximación a la pieza tomando como escala los números de compás, las proporciones de las diferentes secciones pueden parecer engañosas al producirse cambios de compás y cambios de tempo.

En las siguientes figuras se ha dividido el movimiento en las dos principales secciones que representan la proporción áurea (figuras 26 y 27). Además, en la curva de crecimiento podemos observar el tiempo en minutos y su relación con los diferentes compases.

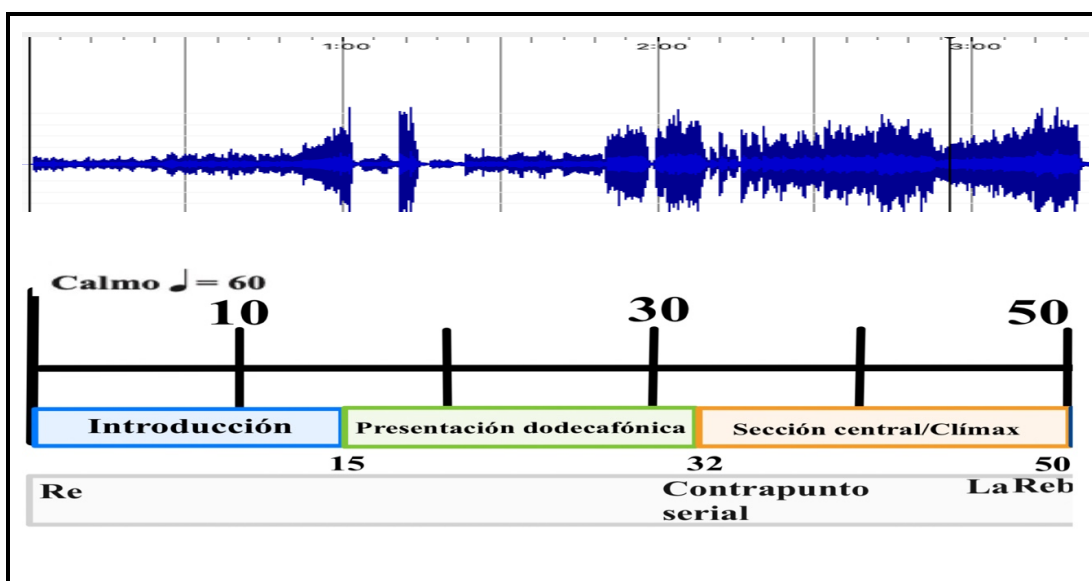


Fig. 26 Primera sección de *El dia del Miracle a Santa Pola* con estructura y curva de crecimiento.

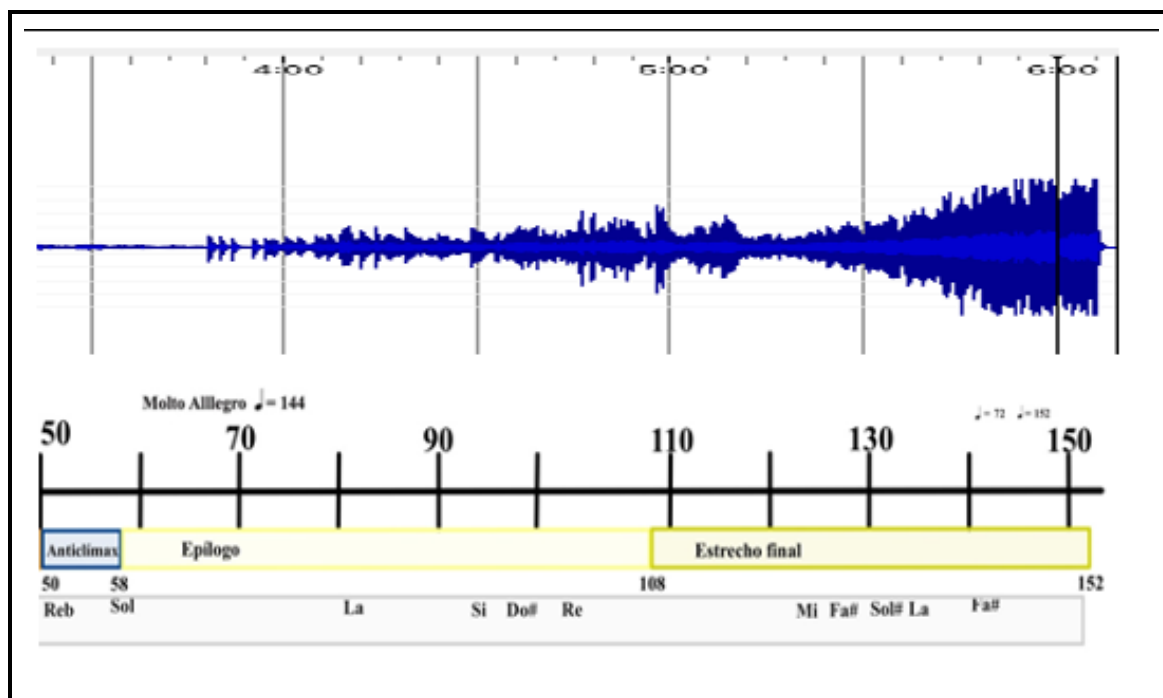


Fig. 27 Segunda sección de *El día del Miracle a Santa Pola* con estructura y curva de crecimiento

Material Motívico y Textural

La pieza se construye a partir de dos conjuntos de alturas bien definidos que aparecen en la introducción el primero y en la presentación dodecafónica el segundo (véase fig. 26). A partir de ahí se utilizan ambos de manera alterna o conjunta.

A continuación, pasaremos a describir los materiales mencionados. Los sonidos que aparecen al principio en los primeros 10 compases son los que se pueden observar en la figura 28.

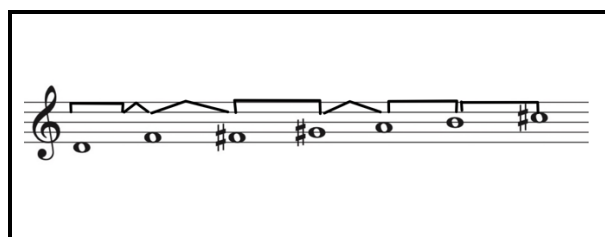


Fig. 28 Alturas utilizadas en el principio de *El día del Miracle a Santa Pola*.

El material 1, se construye a partir de esta escala con ligeras transformaciones (fig. 29) y que consta de dos tetracordos de tonos enteros separados por un semitono.

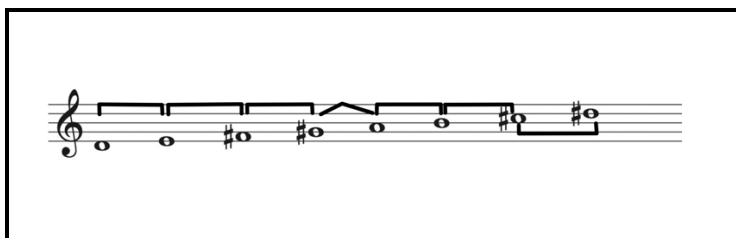


Fig. 29 Material 1 derivado del material inicial presentado en fig. 28.

En cuanto al material 2, se construye a partir de una serie dodecafónica creada y todas las variantes de la matriz (tabla 3).

	I5	I6	I0	I3	I2	I4	I8	I4	I10	I9	I11	I7	
P5	F	G _b	C	D	D _b	E _b	A _b	E	B _b	A	B	G	R5
P4	E	F	B	D _b	C	D	G	E _b	A	A _b	B _b	G _b	R4
P10	B _b	B	F	G	G _b	A _b	D _b	A	E _b	D	E	C	R10
P8	A _b	A	E _b	F	E	G _b	B	G	D _b	C	D	B _b	R8
P9	A	B _b	E	G _b	F	G	C	A _b	D	D _b	E _b	B	R9
P7	G	A _b	D	E	E _b	F	B _b	G _b	C	B	D _b	A	R7
P2	D	E _b	A	B	B _b	C	F	D _b	G	G _b	A _b	E	R2
P6	G _b	G	D _b	E _b	D	E	A	F	B	B _b	C	A _b	R6
P0	C	D _b	G	A	A _b	B _b	E _b	B	F	E	G _b	D	R0
P1	D _b	D	A _b	B _b	A	B	E	C	G _b	F	G	E _b	R1
P11	B	C	G _b	A _b	G	A	D	B _b	E	E _b	F	D _b	R11
P3	E _b	E	B _b	C	B	D _b	G _b	D	A _b	G	A	F	R3
	RI5	RI6	RI0	RI3	RI2	RI4	RI8	RI4	RI10	RI9	RI11	RI7	

Tabla 3. Matriz dodecafónica utilizada como fuente del materia

Tanto el material 1 como el 2 aparecen como material melódico, como material armónico y también rítmico. En cuanto al material rítmico, aparece básicamente agrupado en gestos de dos tipologías contrapuestas y complementarias. La tipología A será la que representa un ritmo íctico y disuelve su empuje motor a partir de su mismo nacimiento. Esta tipología se muestra en los ejemplos de la fig. 30.



Fig. 30. Ejemplos de células rítmicas de tipología A.

Por su parte la tipología B es la que avanza según una curva de tensión rítmica creciente. Vemos ejemplos en la fig. 31.



Fig. 31. Ejemplos de células rítmicas de tipología B.

La aparición de los diferentes materiales se describe en la siguiente tabla:

<p>Introducción.</p>	<p>Como se ha comentado, la primera sección de la pieza presenta el material embrionario del material 1. A partir del compás 10, los diferentes arpeggios toman las notas de este material.</p>
<p>Presentación</p>	<p>La flauta presenta el material 2 con el primer hexacordo cogidos de 15 y su</p>

<p>dodecafónica. C.c. 15-32</p>	<p>retrogradación (segundo hexacordo de I5) y el arpa nos presenta el material del primer hexacordo P5 y su retrogradación (segundo hexacordo de P5).</p> <p>La respuesta del tutti orquestal de c. 17 utiliza el material de los arpegios del c. 13 en su altura original y una transposición de un tono superior (tal como aparece en c. 14).</p> <p>La respuesta del c. 20 se realiza con el material 1 en las maderas por acumulación de notas formando un clúster, además de una esquematización del mismo material que realiza el piano y el arpa.</p> <p>A partir del compás 23 se producen varias intervenciones del material 2.</p> <p>La trompa, el corno, el fagot y el clarinete 1B realizan una melodía a partir del hexacordo 2 de I7 con el adorno de clarinete 1, piano, el clarinete bajo y el arpa que arpeggian el hexacordo 1 de R9</p> <p>A partir del c. 24 cohabitan el material 1 y el 2. Los clarinetes presentan el material 1 y los instrumentos graves presentan el material 2 con el hexacordo 1 de P3</p> <p>En los c.c. 27-28 escuchamos una réplica de los compases 20- 21, esta vez en fortísimo (material 1). Y en los c.c. 29-32 aparece la serie P5 por primera vez completa.</p>
<p>Sección Central/Clímax. C.c. 32-50.</p>	<p>Sobre un ritmo ostinato de la percusión, los instrumentos graves realizan una línea con valores largos que presenta la serie P0. Al mismo tiempo las trompas y bombardinos realizan un contrapunto en valores largos también replicando con el segundo hexacordo de esa misma serie P0 y el primer hexacordo de R5. La Trompetas por su parte realizan una entrada 4 compases después presentando en valores de redonda el tetracordo 1 de I0.</p> <p>Durante todo el pasaje, flautas y oboes, clarinetes y saxofones realizan intervenciones con la rítmica y textura del compás 20 pero esta vez utilizando indistintamente material 1 o material 2 de las series P2 y P5 en el caso de los clarinetes y P8 en el caso de los saxofones, en todos los casos se utiliza el hexacordo 1.</p> <p>En c. 43 encontramos una fanfarria de metales que presenta un canon con el tetracordo 2 de I10 y el tetracordo 2 de I0. Sobre este canon se presenta una cortina sonora de las maderas y el plato suspendidos en pianísimo. Esta textura presenta una sonoridad clúster con características de ruido blanco buscando</p>

	<p>potenciar la brillantez del metal para desembocar en el clímax sonoro del movimiento en el compás 48.</p> <p>Para el acorde climático hemos utilizado los tetracordos 2 Y 3 de la serie I0.</p>
<p>Anti-Clímax. C.c. 50-58</p>	<p>Esta transición se realiza a partir de una sonoridad rítmicamente estática de los clarinetes basada en el material 1 y una melodía de timbres (Klangfarbenmelodie) realizada por flauta, trompas y requinto y que podría recordar al mismo tipo de interválica y sonoridad presentada en la introducción del primer movimiento. Aunque en cualquier caso las alturas han sido tomadas de los sonidos 3 a 7 de la serie I2.</p>
<p>Epílogo. C.c. 58 a 108.</p>	<p>El c. 58 coincide con un cambio de tempo, <i>Molto Allegro</i> $q = 144$. Esta sección está construida fundamentalmente con 4 elementos.</p> <p>En primer lugar nos referiremos a las largas notas pedales de los instrumentos graves, que van siguiendo una ascensión de acuerdo con la escala que forma el material 1 (véase fig. 27 y 29).</p> <p>En segundo lugar las intervenciones de carácter esencialmente rítmico de percusión, arpa y clarinetes 2-3.</p> <p>En tercer lugar los clarinetes 1 realizan una célula rítmica con las alturas correspondientes a los últimos 7 sonidos de RI10 y una transposición a RI0.</p> <p>En último lugar la cortina sonora que produce la intervención de los saxofones, realizando una melodía de timbres con parte del material utilizado por clarinetes 1 perteneciente a RI10.</p> <p>A partir del c. 85, comienzan a aparecer imitaciones al material del clarinete 1, por parte de trompetas con diferentes respuestas progresivamente más estrechas por parte de piano y arpa, saxofones, flautas, oboes, fagotes, bombardino en diferentes transposiciones de RI.</p> <p>Además existe un apoyo de orden armónico de clarinetes (c.89) y posteriormente metales (c. 95) tomado del primer heptacordo de I2 en primer lugar y de I4 en el segundo</p> <p>El estrechamiento va intensificando la tensión rítmica que encuentra como contrapeso el diseño rítmico de tipología B con el que contestan metales, saxofones y flautas, oboes, fagotes y contrafagot a partir del compás 98 con material acórdico tomado de la serie P3 (primeras 3 notas y últimas tres notas)</p>

	<p>En el. C. 102 se produce una nueva alternancia entre el material estrechado y el material rítmico de tipología B que acaba por imponerse a partir del 104 para dar paso a la fase final de la obra.</p>
<p>Estrecho final. C.c. 108 a 152</p>	<p>En la sección 3 se ha trabajado con materiales diversos e independientes que se introducen de forma espaciada y que paulatinamente de forma progresiva van aumentando su presencia fundamentalmente en tres aspectos.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 Intervenciones progresivamente más estrechas. 2 Aumento progresivo de la intensidad. 3 Cambio de alturas de forma ascendente. <p>Las técnicas utilizadas para ello tienen que ver con el uso que hace Messiaen de las taleas y los ritmos en cuanto a construcción y en algunos casos simetrías, aunque adaptados a las necesidades del pasaje concreto.</p> <p>Los materiales principales son:</p> <ul style="list-style-type: none"> -La pedal obstinado de los graves siguiendo el proceso ascendente comenzado en el compás 58. -Las trompas, saxofones y bombardinos que de forma independiente entre ellos presentan una misma célula rítmica. Este material forma parte de I5 (sonidos 3 y 4) con una segunda menor añadida a modo de clúster. -Por su parte los trombones aparecen con sonidos sincopados también con material de la serie I5 (sonidos 4-5 y 10). <p>Flautas, oboes, fagotes, piano, glockenspiel y xilófono, van realizando un único sonido que va estrechando su presencia (sonido 8 de I5).</p> <p>Y los clarinetes realizan un diseño rítmico de tipología A con los sonidos 2, 5 y 6 de I5.</p> <p>Como se ha comentado se realizan transposiciones (concretamente 2, cada una un tono superior) de todo el material y cambio de 8ª en algunos casos para obtener más brillantez e intensidad.</p> <p>A partir del compás 136, un solo de timbal con acordes de toda la banda formados por el conjunto de notas con el cual desembocan, da paso al Largo Final formado por un movimiento heterofónico de terceras menores ascendentes.</p> <p>Y por último el Piu Allegro combina tiempo y contratiempo con acordes formados por 3ªM y 6ª M sumado a los glissandos de trompas, saxofones y bombardinos, conducen al gesto final, apoyados por las semicorcheas de la caja.</p>

Tabla 4. Descripción de los materiales compositivos del movimiento 3.

Elementos Simbólicos del tercer movimiento

Este movimiento ha sido inspirado en el comportamiento del agua en relación a la gravedad. La leyenda que dio origen a esta sección de la pieza musical menciona una

fuelle de agua dulce, lo cual llevó a la concepción de un manantial que surge desde abajo hacia arriba cerca de la playa.

El gesto musical que se desprende de esta idea se basa en células rítmicas de tipología A que, en muchos casos, presentan una progresión melódica ascendente. En cualquier caso, estas células rítmicas representan la disminución gradual de la fuerza del agua al ascender (véase fig. 30).

En cuanto a las proporciones de la pieza, se ha tenido en cuenta la proporción áurea que tiene su punto de referencia en el anticlímax (véase fig. 25).

11 Conclusiones

De este estudio se derivan las siguientes conclusiones:

En primer lugar, en relación con los cambios estacionales en el mundo occidental, se ha constatado que, además de los solsticios y los equinoccios, existen otros cuatro momentos del año que tradicionalmente revisten igual o mayor importancia que los cambios solares. Estos momentos coinciden con los puntos intermedios de los ciclos solares. De esta manera, encontramos el 1 de noviembre, la Candelaria, los mayos y la Asunción de Agosto, los cuales pueden ser identificados con diversas denominaciones.

Además, constatamos cómo los ritos están relacionados con celebraciones ancestrales pre-cristianas que se asocian a diferentes etapas del ciclo de la vida y su vínculo con los seres humanos. La cultura, por lo tanto, se conecta directamente con la relación entre el ser humano y el planeta. La veneración de aquellos elementos cuyos orígenes eran desconocidos ha perdurado, transformándose y adaptándose a nuevas religiones y creencias. Lo mágico siempre ha estado presente de alguna manera.

El patrimonio cultural valenciano en cuanto a la mitología y las criaturas fantásticas posee una notable riqueza, la cual se mantiene en gran medida dentro del ámbito de celebraciones locales en algunos casos. Sin embargo, en otros aspectos, como el tema de «*els pastorets*», utilizado por Esplá en *La Nochebuena del Diablo*, han desaparecido de nuestros pueblos y ciudades.

La realización de este trabajo contribuye a la recuperación y conservación de toda esa

mitologia que permanece oculta a día de hoy para gran parte de la sociedad valenciana.

Además, resulta particularmente interesante constatar cómo en el ámbito musical, muchos recursos de la música mágica han perdurado desde la época de los chamanes hasta las obras más sofisticadas de la actualidad.

Mediante los recursos recopilados en relación a las situaciones mágicas, aportamos una serie de herramientas compositivas concretas que establecen una conexión con la psique humana. Estas herramientas, desde los albores de la humanidad, han contribuido a transportar al oyente a estados de consciencia distintos relacionados con la magia, más allá de estilos o estéticas musicales específicas.

La composición de una nueva obra que aborda estos temas ha resultado sumamente estimulante, además de representar una oportunidad para poner en práctica muchos de los recursos estudiados durante la formación musical. Esta composición constituye la culminación del proceso educativo.

De cara a futuros trabajos compositivos, la pieza musical presentada en este estudio marca el inicio del primer capítulo de una serie de cuadernos destinados a recopilar diversas historias y leyendas relacionadas con la temática abordada. Además, se abre el camino hacia investigaciones posteriores que profundicen en el descubrimiento de recursos musicales vinculados a la música y la magia.

Asimismo, cabe destacar la posibilidad de incorporar toda esta información recopilada sobre la cultura valenciana a otras disciplinas artísticas, como el ballet, la pintura, la escultura, la poesía, entre otras. De esta manera, se amplía el horizonte para explorar las múltiples formas de expresión artística que pueden enriquecerse con este conocimiento.

Por último, en lo que respecta a la nueva composición presentada, hemos explorado un lenguaje poco convencional dentro del ámbito de la música para banda sinfónica. La obra musical aporta recursos propios de la música contemporánea, más comúnmente asociados a lenguajes orquestales, con un nivel de abstracción poco frecuente en el repertorio actual de la música para banda.

De esta manera, se busca y aspira, al menos, a dar un paso adelante en la creación

musical para bandas y a lograr una conciliación entre el gran público y la música contemporánea. Se pretende establecer un puente que permita acercar a la audiencia a estos nuevos enfoques sonoros y estéticos, fomentando una apertura y comprensión hacia la música contemporánea en el contexto de las bandas sinfónicas.

12 Bibliografía y Webgrafía

- Anders, V. (s. f.). *Otoño*. Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras. Recuperado 19 de diciembre de 2022, de <http://etimologias.dechile.net/?oton.o>
- Andres, R. (2012). *Diccionario de musica, mitologia, magia y religion*. Quaderns Crema.
- Borja Sanz, Joan, J. & Gisbert i Muñoz, Francesc. (2022). *Guía inacabada de la fantasía valenciana*: Diputació de València.
- Celtiberia.net v3.0—La Festividad de los Mayos—Biblioteca*. (2007, septiembre 30). <https://web.archive.org/web/20070930015257/http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=1672>
- Climent, D. (2013). El calendari estacional i la idea d'estació, uns conceptes que cal matissar. *Revista Dualdau., Hivern.*, 5.
- Climent, Daniel. (2013, Solstici d'estiu). Les Llàgrimes de Sant llorenç. I la canícula estival. *Daualdeu*, 0409, 11.
- Corbí, F. M. (s. f.). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*.
- El mito de Perseo y Andrómeda- La mitología griega. (2019, abril 9). *experienciasconarte*. <https://experienciasconarte.com/el-mito-de-perseo-y-andromeda/>
- El Onso | Ayuntamiento de La Mata*. (2022). <https://www.ajuntamentdelamata.es/visitantes/el-onso>
- El origen céltico de la fiesta de Todos los Santos*. (2022, octubre 23). https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/noticia/infobarcelonaesel-origen-celtico-de-la-fiesta-de-todos-los-santos_568381
- Gisbert, F. (2008). *Màgia per a un poble guia de creences i criatures màgiques populars* (1a. ed). Edicions del Bullent.
- Historiae (Director). (2022, septiembre 5). *Las 12 fiestas más importantes celebradas en la antigua Roma*. <https://www.youtube.com/watch?v=2nzk6iQ8tpw>
- La noche de San Juan: De fiesta pagana a cristiana | Horror Box*. (2017). <https://www.horrorbox.es/la-noche-san-juan-fiesta-pagana-cristiana/>
- Los orígenes «paganos» del Día de Todos los Santos*. (2021, octubre 31). Religión Digital. https://www.religiondigital.org/arte/Santos-origenes-paganos-Dia-Santos_0_2391960781.html
- Moya Muñoz, Fernando. (2017). Rituales de los animeros en la comarca de Requena-Utiel. *Oleana*, VIII(32).
- Muñoz, F. M. (s. f.). *Rituales de los animeros de la comarca de Utiel-Requena*.

- Muñoz, L. A. (2020). *Historia oculta de la música: Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios* (2ª edición). La Esfera de los Libros.
- @NatGeoES. (2018, septiembre 20). *Así se celebra el equinoccio de otoño en todo el mundo*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.es/viaje-y-aventuras/2018/09/asi-se-celebra-el-equinoccio-de-otono-en-todo-el-mundo>
- Pastorets | Cultura Popular*. (s. f.). Recuperado 15 de mayo de 2023, de <https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/fiestas-y-tradiciones/personajes-y-elementos-festivos/pastorets>
- Prats y Beltrán, A. (1929). *Tres días con los endemoniados: La España desconocida y tenebrosa*. Cénit.
- Sandobal de la Maza, S. a. (1995). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. M.E. Ed.
- Setembre virginal i els cicles agraris del blat i de la vinya. (2021, junio 11). *Revista Saó*. <https://revistasao.cat/setembre-virginal-i-els-cicles-agraris-del-blat-i-de-la-vinya/>
- vincent&vincent-media. (2022). *Almanaque de Tradición—Fundación Joaquín Díaz*. <https://funjdiaz.net/almanaque/ficha.php?id=929>
- WICCA Senda Pagana de Fire Valkyrja*. (1996, 2022). http://www.wicca-argentina.com.ar/sabbatbeltane_hs.html
- Anders, V. (s. f.). *Otoño*. Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras. Recuperado 19 de diciembre de 2022, de <http://etimologias.dechile.net/?oton.o>
- Andres, R. (2012). *Diccionario de musica, mitologia, magia y religion*. Quaderns Crema.
- Borja Sanz, Joan, J. & Gisbert i Muñoz, Francesc. (2022). *Guía inacabada de la fantasía valenciana*: Diputació de València.
- Celtiberia.net v3.0—La Festividad de los Mayos—Biblioteca*. (2007, septiembre 30). <https://web.archive.org/web/20070930015257/http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=1672>
- Climent, D. (2013). El calendari estacional i la idea d'estació, uns conceptes que cal matisar. *Revista Dualdau., Hivern.*, 5.
- Climent, Daniel. (2013, Solstici d'estiu). Les Llàgrimes de Sant llorenç. I la canícula estival. *Daualdeu*, 0409, 11.
- Corbí, F. M. (s. f.). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*.
- El mito de Perseo y Andrómeda- La mitología griega. (2019, abril 9). *experienciasconarte*. <https://experienciasconarte.com/el-mito-de-perseo-y-andromeda/>
- El Onso | Ayuntamiento de La Mata*. (2022). <https://www.ajuntamentdelamata.es/visitantes/el-onso>
- El origen celta de la fiesta de Todos los Santos*. (2022, octubre 23). https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/noticia/infobarcelonaes-el-origen-celtico-de-la-fiesta-de-todos-los-santos_568381
- Gisbert, F. (2008). *Màgia per a un poble guia de creences i criatures màgiques populars* (1a. ed). Edicions del Bullent.
- Historiae (Director). (2022, septiembre 5). *Las 12 fiestas más importantes celebradas en la antigua Roma*. <https://www.youtube.com/watch?v=2nzk6iQ8tpw>

- La noche de San Juan: De fiesta pagana a cristiana* | Horror Box. (2017). <https://www.horrorbox.es/la-noche-san-juan-fiesta-pagana-cristiana/>
- Los orígenes «paganos» del Día de Todos los Santos*. (2021, octubre 31). Religión Digital. https://www.religiondigital.org/arte/Santos-origenes-paganos-Dia-Santos_0_2391960781.html
- Moya Muñoz, Fernando. (2017). Rituales de los animeros en la comarca de Requena-Utiel. *Oleana*, VIII(32).
- Muñoz, F. M. (s. f.). *Rituales de los animeros de la comarca de Utiel-Requena*.
- Muñoz, L. A. (2020). *Historia oculta de la música: Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios* (2ª edición). La Esfera de los Libros.
- @NatGeoES. (2018, septiembre 20). *Así se celebra el equinoccio de otoño en todo el mundo*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.es/viaje-y-aventuras/2018/09/asi-se-celebra-el-equinoccio-de-otono-en-todo-el-mundo>
- Pastorets* | *Cultura Popular*. (s. f.). Recuperado 15 de mayo de 2023, de <https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/fiestas-y-tradiciones/personajes-y-elementos-festivos/pastorets>
- Prats y Beltrán, A. (1929). *Tres días con los endemoniados: La España desconocida y tenebrosa*. Cénit.
- Sandobal de la Maza, S. a. (1995). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. M.E. Ed.
- Setembre virginal i els cicles agraris del blat i de la vinya. (2021, junio 11). *Revista Saó*. <https://revistasao.cat/setembre-virginal-i-els-cicles-agraris-del-blat-i-de-la-vinya/>
- vincent&vincent-media. (2022). *Almanaque de Tradición—Fundación Joaquín Díaz*. <https://funjdiaz.net/almanaque/ficha.php?id=929>
- WICCA Senda Pagana de Fire Valkyrja*. (1996, 2022). http://www.wicca-argentina.com.ar/sabbatbeltane_hs.html

Anexo I

-Enlace para el audio de *Catàleg d'essers fantàstics al País Valencià*.

[Enlace audio](https://drive.google.com/file/d/1JrGokPdWAjAQn9pdV25jMOBf0-GPQ5Xa/view?usp=share_link) o https://drive.google.com/file/d/1JrGokPdWAjAQn9pdV25jMOBf0-GPQ5Xa/view?usp=share_link

-Enlaces para los audios y el *patch ableton live*.

[Enlace patch ableton y audios lanzados](https://drive.google.com/drive/folders/1yM145AevCQcXvHfD1KNeNt56o6YURNOB?usp=share_link) o https://drive.google.com/drive/folders/1yM145AevCQcXvHfD1KNeNt56o6YURNOB?usp=share_link

Anexo II. Índice de tablas y figuras

<i>Fig. 1 Ejemplo de célula basculante</i>	44
<i>Fig. 2«Confutatis» del Requiem (1791) de W.A. Mozart (1756-1791)</i>	44
<i>Fig.3«Obertura» de La primera noche de Walpurgis Op. 60</i>	45
<i>(1832) de Félix Mendelssohn (1809 - 1847)</i>	45
<i>Fig. 4 «Obertura» de Orfeo en los Infiernos (1858)</i>	45
<i>de J. Offenbach (1819-1880)</i>	45
<i>Fig.5 Una Noche en el Monte Pelado (1886) de</i>	45
<i>M. Mussorgsky (1839-1881)</i>	45
<i>Fig. 6 «Danza Ritual del Fuego» de El Amor Brujo (1915)</i>	45
<i>de M. De Falla (1876-1946)</i>	45
<i>Fig. 7 «La adoración de la tierra» de La Consagración de la primavera de 1913 de</i> <i>Igor Stravinsky (1882-1971)</i>	46
<i>Fig. 8 «Anuncio de la glorificación de la elegida» de La Consagración de la</i> <i>Primavera (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971)</i>	46
<i>Fig. 9 «Lux Aeterna» del Requiem (1874) de G. Verdi (1813-1901)</i>	47

<i>Fig. 10. Esquema general del movimiento con secciones áureas y gráfico de las ondas del primer movimiento realizado con Sony Visualiser.....</i>	<i>51</i>
<i>Fig. 11. Conjunto de alturas principales de «El demoni i les Caspolines».....</i>	<i>52</i>
<i>Fig. 12. Principio del primer movimiento con la aparición del material temático principal.</i>	<i>53</i>
<i>Fig. 13. C. 25 clímax1 de la pieza.</i>	<i>53</i>
<i>Fig. 14 Ejemplo de material sujeto al proceso de interpolación con Open Music.....</i>	<i>54</i>
<i>Fig. 15 Imagen del patch de interpolación utilizado.....</i>	<i>55</i>
<i>Fig. 16^a y 16^b Material inicial y final de la interpolación.</i>	<i>55</i>
<i>Fig. 17. Esquema de alturas principales en la parte central de la pieza.....</i>	<i>55</i>
<i>Fig. 18 Sonidos acumulados en los c.c. 58 a 63 siguiendo el esquema de alturas principales de forma retrógada.</i>	<i>56</i>
<i>Fig. 19 Conjunto de alturas principales utilizadas en la primera sección (véase figura 11 y 12.....</i>	<i>56</i>
<i>Fig. 20. Material utilizado por flautas, oboe, arpa y piano a partir del c. 67 hasta el final.....</i>	<i>56</i>
<i>Fig. 21. Material utilizado por clarinetes y saxofones.</i>	<i>57</i>
<i>Fig. 22. Escala del c.80.....</i>	<i>57</i>
<i>Fig. 23. Estructura y curva de crecimiento de L'haqueta de foc.....</i>	<i>59</i>
<i>Fig. 24. Disposición de la banda para el recorrido de L'haqueta.....</i>	<i>59</i>
<i>Fig. 25 Estructura general del movimiento.</i>	<i>61</i>
<i>Fig. 26 Primera sección de El dia del Miracle a Santa Pola con estructura y curva de crecimiento.....</i>	<i>61</i>
<i>Fig. 27 Segunda sección de El dia del Miracle a Santa Pola con estructura y curva de crecimiento.....</i>	<i>62</i>

<i>Fig. 28 Alturas utilizadas en el principio de El dia del Miracle a Santa Pola.</i>	<i>62</i>
<i>Fig. 29 Material 1 derivado del material inicial presentado en fig. 28.</i>	<i>63</i>
<i>Fig. 30. Ejemplos de células rítmicas de tipología A.....</i>	<i>64</i>
<i>Fig. 31. Ejemplos de células rítmicas de tipología B.....</i>	<i>64</i>

Anexo III. Partitura del Catàleg d'Essers fantàstics al País Valencià.

Catàleg d'Èssers Fantàstics al País Valencià.

Dedicada a la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y a su maestro titular D. José Vicente Díaz Alcaina.



Ritus Estacionals a la Nostra Terra

Suite for Symphonic Band Book I.

Pedro Salinas Robles

Full Score

Orquestación.

Flautín
Flauta 1
Flauta 2
Oboe 1-2
Corno Inglés
Fagot 1-2 (2 opcional)
Contrafagot (opcional)

Clarinete en Mib
Clarinete en Si b 1 (1B)
Clarinete en Si b 2 (2B)
Clarinete en Si b 3 (3B)
Clarinete Alto en Mib (opcional)
Clarinete Bajo en Sib

Saxofón Alto 1 (Saxo soprano-opcional solo alto saxo 1-).
Saxofón Alto 2
Saxofón Tenor 1
Saxofón Tenor 2
Saxofón Barítono.




Arpa (o marimba)
Piano

Trompa en Fa 1-2
Trompa en Fa 3-4
Trompeta en Sib 1-3
Trompeta en Sib 2-4
Trombón 1
Trombón 2
Trombón Bajo
Bombardino en Do 1-2
Tuba 1-2

Contrabajo.

Timbales  (Teclado midi, Caja , Ópera Gong ).

Percusión 1

Glockenspiel ,
Campanas Tubulares ,
Xilófono 


Bombo , Plato Suspendido 

Tam Tam grande , Tam Tam pequeño o Plato Chino 



Percusión 2

(Cuenco Tibetano en Sol ,



Vibráfono ,

Caja , Bombo ,

Quad Toms , Bongós ,

Caja China , Maracas ,

Congas , Sizzle Cymbal ,




Plato Suspendido , Tam Tam ,

Xilófono 

Percusión 3

Tam Tam grande , Tam Tam pequeño o Plato Chino ,

Látigo , Quad Toms ,

Platos de Choque , Triángulo , Campanas Tubulares 

Baquetas muy duras  Baquetas duras 

Baquetas medias  Baquetas blandas 

Orchestration.

Piccolo
Flute 1
Flute 2
Oboe 1-2
English Horn
Fagot 1-2 (2 opcional)
Contrafagot (opcional)

Eb Clarinet
Bb Clarinet 1 (1B)
Bb Clarinet 2 (2B)
Bb Clarinet 3 (3B)
Eb Alto Clarinet (opcional)
Bb Basse Clarinet

Alto Saxophon 1 (Soprano Sax -optional just with Alto Sax 1-).
Alto Saxophon 2
TenorSaxophon 1
TenorSaxophon 2
Bariton Saxophon

Harp (or marimba)
Piano

F French Horn 1-2
F French Horn 3-4
Bb Trumpet 1-3
Bb Trumpet 2-4
Trombon 1
Trombón 2
Trombón Bajo
C Euphonium 1-2
Tuba 1-2

Contrabasse.

Timpani  (Midi Keyboard, Snare Drum , Opera Gong .


Percussion 1

Glockenspiel , Chimes ,
Xilophone 

Bass Drum , Suspend Cymbal 

Large Tam Tam , Small Tam Tam or Chinese Cymbal 



Percusión 2

Tibetan Bowl in G ,

Vibraphone 

Snare Drum , Bass Drum 

Quad Toms , Bongos 

Wood Block , Maracas 



Congas , Sizzle Cymbal 

Suspend Cymbal , Tam Tam 

Xilophone 

Percusión 3

Large Tam Tam , Small Tam Tam or Chinese Cymbal 

Slapstick , Quad Toms 

Crash Choke Cymbals , Triangle , Chimes 

Extra Hard Sticks  Hard Sticks 

Medium Sticks  Soft Sticks 

Técnicas Especiales/ Special Issues.

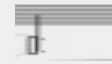
Piano/Piano.

Golpear con la palma de la mano la parte grave del arpa del piano con el pedal abierto



/Strike the low part of the piano harp with the palm of the hand with the pedal open

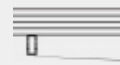
Pulsar en modo ordinario un conjunto de notas diatónicas y cromáticas con la mano abierta a modo de cluster



Press in ordinary mode a set of diatonic and chromatic notes with the open hand as a cluster.

Arpa/ Harp.

Golpear con la palma de la mano la parte grave del cordal a modo de tam tam



Strike the low part of the tailpiece with the palm of the hand like a tam-tam.

Teclado Midi/Midi keyboard.

Lanzar audios preparados con Ableton Live



Launch audio prepared with Ableton Live. https://drive.google.com/drive/folders/1r4QxYQpLutPtZuhsRhMIWZdUrX8NUMI4?usp=share_link

Maderas/Wood Winds

Bajar un cuarto de tono/ *Go down a quarter tone.*



Bajar tres cuartos de tono/ *Go down three quarter tones*



Catàleg d'Èssers Fantàstics al País Valencià.

Ritus Estacionals a la Nostra Terra.

I El Demoni y les Caspolines. 4'42"

II L'haqueta de foc. 1'

III El dia del miracle a Santa Pola. 6'

Suite per a Banda. Quadern I.

I El Demoni y les Caspolines.

En la localidad castellonense de Zorita, en un recóndito rincón del Maestrazgo, se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de Balma, situado en una agreste gruta. Carmona Sánchez nos cuenta en su España Mágica: Al santuario acudían en septiembre gentes y carros de todo Castellón, Cataluña y Aragón, con motivo de acompañar a los endemoniados a quienes sus familiares obligaban a entrar en trompicones a la cueva.

Una vez dentro los instalaban para pasar la noche, atándoles previamente lazos de color azul a los dedos de pies y manos. A la mañana siguiente comprobaban si se había desatado algún nudo y por cada lazo deshecho se consideraba que un demonio había abandonado el cuerpo. No obstante, las personas encargadas de realizar los exorcismos no eran sacerdotes sino seis mujeres conocidas como las «caspolinas», por ser oriundas de la localidad de Caspe.

Con el tiempo este sobrenombre se convirtió en un sinónimo de «brujas». Hubo casos en los que los enfermos, alguno de ellos niños, fallecían exhaustos ante las tropelías cometidas por aquellas mujeres. Que incluían entre sus ritos, todo tipo de tocamientos sexuales como nos cuenta Alardo Prats en su libro Tres días con los endemoniados de 1930 refiriéndose a una niña de 12 años. Los ritos desaparecieron tras la contienda civil.

Actualmente se mantiene la romería que tiene lugar cada 8 de septiembre acompañada de una curiosa representación que escenifica la lucha entre el bien y el mal. Un niño portando una espada flamígera se enfrenta a un demonio Luzbel ataviado con un traje con forma de reptil, dotado de cuernos, rabo y tridente. (Carmona, La España Mágica, Ed Nowtilus, Madrid 2012)

II L'haqueta de foc.

Se trata de un caballo de fuego montado por un jinete que se ha visto cabalgando a toda velocidad en numerosas localizaciones de nuestro territorio. Beneixama, Ibi, en el valle de Perputxen entre Beniarrés i L'Orxa. De noche el efecto es aterrador a la vez que espectacular y fantástico. Dicen que se trata de un alma en pena condenada a arder en un tormento sin fin. Otros dicen que se trata del mismísimo diablo. Su aparición se da entre el día 1 y el 2 de noviembre, la víspera del día de difuntos, cuando las almas vuelven a sus antiguas casas terrenales. (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022).

III El dia del miracle a Santa Pola.

Cuentan que el día 10 de julio, en Santa Pola el agua de la playa de l'Antina se vuelve dulce por un instante en el mediodía. Son las lágrimas de una joven que quería ser sirena. Tanto lloró que de su llanto brotó una fuente. Un mago enternecido por su tristeza, le concedió el deseo. De este modo la sirena fue feliz, pero se dio cuenta que no podría jamás salir del agua para ver a su amado. La sirena volvió a llorar, y el mago le concedió que cada 10 de julio se podría ver un momento en la playa con el enamorado joven. Y así, al mediodía, la pareja consigue un momento de felicidad plena que convierte el agua salada en agua dulce.

(Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc. *Guía inacabada de la fantasía valenciana*, Ed. Diputació de València, 2022))

Catalog of magical creatures in the Valencian Country.

Seasonal Rites in Our Land.

I The Devil and the Caspolines. 4'42"

II The fire horse. 1'

III The day of the miracle in Santa Pola. 5'

Suite for Symphonic Band. Book I.

Work dedicated to the Municipal Symphonic Band of Alicante and its titular maestro D. José Vicente Díaz Alcaina.

I The Devil and the Caspolines.

In the Castellón town of Zorita, in a remote corner of the Maestrazgo, is the Sanctuary of Nuestra Señora de Balma, located in a wild cave Carmona Sánchez tells us in her *Magical Spain: People and cars from all over Castellón used to come to the sanctuary in September, Catalonia and Aragón, in order to accompany the demoniacs whom their relatives forced to stumble into the cave.*

Once inside, they were installed to spend the night, previously tying blue ties to their fingers and toes. The next morning they checked if any knot had been untied and for each tie undone it was considered that a demon had left the body. Nevertheless, the people in charge of carrying out the exorcisms were not priests but six women known as the "caspolinas", for being from the town of Caspe.

Over time this nickname became a synonym for "witches". There were cases in which the sick, some of them children, died exhausted before the outrages committed by those women. Which included among their rites, all kinds of sexual touching as Alardo Prats tells us in his book *Three days with the possessed of 1930* referring to a 12-year-old girl. The rites disappeared after the civil strife.

Currently, the pilgrimage that takes place every September 8 is maintained, accompanied by a curious representation that stages the fight between good and evil. A boy carrying a flaming sword faces a Luzbel demon dressed in a reptile-shaped suit, endowed with horns, tail and trident. (Carmona, La España Mágica, Ed Nowtilus, Madrid 2012)

II The fire horse.

It is a fire horse mounted by a rider that has been seen riding at full speed in numerous locations in our territory. Beneixama, Ibi, in the Perputxen valley between Beniarrés and L'Orxa. At night the effect is terrifying as well as spectacular and fantastic. They say that it is a soul in pain condemned to burn in endless torment. Others say that it is the devil himself. His appearance occurs between November 1 and 2, the eve of All Souls Day, when souls return to their old earthly homes. (Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc, 2022).

III The miracle's day in Santa Pola.

They say that on July 10, in Santa Pola, the water on the Antina beach turns sweet for a moment at noon. They are the tears of a young woman who wanted to be a mermaid. He cried so much that a fountain gushed out of his tears. A magician touched by his sadness, granted his wish. In this way, the mermaid was happy, but she realized that she would never be able to get out of the water to see her lover. The mermaid cried again, and the magician granted her that every July 10 she could see a moment on the beach with the young lover. And so, at noon, the couple achieves a moment of complete happiness that turns salt water into fresh water. ((Borja Sanz, Joan & Gisbert i Muñoz, Francesc. *Guía inacabada de la fantasía valenciana*, Ed. Diputació de València, 2022)

Catàleg d'Èssers Fantàstics al País Valencià.

Ritus Estacionals a la Nostra Terra

Dedicada a la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y a su maestro titular D. José Vicente Díaz Alcaina.

Pedro Salinas Robles

I El Demoni i les Caspolines

Larghetto molto libero $\text{♩} = 58$

The score is divided into four systems of staves. The first system includes Flautin, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Corno inglés, Fagot, and Contrafagot. The second system includes Clarinete en mi, Clarinete en si 1, Clarinete en si 1B, Clarinete en si 2, Clarinete en si 2B, Clarinete en si 3, Clarinete en si 3B, Clarinete alto, and Clarinete bajo. The third system includes Saxofón alto 1, Saxofón alto 2, Saxofón tenor 1, Saxofón tenor 2, Saxofón barítono, Arpa, and Piano. The fourth system includes Trompeta en si I-III, Trompeta en si II-IV, Trompa I-II en fa, Trompa III-IV en fa, Trombón 1, Trombón 2, Trombón bajo, Bombardino 1-2, Tuba 1-2, Contrabajo, and Timbales. Percussion parts are also shown at the bottom, including Percusión 1, 2, and 3, with specific instructions like 'A dino cuenco tibetano' and 'Contra Bongo'.

Larghetto molto libero $\text{♩} = 58$

Larghetto molto libero $\text{♩} = 58$

Larghetto molto libero $\text{♩} = 58$

©

This musical score is for a symphonic work titled "Èssers Fantàstics al País Valencià". It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2 (with *pp* dynamics), Oboe, Cor Anglais, Bassoon, Clarinet in Bb, Clarinet 1, Clarinet in Bb, Clarinet 2, Clarinet in Bb, Clarinet 2B, Clarinet 2B-H3, Clarinet 3B, Clarinet Alto, Clarinet Bass, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Baritone Saxophone. The brass section includes Trumpets I-III, Trumpets II-IV, Trumpets 1-2, Trumpets 3-4 in F, Trombones 1, 2, and Bass, Bombardier, Tuba, and Euphonium. The percussion section includes Timpani, Vibraphone, and three Percussionists. The string section includes Arpa (Harp), Piano, and strings (Tpt. I-III, Tpt. II-IV, Tpa. 1-2, Tpa. 3-4 en f, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. b, Bomb., Tuba, Cb., Timp., Vib., Perc. 2, Perc. 3). The score is divided into two systems, with a double bar line in the middle. Dynamics such as *pp* and *p* are indicated throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

16

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cfg.

Cl. en mi♭

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B-113

Cl. 3B

Cl. alto.

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpa. 1-2

Tpa 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Vib.

Perc. 2

Perc. 3

16

18

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cfg.

Cl. en mb.

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B-II3

Cl. 3B

Cl. alto.

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpa. 1-2

Tpa. 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Glk.

Perc. 2

Perc. 3

18

21

Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cl. en mb.

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B-III

Cl. 3B

Cl. alto.

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tbn. 1-2

Tbn. 3-4 en F

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Gll.

Perc. 2

21

pp

mf

23

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cf. g.
Cl. en mi.
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-H3
Cl. 3B
Cl. alto.
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpa. 1-2
Tpa. 3-4 en f.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Quads.

23

This page contains a musical score for measures 34, 35, and 36. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Fl. 1, Fl. 2, Ob. (Oboe), Cor. ing. (Cor Anglais), Fg. (Fagot), Cfg. (Corno Fagot), Cl. en mi (Clarinet in E), Cl. 1, Cl. 1B, Cl. 2, Cl. 2B (Clarinet 2 B), Cl. (Clarinet 2 B-II), Cl. 2B-II 3, Cl. abo. (Clarinet Alto), Cl. b. (Clarinet Basso), A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, Bar. Sax. (Baritone Saxophone), Arpa (Harp), Pno. (Piano), Tpt. I-III (Trumpets I-III), Tpt. II-IV (Trumpets II-IV), Tpa. 1-2 (Trumpets 1-2), Tpa. 3-4 en f. (Trumpets 3-4 en fa), Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. b. (Tuba), Bomb. (Bombarda), Tuba, Cb. (Contrabaix), Timp. (Tímpani), Camp. tab. (Càmpanes de tabla), S. Dr. (Sordina de Drums), and Quads. (Quads). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, ff, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "harmon mute" and "Crescendo".

37

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cbg.
Cl. en mib
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl.
Cl. 2B-3
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Perc.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tbn. 1-2
Tbn. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Camp. tub.
S. Dr.
Quads.

37

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cb.
Cl. en mb
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl.
Cl. 2B-1/3
Cl. 3B
Cl. abo.
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Tuba
Cb.
Timp.
Camp. tab.
S. Dr.
Quads.

46

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cf.

Cl. en mi♭

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B-II-III

Cl. alto

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpt. 1-2

Tpt. 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Perc. 1

S. Dr.

Quads.

46

Fl. $\text{♩} = 166$

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *ff*

Ob. *ff*

Cor. Ing.

Fg.

Cl. en mib $\text{♩} = 166$

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *ff*

Cl. 2B-3 *ff*

Cl. alto

Cl. b *f*

S. Sax. $\text{♩} = 166$

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax. *f*

Arpa *f*

Pno. *f*

Tpt. I-III $\text{♩} = 166$

Tpt. II-IV *mf* *cup mute*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3-4 en F *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b. *f*

Bomb.

Tuba *f*

Cb. $\text{♩} = 166$

Timp. *mf* Bati con dos baquetas en una mano

Perc. 1

Bgo. Dr. *ff*

Quads. *ff*

61

74

Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ang.

Fg.

Cbg.

Cl. en mi

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 2B-H3

Cl. abo.

Cl. b.

S. Sax.

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpt. 1-2

Tpt. 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Xil.

C. Db.

Quads.

74

II. L'Haqueta de Foc

This page contains a musical score for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ang.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cb.), Clarinet in E-flat (Cl. en mib), Clarinets (Cl. 1, Cl. 1B, Cl. 2, Cl. 2B, Cl. 2B-II 3, Cl. 3B, Cl. alto, Cl. b.), Saxophones (A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, Bar. Sax.), Arpa, Piano (Pno.), Trumpets (Tpt. I-III, Tpt. II-IV), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. b.), Bombardino (Bomb.), Tuba, Euphonium (Cb.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Snare Drum (S. Dr.), and Gong. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, *mf*, *dim.*, *f*, *p*, and *cup mute*. The bassoon and contrabassoon parts have a prominent melodic line in the lower register. The brass section has a strong rhythmic presence with repeated patterns. The woodwinds provide harmonic support and melodic counterpoint. The percussion includes timpani rolls and snare drum patterns. The score is written for a full orchestra with multiple parts for each instrument family.

13

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ang.
Fg.
Cbg.
Cl. en mi
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-II.3
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpt. 1-2
Tpt. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Gong
Vib.
Quads.

13

13

This page contains a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Fl. 1, Fl. 2, Ob. (Oboe), Cor. ing. (English Horn), Eg. (Euphonium), Ctg. (Cello), Cl. en mib. (Clarinete en mib), Cl. 1, Cl. 1B, Cl. 2, Cl. 2B, Cl. 2B-1/3, Cl. 3B, Cl. alto, Cl. b. (Clarinete baix), A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, Bar. Sax. (Saxo baix), Arpa (Arpa), Pno. (Piano), Tpt. I-III, Tpt. II-IV, Tpa. 1-2, Tpa. 3-4 en f. (Trompa 3-4 en f.), Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. b. (Trombon baix), Bonb. (Bombarda), Tuba, Cb. (Corno baix), Timp. (Tambor), B. Dr. (Bateria), Quads. (Quadrants), and Gong. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, *mp*, *dim.*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *Contrafagot* and *ff* at the bottom. The page number '19' is printed at the top left and bottom left.

24

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cb.
Cl. en mi♭
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-H3
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpt. 1-2
Tpt. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Borb.
Tuba
Cb.
Timp.
B. Dr.
S. Dr.
Gong

24

III El Dia del Miracle a Santa Pola

III El Dia del Miracle a Santa Pola

Calmo $\text{♩} = 60$

Flautin
Flauta 1
Flauta 2
Oboe
Corno inglés
Fagot
Contrafagot

Calmo $\text{♩} = 60$

Clarinete en mi
Clarinete en si 1
Clarinete en si 1B
Clarinete en si 2
Clarinete en si 2B
Clarinete en si 3
Clarinete en si 3B
Clarinete alto
Clarinete bajo

Calmo $\text{♩} = 60$

Saxofón alto 1
Saxofón alto 2
Saxofón tenor 1
Saxofón tenor 2
Saxofón barítono
Arpa
Piano

Calmo $\text{♩} = 60$

Trompeta en si I-III
Trompeta en si II-IV
Trompa I-II en fa
Trompa III-IV en fa
Trombón 1
Trombón 2
Trombón bajo
Bombardino 1-2
Tuba 1-2
Contrabajo

Calmo $\text{♩} = 60$

Timbales
Vibrafono
Suaireline
Gong

13

Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. Ing.

Fg.

Cl. en sol

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B-1/3

Cl. 2B

Cl. 2B-1/3

Cl. 2B

Cl. alto

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpa. 1-2

Tpa. 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Euf.

Timp.

Camp. tub.

Vib.

Perc. 3

13

20

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cg.
Cl. en mi
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-II
Cl. 3B
Cl. alto.
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpt. 1-2
Tpt. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Glk.
Perc. 3

20

27

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cbg.
Cl. en mi b
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-H3
Cl. 1B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Gk.
Perc. 3

27

32

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Clg.

Cl. en mi b

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B-III

Cl. 3B

Cl. alto

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpa. 1-2

Tpa. 3-4 en f

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Perc. 1

Quads

Perc. 3

Contrabajo slap

ff

sfz

f

32

40

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cg.

Cl. en mi

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B-II.3

Cl. 1B

Cl. abo.

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpt. 1-2

Tpt. 3-4 en F

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Eomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Pec. 1

Quads

Quads

40

44

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Clg.
Cl. en mi
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-3B
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpa. 1-2
Tpa. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Plat.
Perc. 3

44

56 **Molto Allegro** $\text{♩} = 144$

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cg.
Cl. en mi♭
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 2B-II.3
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpa. 1-2
Tpa. 3-4 en f
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
B. Dr.
Quads.
Perc. 3

Molto Allegro $\text{♩} = 144$

Molto Allegro $\text{♩} = 144$

Molto Allegro $\text{♩} = 144$

Molto Allegro $\text{♩} = 144$

56

This page contains the musical score for measures 74 through 83. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Play a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Clarinet 1 (Cl. 1):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Clarinet 2 (Cl. 2):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Clarinet 3 (Cl. 3):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Saxophone 1 (A. Sax. 1):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Saxophone 2 (A. Sax. 2):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Trumpet 1-III (Tpt. I-III):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Trombone 1 (Tbn. 1):** Plays a melodic line starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Percussion (Perc. 1):** Plays a rhythmic pattern starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.
- Strings (Quads):** Play a rhythmic pattern starting in measure 74 with a *mf* dynamic, transitioning to *pp* and then *mf* in measure 78.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, *pppp*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like "Muto to soprano" and "Muto".

94

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Cg.
Cl. en mi.
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-13
Cl. 3B
Cl. alto.
Cl. b.
S. Sax.
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Apu.
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpa. 1-2
Tpa. 3-4 en f.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba.
Cb.
Timp.
Perc. 1
Quads.
Bgo. Dr.

94

104

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Clg.
Cl. en mi
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-3
Cl. 3B
Cl. abo.
Cl. b.
S. Sax.
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpt. 1-2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Bgo. Dr.

104

This page contains a musical score for measures 112 through 119. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ing.), Bassoon (Fg.), Clarinet in Bass (Cl. en mb.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet in Bass 1B (Cl. 1B), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet in Bass 2B (Cl. 2B), Clarinet in Bass 2B-1/3 (Cl. 2B-1/3), Clarinet 3B (Cl. 3B), Clarinet Alto (Cl. alto), Clarinet Bass (Cl. b.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Arpa (Arpa), Piano (Pno.), Trumpet 1-III (Tpt. I-III), Trumpet II-IV (Tpt. II-IV), Trumpet 1-2 (Tpt. 1-2), Trumpet 3-4 on F (Tpt. 3-4 en f), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone Bass (Tbn. b.), Bombardone (Bomh.), Tuba (Tuba), Contrabass (Cb.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Vibraphone (Vib.), and Percussion 3 (Perc. 3). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., mp, mf, f), and articulation marks. The page number '112' is printed at the top left and bottom left of the score area.

122

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ing.
Fg.
Clg.
Cl. en mp.
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-H3
Cl. 3B
Cl. alto.
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpa. 1-2
Tpa. 3-4 en f.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Gk.
Xil.
Perc. 3

122

132

Largo ♩ = 72

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. ing.

Fg.

Cle.

Cl. en sib

Cl. 1

Cl. 1B

Cl. 2

Cl. 2B

Cl. 2B+3

Cl. 3B

Cl. alto

Cl. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bar. Sax.

Arpa

Pno.

Tpt. I-III

Tpt. II-IV

Tpt. 1-2

Tpt. 3-4 en F

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Bomb.

Tuba

Cb.

Timp.

Glk.

Xil.

Perc. 3

132

143 **Piu Allegro** $\text{♩} = 152$

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cor. ang.
Fg.
Cbq.
Cl. en sol
Cl. 1
Cl. 1B
Cl. 2
Cl. 2B
Cl. 2B-1/3
Cl. 3B
Cl. alto
Cl. b.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Arpa
Pno.
Tpt. I-III
Tpt. II-IV
Tpt. 1-2
Tpt. 3-4 en f.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. b.
Bomb.
Tuba
Cb.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

143