Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Estudio Performativo de Te Bon e Paiporta de Ferrer Ferran

Trabajo de fin de grado

Alumno/a: Iván González García

[redacted]

Director/a del TFG: Francisco José García Ruano

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

Mediante la realización de este estudio de la obra *Te Bon e Paiporta* del compositor Ferrer Ferran, se tratará de dar a conocer una obra original para trombón de reciente creación, la cual no está muy extendida dentro de la literatura de este instrumento. Para ello, se aportarán datos sobre el motivo de su composición, a quién está dedicada y una descripción de los movimientos de los que consta la pieza. De igual manera, se buscará poner en valor la figura de Ferrer Ferran, compositor valenciano que mediante sus obras ha contribuido a enriquecer el patrimonio musical original para banda de música. Por otro lado, se realizará un análisis de la pieza para lograr una interpretación correcta y coherente. Por último, y mediante la propuesta de ejercicios técnicos, se procurará dotar al intérprete de las herramientas necesarias para solventar los pasajes técnicamente complejos.

Palabras clave:

Trombón, Ferrer Ferran, Christian Lindberg, banda de música, interpretación, análisis.

RESUM

Mitjançant la realització d'este estudi de l'obra *Te Bon e Paiporta* del compositor Ferrer Ferran, es tractarà de donar a conéixer una obra original per a trombó de recent creació, la qual no està molt estesa dins de la literatura d'este instrument. Per a això, s'aportaran dades sobre el motiu de la seua composició, a qui està dedicada i una descripció dels moviments dels quals consta la peça. A més a més, es cercarà posar en valor la figura de Ferrer Ferran, compositor valencià que mitjançant les seues obres ha contribuït a enriquir el patrimoni musical original per a banda de música. D'altra banda, es realitzarà una anàlisi de la peça per a aconseguir una interpretació correcta i coherent. Finalment, i mitjançant la proposta d'exercicis tècnics, es procurarà dotar a l'intèrpret de les eines necessàries per a solucionar els passatges tècnicament complexos.

Paraules clau:

Trombó, Ferrer Ferran, Christian Lindberg, banda de música, interpretació, anàlisi.

ABSTRACT

Through this study of the work *Te Bon e Paiporta* by the composer Ferrer Ferran, the main purpose will be to try to make known an original piece for trombone of recent creation, which is not very widespread in the literature of this instrument. To this end, data will be provided on the reason for its composition, to whom it is dedicated and a description of the movements of which the piece is composed. Likewise, the aim will be to highlight the figure of Ferrer Ferran, a Valencian composer who, through his pieces, has contributed to enriching the original musical heritage for wind band. On the other hand, an analysis of the piece will be carried out in order to achieve a correct and coherent interpretation. Finally, and through the proposal of technical exercises, the performer will be provided with the necessary tools to solve technically complex passages.

Keywords:

Trombone, Ferrer Ferran, Christian Lindberg, wind band, interpretation, analysis

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría aprovechar este especio para realizar un pequeño homenaje a todas las personas que han contribuido a mi desarrollo no solamente como músico, si no como persona.

A todos aquellos profesores que han formado parte de mi carrera musical y que me han ayudado a hacerme crecer como músico. En primer lugar a Félix Herrero, profesor con el que me inicié en el mundo del trombón, y que años más tarde he tenido la suerte y el privilegio de poder coincidir con él como profesor en este conservatorio. A mi profesor de Enseñanzas Profesionales, Ignacio Sanjuán, quien me devolvió el amor por la música tras unos años complicados. Muy en especial a Cristina Cámara, por su impecable labor, por su talento y sobre todo por mostrar la pasión que siente por la música. Es una suerte tener profesores así en este centro. Por último, al que ha sido mi tutor de trombón durante todas mis Enseñanzas Superiores, Fran García, al que quiero agradecer, su dedicación, su buen hacer por la música, sus sabios consejos, su profesionalidad, y su simpatía. Aunque hubiera días malos, siempre conseguía salir de clase con una sonrisa y ganas de trabajar.

Esta etapa no habría sido lo mismo sin todas esas personas que se han cruzado en el camino, y que tras finalizar esta etapa se han convertido en algo más que eso, se han convertido en unos amigos, que casi son familia. Agradecer a mis compañeros de trombón Guillem, José y Pablo con los que he compartido maravillosas experiencias musicales, y sobre todo personales. También a mi compañero de dirección Carlos, un compañero que sin duda se ha convertido en algo más que eso y que gracias a su apoyo, consejos y sabiduría, este camino se ha hecho mucho más fácil.

Por último, agradecer a las personas más cercanas de mi entorno. A mis padres, por apuntarme a solfeo cuando era pequeño, ya que gracias a ello, he descubierto el profundo amor por la música que tengo. A mis amigos José, Mario y Elies por mostrar entusiasmo e interés en todo a lo que mi carrera profesional como músico se ha referido. Por último, a mi compañera de vida, Rebeca, por estar a lo largo de este año siempre al pie del cañón, y siempre acompañándome durante los momentos más importantes. Y por supuesto por ayudarme a crecer como músico y persona a través de sus consejos.

A todas esas personas, gracias por formar parte de este camino.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Intro. : Introducción

Ed. : Editorial

Cad. : Cadencia

Pte. : Puente

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN 1
1.1 Objeto de estudio y justificación 1
1.2 Antecedentes y estado de la cuestión 2
1.3 Problema planteado y objetivos 3
1.4 Metodología y estructura 5
2 FERRER FERRAN 7
2.1 Vida 7
2.2 Obra 8
2.3 Entrevista personal 10
3 TE BON E PAIPORTA 11
3.1 Contextualización 11
3.2 Christian Lindberg: acercamiento a su figura 11
3.3 Análisis de los movimientos 14
3.3.1 I movimiento: Sant Jordi 15
3.3.2 II movimiento: Aroma d'Azahar 26
3.3.3 III movimiento: Festa al Barranc 33
3.4 Dificultades técnicas para el trombón 42
3.4.1 I movimiento: Sant Jordi 43
3.4.2 II movimiento: Aroma d'Azahar 49
3.4.3 III movimiento: Festa al Barranc 54
3.5 Dificultades para la concertación 62
3.5.1 I movimiento: Sant Jordi 62
3.5.2 II movimiento: Aroma d'Azahar 65
3.5.3 III movimiento: Festa al Barranc 68
4 CONCLUSIONES 73

BIBLIOGRAFÍA 75

FONOGRAFÍA 76

WEBGRAFÍA 77

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 79

ÍNDICE DE TABLAS 85

ANEXO 1 86

ANEXO 2 88

ANEXO 3 94

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La elección de la pieza *Te Bon e Paiporta* para la realización de este trabajo, se debe a que es una pieza con un alto grado de exigencia para el intérprete, ya que combina en sus diferentes secciones pasajes técnicamente complejos, en los que se ha de hacer gala de una buena y avanzada técnica por parte del solista, con pasajes líricos y melódicos en los que deberá mostrar su musicalidad y capacidad expresiva.

En la obra se pueden encontrar diversos pasajes, los cuales requieren de un elevado grado de técnica por parte del ejecutante. Es por esta razón que es interesante proponer una serie de ejercicios técnicos, los cuales ayuden a la resolución de dichos pasajes. También se encuentran pasajes en los que se extrema la tesitura del trombón, tanto en su registro grave, como en el agudo. Por ello, es importante tener una sonoridad adecuada y homogénea en toda la tesitura y para lo cual es también interesante plantear una serie de ejercicios para la consecución de esta tarea.

Musicalmente es una obra muy interesante de analizar, ya que el autor emplea una serie de células rítmico/melódicas las cuales aparecen repetidamente durante todo el transcurso de la pieza. De igual manera es una obra muy rica a nivel compositivo en la cual se muestra una alta calidad en su escritura.

Por otro lado, y aunque se hará una interpretación de la versión de concurso (trombón y piano), la pieza está originalmente compuesta para banda y trombón solista. Son escasas las piezas compuestas para banda y trombón solista por autores españoles, por lo cual es interesante poner en valor este tipo de composiciones. Además, es importante poner valor a los compositores valencianos que contribuyen a engrandecer el patrimonio musical de las bandas de música, las cuales gozan de un alto peso cultural en la Comunidad Valenciana.

1.2 Antecedentes y estado de la cuestión

Al ser una pieza de reciente creación, no se encuentran publicados trabajos realizados con anterioridad sobre *Te Bon e Paiporta*. No obstante el compositor en su página web personal (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.), ofrece una serie de datos que son de gran ayuda a la hora de realizar este trabajo, tales como su motivos de composición, a quién está dedicado el concierto y su estructuración, aportando información también sobre cada uno de los movimientos en los que se encuentra dividida la pieza. De igual manera, y en la misma página web personal del autor, se encuentra un apartado donde se puede consultar su biografía (*Ferrer Ferran – Ferrer Ferran*, s. f.). En este mismo apartado se encuentra información de gran utilidad, tal como su formación musical, su trayectoria y sus obras más destacadas.

Igualmente, y también en internet se encuentra una entrevista realizada a Christian Lindberg, trombonista al que Ferrer Ferran dedica su concierto. La entrevista la realiza en su página web el intérprete de bombardino Dave Childs (*Interview with Christian Lindberg - David Childs*, 2005) y en ella se encuentra gran cantidad de información relevante sobre la persona hacia la que se encuentra dedicada la pieza. En la entrevista, se adjuntan diversos datos biográficos, motivaciones profesionales y la trayectoria de éste en el mundo de la música. Es de gran valor esta entrevista ya que en ella se encuentra un apartado en el que Christian Lindberg hace mención a diferentes aspectos relacionados con la técnica del trombón, tales como el tipo de trombón y de boquilla que utiliza, así como su forma de trabajar y las rutinas de estudio que sigue.

Se pueden encontrar también en plataformas digitales diferentes grabaciones de la obra, sobre las que cabe resaltar una realizada por Ximo Vicedo[1], la cual se encuentra en YouTube (Canal CSMA, 2011). De esta versión se pueden extraer varias ideas musicales e interpretativas, al igual que se pueden observar los recursos técnicos que emplea el solista en pasajes de especial complejidad.

[1] Ximo Vicedo: Trombonista natural de Castalla. Actualmente trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

Por último, y para tratar de resolver estos pasajes con un alto grado de complejidad se plantearán una serie tanto de ejercicios propios, como ejercicios extraídos de diferentes métodos dedicados a la técnica trombonística, como son: (Arban et al., 2002), (Bordogni, 2011) o (Marsteller, 1974). En estos libros, se ofrece un amplio abanico de ejercicios técnicos, los cuales avanzan de manera progresiva y que serán de gran ayuda para el intérprete a la hora de la resolución de pasajes con especial grado de complejidad.

1.3 Problema planteado y objetivos

El problema principal observado, el cual ha sido determinante a la hora de elegir esta pieza para realizar el trabajo, es la falta de trabajos o estudios expuestos sobre esta obra. Actualmente no se encuentra publicado ningún trabajo sobre la pieza *Te Bon e Paiporta*, lo que influye directamente a la hora de encontrar una bibliografía extensa para la realización del mismo. Sin embargo, y pese a no ser demasiado extensa la bibliografía existente para la realización de este trabajo, es posible realizar una investigación adecuada y de calidad. Mediante la redacción de este TFG se pretende así contribuir y realizar una aportación sobre una pieza de la que no se encuentra ningún trabajo publicado, que pueda servir de referente también a los posteriores estudios/trabajo que se publiquen sobre este mismo tema.

A la hora de redactar el trabajo, surgen diversas preguntas, las cuales son de gran importancia hallar una repuesta para que la calidad de la labor realizada sea la óptima.

¿Quién es Ferrer Ferran y que ha aportado con su obra? Mediante la búsqueda de respuestas a esta pregunta planteada, se conoce en profundidad al autor. Esto será de gran importancia a la hora de redactar una breve biografía sobre el compositor de la obra, al igual que ayudará a encontrar la justificación por la cual el autor escribe esta pieza. De igual manera, el conocer su catálogo de obras y el porqué de las mismas nos muestra la importancia que ha tenido el compositor en el desarrollo de la música original para banda con un estilo propio y personal. Esto también será de ayuda a la hora de realizar un análisis de la obra, ya que, conociendo su estilo compositivo, tanto a nivel armónico como formal facilitará la realización de un análisis.

¿Qué dificultades técnicas presenta la pieza? Para realizar una interpretación de la calidad lo más impecable posible, será necesario detectar y conocer los problemas técnicos que

plantea la obra. Una vez detectados y aislados los pasajes técnicamente conflictivos, será más fácil la resolución de los mismos, pues se expondrán dichos problemas de manera aislada. Para la resolución de estos problemas, se hará una investigación en libros de técnica para el trombón para hallar ejercicios que sean de ayuda a la hora de resolver estos problemas. De igual manera, se propondrán ejercicios propios basados en dichos pasajes problemáticos, para conseguir una solución lo más efectiva posible.

¿Qué dificultades presenta la pieza a la hora de su concertación? Conocer la partitura que interpreta el piano es fundamental para que el trabajo en los ensayos de desarrolle de forma fluida y adecuada. También, el observar conjuntamente las voces de trombón y piano ayudará a detectar pasajes, los cuales sean complejos de solucionar, bien por equilibrio sonoro, por dificultad técnica individual o por existir dificultades a la hora de interpretar conjuntamente trombón y piano. La detección de estos pasajes y el planteamiento de soluciones, facilitará el concertar estas secciones, logrando así unas sesiones de ensayo en las que el tiempo se aproveche de una forma eficaz.

¿Cuál es el camino correcto para realizar una interpretación de calidad? La última pregunta planteada es una de las más importantes, ya que al tratarse de un trabajo performativo, la parte interpretativa goza de una gran peso. Mediante la realización de un análisis completo de la obra, se detectará su forma, los motivos predominantes y la armonía predominante. Con esto, se busca una compresión mayor de la composición, lo cual va a ayudar a la creación de una propuesta interpretativa lo más coherente posible.

Para la resolución de las preguntas anteriormente expuestas, se plantean los siguientes objetivos:

1. Dar a conocer la figura de Ferrer Ferran y su aportación al mundo de la música.
2. Identificar y solventar las dificultades técnicas para el solista que presenta la obra.
3. Conocer, identificar y solventar las dificultades que presenta la pieza a la hora de su concertación en versión de concurso (trombón y piano).
4. Desarrollar un criterio interpretativo personal a través de un conocimiento profundo de la composición.

1.4 Metodología y estructura

El trabajo que se realizará será de carácter performativo, pues este mismo, aun teniendo gran importancia los apartados en donde se contextualizará tanto al compositor como a la obra, abordará tanto la parte analítica como la interpretativa. Para ello, se emplearán dos tipos diferentes de metodología:

1. Investigación documental: Se realizará este tipo de investigación mediante la consulta de varias fuentes bibliográficas, entre las que se incluyen páginas web en las que se aporta información sobre la obra, entrevista a la persona a la que se encuentra dedicada la pieza, grabaciones audiovisuales y libros de técnica de trombón.
2. Metodología performativa: Se realizará un análisis completo de la obra, tanto a nivel formal, temático como armónico. Mediante este análisis se buscará la creación de un criterio interpretativo personal el cual dé lugar a una interpretación coherente.

El trabajo realizado sobre la obra de Ferrer Ferran, *Te Bon e Paiporta*, se encuentra dividido en cuatro capítulos principalmente.

En el primer capítulo, se abordarán todas las cuestiones relacionadas con la introducción de este estudio performativo, tales como el objeto de estudio y justificación. De igual manera, se expondrán los antecedentes y el estado de la cuestión, para conocer en qué punto se encuentra el tema sobre el que se realizará el trabajo. Posteriormente, se tratará el problema planteado al que, mediante el estudio a realizar, se buscará solventar a través de la consecución de los objetivos planteados. Para finalizar este primer capítulo, se explicarán las metodologías empleadas para la realización del estudio.

En el segundo capítulo se realizará un acercamiento a la figura del autor de la composición, Ferrer Ferran. En dicho capítulo se expondrá su biografía, y como mediante su obra ha contribuido al mundo de la música. Seguidamente, se presentará la entrevista personal realizada con el compositor en la que se abordarán diferentes temas de interés referentes a su vida y obra. Por último y como conclusión de este segundo capítulo, se dará a conocer sus obras más significativas para diversas agrupaciones, con las que el compositor ha adquirido más relevancia.

El tercer capítulo estará íntegramente dedicado a la obra. En este capítulo se contextualizará la obra, al igual que se dará a conocer la figura de Christian Lindberg, trombonista al que está dedicado la pieza. Posteriormente, se realizará un análisis formal, temático y armónico de los tres movimientos de los que consta la obra. De igual manera, se presentarán una serie de dificultades técnicas para el solista a las que se planteará una serie de ejercicios para su correcta resolución. Esta misma idea se volverá a repetir, pero tratando el aspecto de la concertación. Se plantearán una serie de problemas que pueden surgir a la hora de concertar la pieza en su versión de concurso, a los que se adjuntará una propuesta de resolución de los mismos.

En el cuarto y último capítulo, se abordarán las conclusiones a las que se ha llegado con la realización de este estudio, y se propondrán las futuras líneas de investigación.

2 FERRER FERRAN

2.1 Vida

Ferrer Ferran, es el nombre artístico con el que firma el autor Fernando Ferrer Martínez. Fernando nace en Valencia en el año 1966. Comienza su andadura musical a la edad de seis años, siendo el piano el instrumento con el que se inicia en el mundo de la música. Posteriormente, a la edad de ocho años, aprende a tocar el bombardino. A la edad de quince años, obtiene el título de piano, percusión, música de cámara y acompañamiento y tres años después, a la edad de dieciocho, ingresa por oposición como profesor de conservatorio. (Ferrer Ferran, s. f.)

Fernando Ferrer, desarrolla una importante carrera pianística desde joven, realizando conciertos por toda España, tanto como solista, como acompañando a diferentes agrupaciones y solistas.

Sin embargo, el autor no ha enfocado su carrera artística en el mundo de la interpretación. Ferrer, desde joven ha querido formarse como director en Alemania, dado que en España, en la época en que estudiaba, no estaba consolidada la carrera. Un aliciente era el fenómeno que se daba y se sigue dando con las orquestas en esa zona de Europa, ya que existe una tradición y un arraigo hacia la orquesta que en España no se daba. (Esnaola, 2016)

Tras haber obtenido una plaza como profesor en el conservatorio a tan temprana edad, Fernando decide no iniciar su formación como director en Alemania. Eso no impide que se forme en España, realizando numerosos estudios y *masterclasses* con diferentes maestros. Desarrolla en la Comunidad Valenciana la función de director en diferentes sociedades musicales, siendo director titular de la Agrupación Musical Tavernes Blanques, Centro Instructivo Musical de Mislata, de la Banda Primitiva de Paiporta, entre otras. (Ferrer Ferran, s. f.)

Ha desarrollado desde joven una importante labor como compositor, revolucionando e innovando en el mundo de la banda. Su obra se centra en el lenguaje escrito para banda, teniendo más de un centenar de obras compuestas, abarcando desde grandes obras sinfónicas hasta la tradicional música festera.

Actualmente, Ferrer compagina su actividad de docente con la de artista. Hasta el pasado año, ha sido director de la Banda Sinfónica del Ateneo Musical de Cullera. No obstante, sigue realizando diversos conciertos como director invitado en gran cantidad de bandas de toda la geografía española. De igual manera, el autor sigue actualmente componiendo, recibiendo numerosos encargos de diferentes entidades, contribuyendo así a seguir enriqueciendo el patrimonio musical bandístico.

2.2 Obra

Como se podrá observar, Ferrer Ferran ha destacado fundamentalmente con sus composiciones para banda de música. El autor, mediante sus composiciones, ha logrado calar profundamente en todo tipo de bandas de música, ya que su catálogo abarca desde piezas muy sencillas compuestas para que puedan ser interpretadas por bandas de estudiantes, hasta obras de gran envergadura con un elevado grado de complejidad. De igual manera, Ferrer Ferran se ha introducido en el mundo de la orquesta, de la música de cámara y de la música escrita para solista, como es la obra sobre la que realiza este trabajo, *Te Bon e Paiporta.*

Ferrer Ferran se inicia en el mundo de la composición para banda de música, motivado por Jef Penders[2] tras la finalización de su carrera musical. En esta época compone *Côte d'Or,* primera obra con la que se inicia en el mundo de la composición y que, tras ser editada por la prestigiosa editorial holandesa Molenaar[3], supone un impulso en su carrera musical, ya que su música comienza a interpretarse por diferentes agrupaciones musicales. (Aracil, 2023)

Durante el proceso de formación de la Banda Federal de la Comunidad Valenciana[4], se le propone a Ferrer Ferran ser el director de la misma durante un período de tiempo determinado. Es durante esta época donde nace el germen de lo que es una de sus obras más conocidas e interpretadas y con la cual, el valenciano logró gran fama. Se trata de *La Passió de Crist,* sinfonía nº2, compuesta el año 1999. Esta pieza la compone de forma

[2] Jef Penders: Compositor y director holandés de prestigio afincado en Valencia.
[3] Molenaar: Editorial holandesa fundada en 1933 especializada en repertorio para banda de música y brass band.
[4] Banda Federal de la Comunidad Valenciana: Banda compuesta por diferentes músicos profesionales y estudiantes de entre 18 y 28 años federados en las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana.

altruista, siendo motivado por la creación de esta nueva formación musical. Gracias a esta pieza, Ferrer Ferran comienza a desarrollar un estilo compositivo propio permitiendo desarrollar y evolucionar el lenguaje escrito para banda de música.(Aracil, 2023)

A partir de entonces y hasta hoy en día, el autor compone numerosas piezas para banda música, abarcando desde los pasodobles hasta las sinfonías. Es característico de Ferrer Ferran su capacidad de escribir música que pueda abarcar un amplio abanico de niveles, desde los niveles más fáciles y sencillos, hasta los más complejos y exigentes. En la Tabla 2[5] se adjunta una organización por cronológica por niveles de las piezas sinfónicas para banda de música de las cuales dispone el autor.

Aunque Ferrer Ferran se especializa en la composición de obras para banda sinfónica, también explora en el mundo de la orquesta, realizando orquestaciones para esta agrupación de sus sinfonías *La Passió de crist* o *Dessert Storm,* o mediante la composición de obras originales para esta formación, tales como *Alba Sapientia* o *La Porta dels Serrans.* (*Catálogo – Ferrer Ferran*, s. f.)

De igual manera, el compositor valenciano se inicia en el mundo de la composición para banda de música e instrumento solista en el año 1995 con la obra *Bassi la marioneta,* obra escrita para banda y bombardino o tuba solista. A partir de entonces comienza a escribir diferentes piezas para banda y solista, experimentando con todos los instrumentos de la banda como solista. El autor posee un extenso catálogo de obras teniendo como solista a tanto a instrumentos de la familia del viento madera, como de la familia del viento metal. Estas obras se pueden consultar en la Tabla 3[6] y en la Tabla 4[7]. De igual manera, experimenta tratando diferentes instrumentos de la familia del viento metal como un grupo de cámara, componiendo piezas para grupo de cámara solista y banda, las cuales aparecen reflejadas en la Tabla 5[8]. Paralelamente, Ferrer Ferran escribe una serie de piezas en la que un narrador es el protagonista principal de la composición. Estas

[5] Tabla 2: Se encuentra en el Anexo 1.
[6] Tabla 3: Se encuentra en el Anexo 1.
[7] Tabla 4: Se encuentra en el Anexo 1.
[8] Tabla 5: Se encuentra en el Anexo 1.

composiciones tienen mayormente una función pedagógica. (*Catálogo – Ferrer Ferran*, s. f.)

2.3 Entrevista personal

Con el fin de adquirir un mayor conocimiento sobre la figura de Ferrer Ferran, al igual que de su obra *Te Bon e Paiporta,* se ha concertado una entrevista con dicho compositor. La entrevista ha sido realizada vía *online,* y se ha dividido en dos bloques principales. El primer bloque se encuentra enfocado a la biografía del compositor, y como ha logrado desarrollar su figura. En el segundo bloque, se le ha preguntado al autor por diferentes aspectos de su composición. La entrevista que le ha sido realizada a Ferrer Ferran, aparece reflejada en el Anexo 2.

En la Ilustración 1, se adjunta un código QR que da acceso a la entrevista que se le ha realizado al compositor en formato de audio.

Ilustración 1. QR de acceso a la entrevista realizada a Ferrer Ferran. Fuente: Elaboración propia.

3 TE BON E PAIPORTA

3.1 Contextualización

Te Bon e Paiporta es una obra que Ferrer Ferran compone en el año 2008 por encargo del Excelentísimo Ayuntamiento de Paiporta para ser la obra obligada en "The Second International Christian Lindberg Solo Competition Ciudad de Paiporta" Se trata de obra original para trombón solista y banda, la cual está adaptada para trombón solista y piano en su versión de concurso. (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.)

La obra se encuentra dividida en tres movimientos independientes siguiendo la estructura de rápido – lento – rápido. Cada movimiento está compuesto a partir de un material temático diferente, por lo que en un principio puede parecer que no estan conectados entre sí los movimientos. No obstante, el autor conecta los tres movimientos mediante diferentes ideas temáticas y células que se repiten a lo largo de toda la obra y son éstas las que le dan cohesión a la misma. El compositor titula a cada movimiento con un nombre que hace referencia a Paiporta. Los tres movimientos son nombrados la siguiente forma: I: Sant Jordi. II: Aroma d'Azahar. III: Festa al Barranc. Ferrer Ferran dedica esta composición al intérprete Christian Lindberg (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.)

En la competición que se llevó a cabo en "The Second International Solo Competition Ciudad de Paiporta", para la cual se compuso la pieza *Te Bon e Paiporta,* se proclamó vencedor de la misma Håkan Björkman .[9](*https://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=21*, s. f.)

3.2 Christian Lindberg: acercamiento a su figura

Christian Lindberg es uno de los trombonistas más famosos y talentosos del panorama internacional actual. El intérprete ha desarrollado un papel muy importante en la

[9] Håkan Björkman: Trombonista de origen sueco, trombón solista de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca y trombón solista de la Orquesta de Cámara de Europa.

evolución del trombón como instrumento solista. Esto le ha llevado a que numerosos compositores contemporáneos hayan escrito composiciones para él. El trombonista además, cuenta con una gran cantidad de grabaciones para trombón solista, lo que lo ha convertido en uno de los referentes más destacables del mundo de la interpretación. (*Interview with Christian Lindberg - David Childs*, 2005)

Christian Lindberg nace en la ciudad sueca de Danderyd en el año 1958. Se inicia en el mundo de la música primeramente con la trompeta. Es cuando tiene dieciséis años, cuando aprende a tocar el trombón, con la motivación de ser el trombonista de un grupo de *Dixieland* que él mismo, junto con sus amigos había fundado. *(Christian Lindberg, 2024)*

Tras dos años estudiando trombón, Lindberg obtiene una plaza en la Orquesta Real de la Ópera Sueca. El músico forma parte de esta formación durante un periodo de dos años, hasta que a la edad de veinte años decide dar un cambio en su vida. No estando en la orquesta por las fuertes jerarquías conservadoras que se dan en ella, el trombonista apuesta por emprender una carrera teniendo como principal objetivo el ser solista. (*Interview with Christian Lindberg - David Childs*, 2005)

En el año 1981, Christian Lindberg se proclama vencedor del Concurso Bienal de Solistas Nórdicos. Este hecho le dio pie establecer rápidamente su carrera como solista, y es tres años más tarde, en 1984, cuando debuta como solista junto a orquesta en público, con una de las composiciones más destacables del repertorio para trombón, el *Concierto para trombón,* de Henri Tomasi[10]. (*Christian Lindberg, Biography*, s. f.)

Por aquel entonces, el artista ya había realizado grabaciones de diferentes piezas con el sello discográfico BIS, discográfica con la que aún a día de hoy Lindberg sigue realizando proyectos. Es a partir de la segunda mitad de la década de 1980 cuando a raíz de su éxito obtenido, el trombonista empieza a colaborar con otros sellos discográficos. Desde esta época hasta la actualidad, ha seguido realizando grabaciones, llevando a sus espaldas más de sesenta discos grabados. *(Christian Lindberg, 2024*)

---

[10] *Concierto para trombón,* de Henri Tomasi: Concierto dividido en tres movimientos, original para trombón solista y orquesta y compuesto en el año 1956 por el francés Henri Tomasi.

De forma paralela, el intérprete no solo ha contribuido a engrandecer el patrimonio musical para trombón mediante la realización de grabaciones, sino que, ha desarrollado una carrera también como compositor. Christian Lindberg se inicia en el mundo de la composición muy joven, a la edad de dieciséis años, con la composición de un quinteto de metales, el cual posteriormente retiró al no estar satisfecho con él. Posteriormente, se dedica a realizar arreglos y transcripciones de repertorio de diferentes compositores. Es en el año 1997 cuando realiza su primera composición seria, *Arabenne*[11], pieza con la que recauda un gran éxito, y le sirve a Lindberg de motivación para seguir escribiendo. Desde entonces, el músico ha producido gran cantidad de composiciones, con las que también ha realizado diferentes proyectos, como la grabación de CD con música compuesta por él mismo. (*Christian Lindberg*, s. f.)

Igualmente, el reconocido trombonista desarrolla una carrera como director de orquesta. Ha sido invitado por diferentes orquestas de toda la geografía para realizar diferentes conciertos como director, pero su actividad más notable y reconocida la ha desarrollado en la Orquesta de Cámara Nórdica[12], el Ensemble de Vientos Sueco[13], de la Orquesta Filarmónica de Ártico[14] y la Orquesta Kibbutz Netanya de Israel[15] donde ha desarrollado la labor de director titular. *(Christian Lindberg, 2024)*

En la actualidad, Lindberg sigue en activo, desarrollando su carrera como intérprete, compositor y director alrededor de todo el mundo, consagrándose como una de las piezas clave en cuanto al desarrollo y evolución del repertorio para trombón se refiere.

---

[11] *Arabenne:* Pieza compuesta por Christian Lindberg en 1997 original para trombón solista y cuerdas.
[12] Orquesta de Cámara Nórdica: Orquesta fundada en el año 1998 con sede en Oslo, cuyo repertorio abarca desde la música clásica hasta piezas de reciente creación.
[13] Ensemble de Vientos Sueco: Orquesta fundada en el año 1906, iniciada en sus orígenes como un sexteto.
[14] Orquesta Filarmónica del Ártico: Orquesta fundada en el año 2009, que tiene la particularidad de ser la orquesta profesional más septentrional del mundo.
[15] Orquesta Kibbutz Netanya de Israel: Orquesta fundada en el año 1970, característica por la realización de un repertorio innovador. La orquesta tiene un proyecto pedagógico que ofrecen a 23.000 niños de Israel.

3.3 Análisis de los movimientos

El análisis de *Te Bon e Paiporta* enfoca los principales aspectos formales, temáticos y armónicos de la obra de Ferrer Ferran. Este análisis se ha realizado sobre la versión de concurso de la obra para trombón solista y piano.

Mediante la realización de un análisis formal se ha buscado la mayor compresión comprensión de la obra, tanto en su totalidad como de los movimientos por separado. De esta forma se pretende identificar una estructura clara. El fin de realizar un análisis formal es dotar al intérprete de saber en qué momento de la obra se encuentra y como debe interpretarlo en función de en qué lugar se encuentre. De igual manera, se busca facilitar la memorización de la pieza de una forma racional.

El análisis armónico se realiza con la función de complementar el análisis formal de la pieza y también con la función de clarificar las diferentes secciones en las que se encuentran divididas los movimientos. Mediante el análisis armónico se exponen las tonalidades por las que va transitando el compositor en las diferentes secciones de las obra. De igual forma, con este análisis, se busca lograr una mejor memorización de la obra, ya que los diferentes materiales temáticos de la obra pueden encontrarse en su repetición en la misma tonalidad en la que se exponen, o transportados a otra tonalidad.

El análisis temático y motívico que se realiza, se hace también con la intención de complementar el análisis formal y de adquirir un sentido completo de la obra. Se busca de igual manera, mostrar la relación que existe entre los tres movimientos del concierto, lo que ayudará a realizar una interpretación más consciente y coherente.

Te Bon e Paiporta se encuentra dividido en tres movimientos independientes uno de otro, siguiendo la estructura de rápido – lento – rápido. Aunque cada movimiento transita por una amplia gama de tonalidades y modalidades, estos giran en torno a un centro tonal. En la Tabla 5 se puede observar la estructura general de la composición y su relación de centros tonales.

Movimientos	**I: Sant Jordi**	**II: Aroma d'Azahar**	**III: Festa al Barranc**
Tempo	Rápido	Lento	Rápido
Centro Tonal	Sol	Fa	Do

Tabla 1. Relación entre estructura, tempo y centros tonales de Te Bon e Paiporta. Fuente: Elaboración propia

A continuación, se realizará un análisis basado en los parámetros descritos anteriormente de cada uno de los movimientos de los que consta la obra.

3.3.1 I movimiento: Sant Jordi

El primer movimiento con el que se presenta *Te Bon e Paiporta* tiene un marcado carácter vivaz y agitado, comenzando el concierto con alto grado de frenetismo. El nombre de este movimiento hace referencia a la denominación que recibía la ciudad de Paiporta primitivamente. (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.)

Este primer movimiento se divide en tres secciones principales. De igual manera, el movimiento comienza con una introducción que el compositor emplea con una ligera variación a modo de *coda* en la finalización de este primer movimiento. La estructura general del primer movimiento aparece reflejada en la Ilustración 1.

Ilustración 2. Estructura del I movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La Introducción del primer movimiento abarca desde el compás 1 hasta el compás 5. La decisión de no enmarcar esta introducción dentro de la primera sección del movimiento corresponde a que es una sección contrastante en cuanto a textura y efecto en todo el movimiento. Es únicamente es esta introducción donde Ferrer Ferran emplea uno de los

efectos sonoros más característicos del trombón, el *glissando*[16]. El autor escribe este efecto sonoro entre dos notas que se encuentran a una distancia de tercera menor descendente. Este intervalo de tercera menor va a ser un intervalo muy recurrente durante todo el transcurso del primer movimiento.

En la *Coda,* el autor vuelve a hacer uso de este recurso, siendo esta última sección del movimiento muy similar a la Introducción, realizando una pequeña variación al final de la frase para acentuar el carácter conclusivo. Es por ello, que tanto la Introducción como la *Coda* no se enmarcan dentro de otras secciones. El uso del *glissando* en la Introducción del movimiento aparece reflejado en la Ilustración 2.

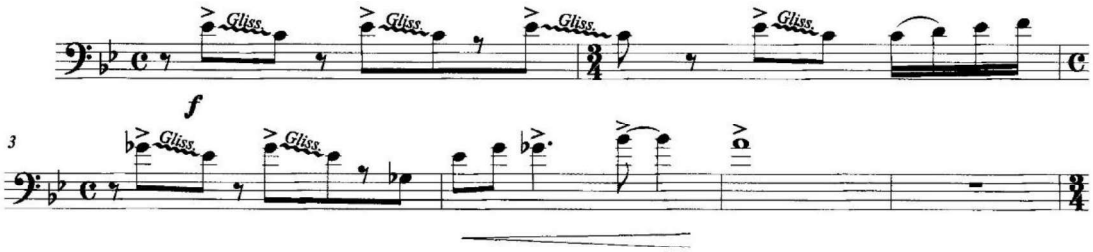

Ilustración 3. Uso del glissando en la Introducción del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008). Ed. Impromptu.

Tras la Introducción, el compositor da paso a la primera de las tres secciones de las que consta el primer movimiento. Esta primera sección, que se denominará como A está comprendida entre los compases 6 y 51 y en ella se exponen dos temas, que se designarán como A y B. Estos dos temas están enlazados entre sí por una subsección la cual tiene carácter de transición. En la Ilustración 3 se puede observar la estructura de la sección A del primer movimiento.

[16] *Glissando:* Efecto sonoro que consiste en realizar un intervalo en el que se escuchen todos los sonidos intermedios que hay entre las notas que conforman el intervalo.

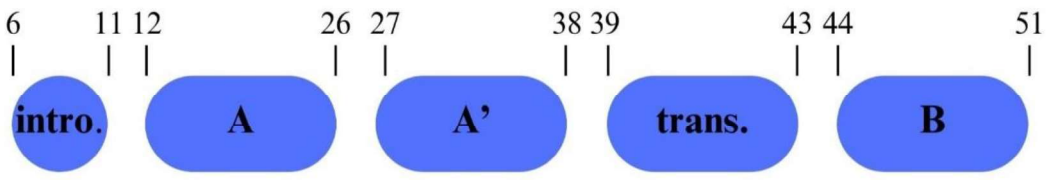

Ilustración 4. Estructura de la sección A del I movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La sección A comienza con una introducción de 6 compases en la que el piano realiza un patrón el cual sirve de acompañamiento cuando entra el trombón solista en el compás 12. Durante esta introducción, el compositor alterna la siguiente sucesión de compases (4/4 + 3/4) un total de 3 veces. Esta alternancia de compases se observa en la Ilustración 4.

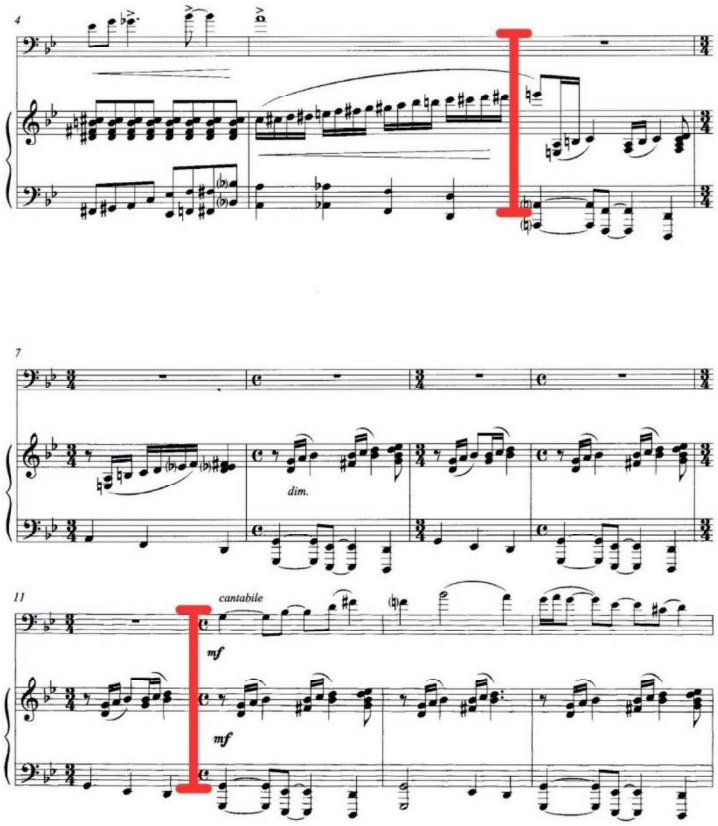

Ilustración 5. Introducción sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

A continuación, se presenta el tema A. El tema A consta de dos partes. La primera parte abarca desde el compás 12 hasta el 17. La segunda parte está comprendida entre los compases 18 y 25. En esta segunda parte del tema A, el autor modifica la rítmica del

acompañamiento en el piano y la voz correspondiente al bajo, realiza un movimiento ascendente, en contraposición al movimiento descendente que realiza en la primera parte del tema A. El tema A concluye con un unos compases en los que el autor utiliza las hemiolias como recurso característico. En la Ilustración 5 se puede observar cómo está estructurado el tema A.

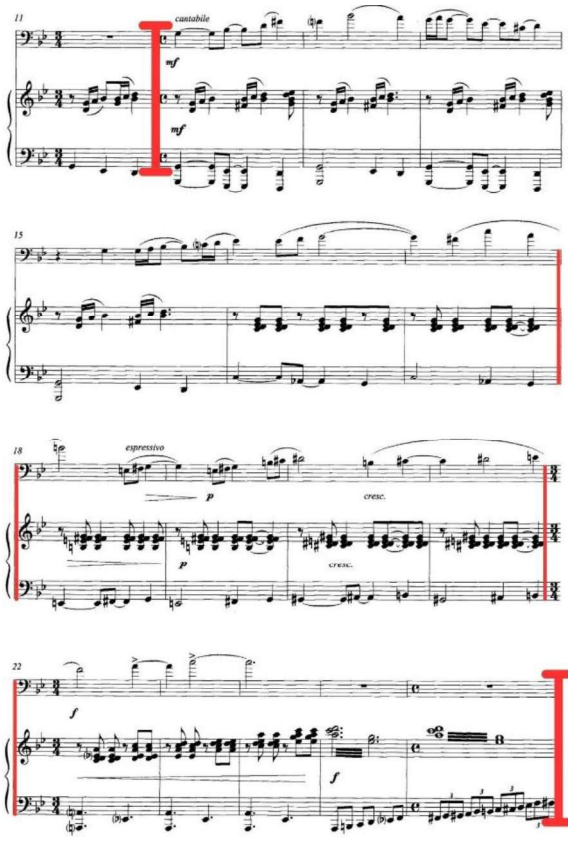

Ilustración 6. Estructura tema A de la primera sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Posteriormente, se vuelve a presentar el tema A entre los compases 27 y 38, con una variación en la segunda parte del tema. A modo de contraste, esta segunda aparición del tema A la expone el piano, realizando el trombón solista un contracanto[17] a modo de variación de la primera exposición del tema.

Entre el tema A y el tema B, se intercala una subsección con función de transición. Durante esta transición de 5 compases, Ferrer Ferran emplea únicamente el acorde de La disminuido, realizando en la voz solista un continuo movimiento ascendente. Es en esta

[17] Contracanto: Línea melódica secundaria, superpuesta al tema principal.

subsección donde aparece por primera vez una fórmula rítmica que será muy recurrente durante todo el primer movimiento. Esta fórmula aparecerá variada y desarrollada en las subsecciones que tengan carácter de transición. En la Ilustración 6 se puede observar parte de la transición en la que se expone esta fórmula rítmica.

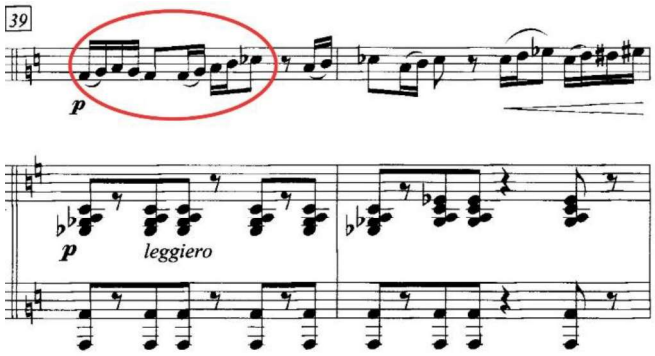

Ilustración 7. Motivo rítmico empleado en la subsección de transición de la sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

A continuación, se expone el tema B. Este tema contrasta con el carácter rítmico de la transición, ya que se trata de un tema cantábile y lírico. Este tema, situado entre los compases 44 y 51, finaliza con una cadencia escrita en la voz solista. Esta cadencia supone el final de la primera sección de este primer movimiento. En la Ilustración 7, se refleja el tema B.

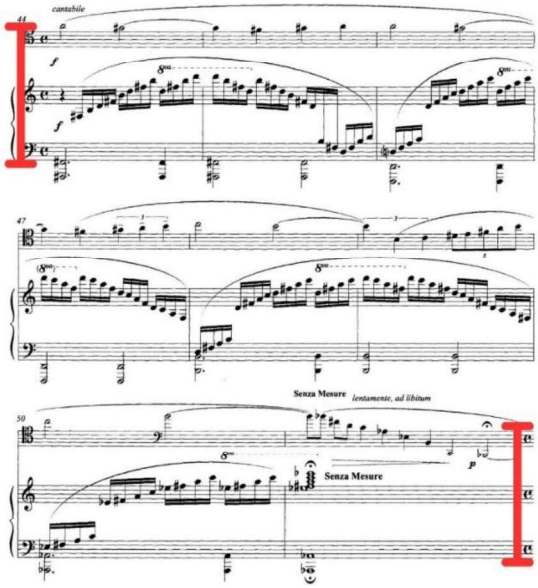

Ilustración 8. Tema B de la primera sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Esta primera sección, da paso a la segunda sección del primer movimiento, a la cual se le denominará B. En esta sección se combinan dos materiales temáticos, un nuevo tema, al que se le nombrará como C y una sección de desarrollo en la se emplea el material temático expuesto en la transición de la primera sección. La estructura de la sección B del primer movimiento aparece reflejada en la Ilustración 8.

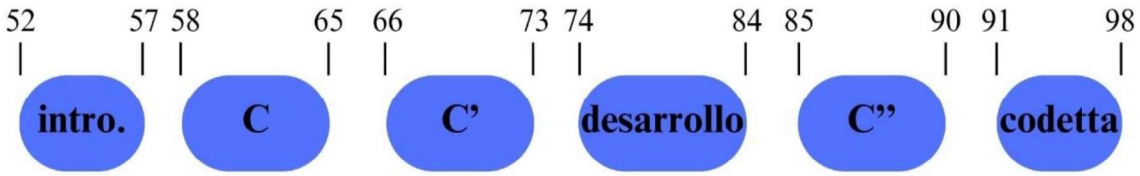

Ilustración 9. Estructura de la sección B del I movimiento. Fuente: Elaboración propia

La introducción de seis compases de esta segunda sección, está construida a partir de una célula rítmica que ya ha aparecido anteriormente, en la subsección de transición de la sección A. En la Ilustración 9 se observa el material que se expone en la subsección de transición y en la Ilustración 10 se expone la comparativa del desarrollo de este material en la introducción de la sección B.

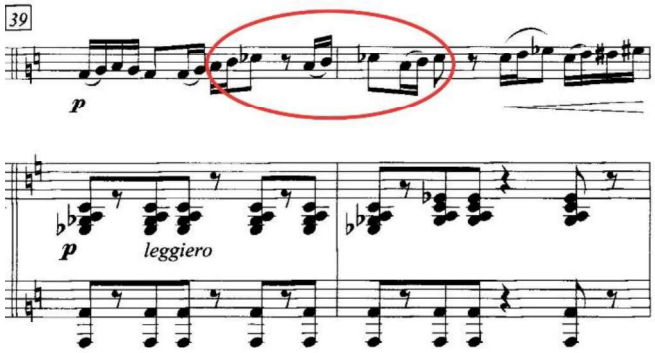

Ilustración 10. Motivo rítmico empleado en la subsección de transición de la sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

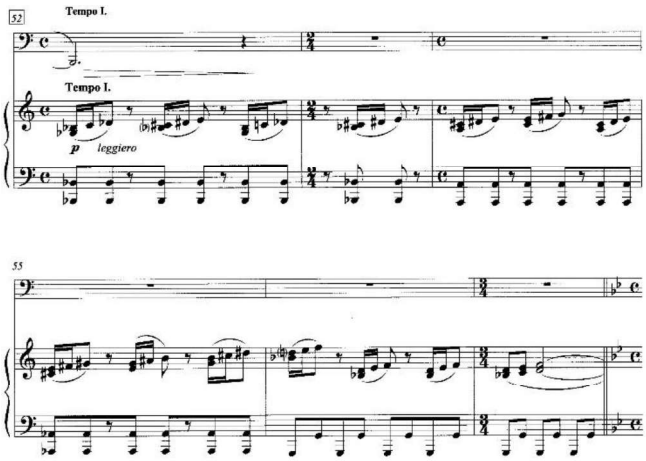

Ilustración 11. Introducción de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu

Tras esta introducción, se expone un nuevo tema *legato* y *cantábile,* siendo la característica principal de este tema el empleo de intervalos de 7ª y 8ª, rompiendo así el perfil ondulado de la línea melódica. Este tema será denominado como C. Aparece este tema la primera vez acompañado de una nota pedal de Sol en el piano. En el compás 66, se produce una variación del tema a nivel melódico y a nivel rítmico a la cual se le llamará C'. Mientras en el compás 58 aparece escrito en un compás de 4/4, en el compás 66, el compositor escribe una variación en un compás de 3/4. Se sigue manteniendo en esta variación una nota pedal en la voz del piano, pero esta vez a distancia de tritono de la primera exposición de C. Esta variación está escrita sobre una pedal de *do#.*

En contraste al tema C en el que el *legato* predomina durante toda la exposición y variación del mismo, aparece una subsección contrastante de once compases de duración. Es representativo de esta sección la alternancia de compases de 4/4 y 3/4. Esta sección se construye a partir del desarrollo, esta vez más elaborado del material temático presentado en la subsección de transición de A. En la Ilustración 11 se observa un fragmento de esta subsección donde se observan todas las características anteriormente descritas. Esta

subsección carece de carácter temático, por lo que se decide referirse a ella como una subsección de transición entre las apariciones de C.

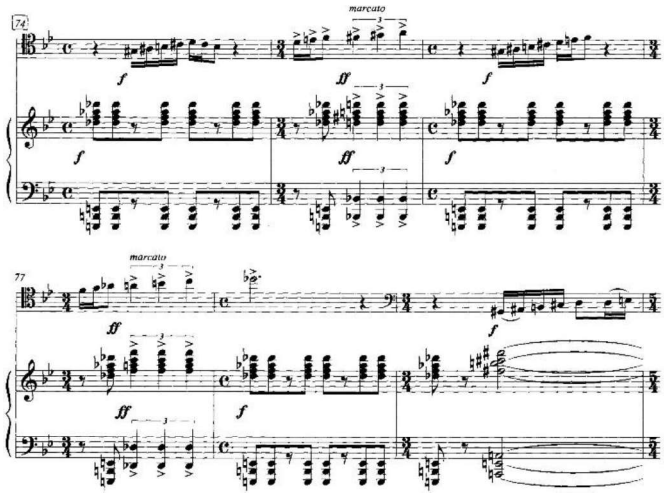

Ilustración 12. Fragmento de la subsección de transición de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed: Impromptu.

Posteriormente, en el compás 85, el compositor vuelve a realizar una exposición del tema C. Realiza de nuevo una segunda variación sobre este tema. En este fragmento es la voz del piano quien realiza el tema y el trombón quien hace el papel de acompañante, realizando un contracanto. El tema C en esta ocasión aparece idéntico que en la primera ocasión que se expone. Sin embargo, la primera vez aparece escrito en un compás de 4/4 y en esta nueva aparición aparece escrito en un compás de 5/4. De igual manera, en esta subsección el compositor realiza una armonización de la línea melódica, a distancia de un intervalo de 4ª, produciéndose un continuo de 4ª paralelas. En la Ilustración 12 se observa la primera aparición del tema C, y en la Ilustración 13 se adjunta su comparativa escrita en el compás de 5/4.

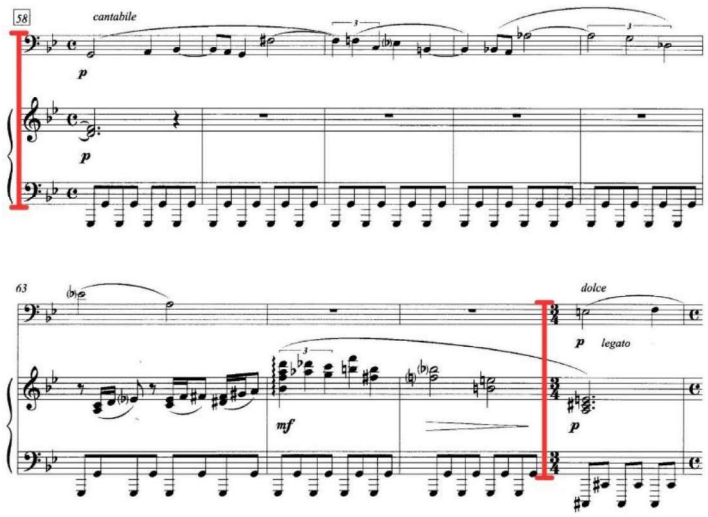

Ilustración 13. Tema C de la segunda sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

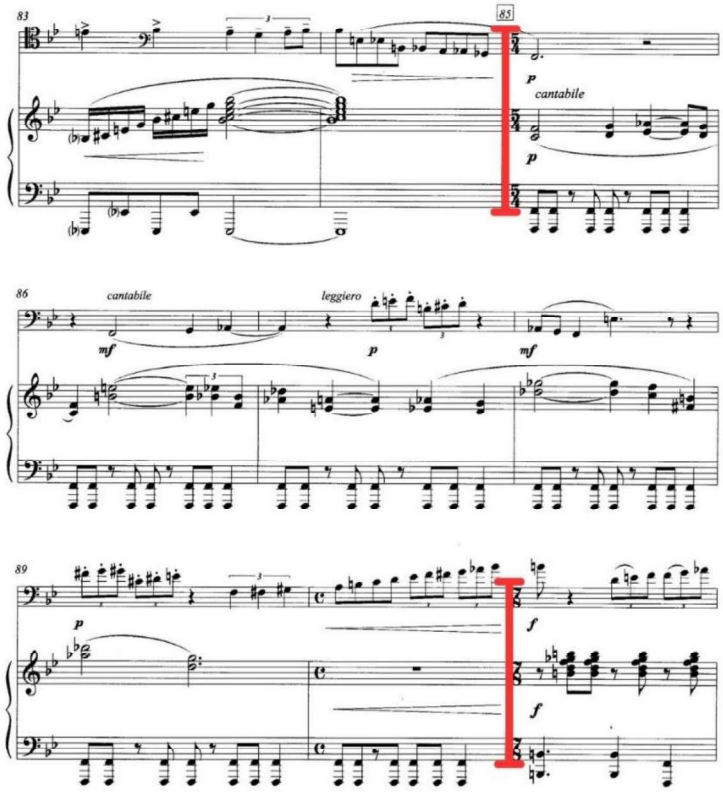

Ilustración 14. Tema C" de la segunda sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La sección B finaliza con una *codetta* de ocho compases de duración dividida en dos frases de cuatro compases. La primera frase de esta *codetta* aparece escrita en un compás de 7/8, mientras que en la segunda frase se produce una alternancia de compases de 4/4

y 3/4 un total de dos veces. Esta segunda frase, de carácter más *cantábile,* sirve de anticipación a la última sección del primer movimiento. La última sección comienza con la reexposición del tema B y la segunda frase de la *codetta* de la segunda sección es una variación del mismo tema B escrito bajo esta alternancia de compases y empleando el recurso compositivo de la reducción de la valores. Estas características descritas se pueden observar en la Ilustración 14.

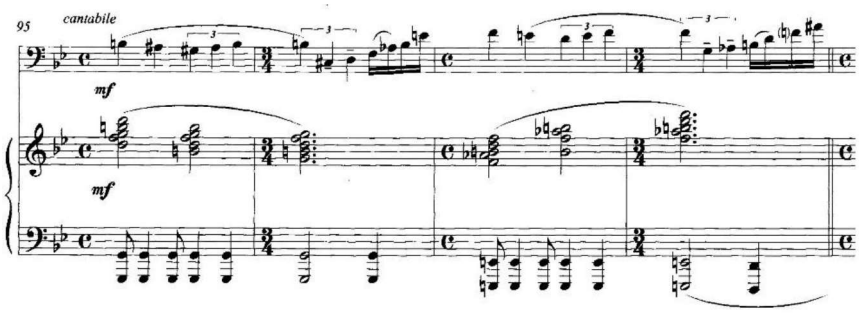

Ilustración 15. Codetta de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

A continuación, y como sección final del primer movimiento, se realiza una reexposición. Esta sección será denominada como A'.En esta reexposición los temas A y B aparecen en orden inverso, apareciendo en primer lugar el tema B y en último lugar el tema A. Entre estos dos temas se intercala un período de tres frases. En la Ilustración 15 se observa la estructura de la sección A'.

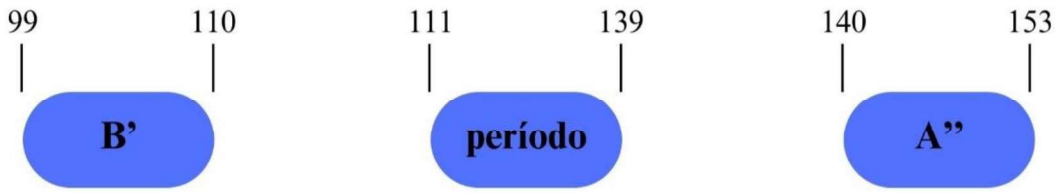

Ilustración 16. Estructura de la sección A' del I movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El tema B' aparece en esta sección variado en lo que a línea melódica se refiere. También, aparece escrito en una tonalidad diferente que en la primera sección del movimiento. No obstante el acompañamiento que realiza que piano tanto en la mano izquierda como en la derecha es el mismo, pero adaptado a la nueva tonalidad.

Posteriormente, aparece un período de tres frases siguiendo la estructura que se muestra en la Ilustración 16.

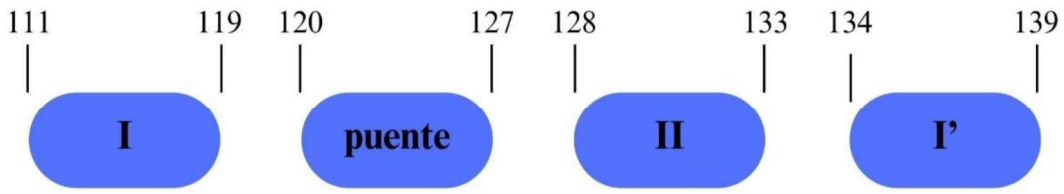

Ilustración 17. Estructura del período de la sección A' del I movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La primera y última frase del período están extraídas ambas del mismo material temático. Estas frases están compuestas a partir del desarrollo de las células rítmicas que aparecen en la subsección de transición de la sección A.

Tras la primera frase, aparece un puente el cual carece de carácter temático, ya que se trata de unos compases en los que el piano va realizando un diseño constante de tresillos conformando una línea melódica ascendente que conduce a la segunda frase de este período.

La segunda frase de este período tiene un duración de apenas seis compases, pero tiene una gran importancia, ya que el material que aquí se expone, se vuelve a exponer en el tercer movimiento de la obra. Es por tanto que la frase que aparece reflejada en la Ilustración 17, hace la función de nexo entre el primer y tercer movimiento de la pieza.

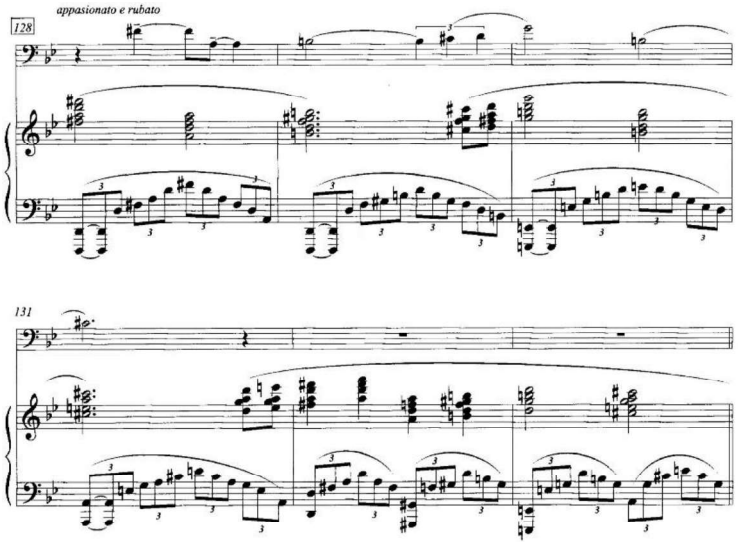

Ilustración 18. Segunda frase del período de la sección A' del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu

Tras esta frase, se realiza una variación de la primera frase.

La sección concluye con una nueva exposición del tema A. Se realiza aquí una nueva variación del tema y se le denominará a esta subsección como A''. Se presenta el tema inicialmente por el piano, realizando la voz del trombón un contracanto para posteriormente invertir los roles, siendo el trombón el encargado de realizar la melodía y el piano el acompañamiento. Esta subsección aparece en la misma tonalidad en la que se presenta en la primera sección del movimiento.

El movimiento concluye con una breve *coda,* en la que el autor emplea el mismo material y los mismos recursos empleados en la introducción del movimiento, como son los *glissandos* realizados sobre un intervalo de tercera menor descendente. Es por tanto que el primer movimiento del concierto comienza y concluye de la misma manera.

3.3.2 II movimiento: Aroma d'Azahar

El segundo movimiento de *Te Bon e Paiporta* supone un contraste con el primer y tercer movimiento. Si bien los movimientos impares tienen un carácter vivaz, frenético y acelerado, la principal peculiaridad del segundo movimiento es que está escrito en un tiempo lento. Durante todo este movimiento impera el lirismo y la expresividad. Es en este movimiento donde el intérprete hace gala de su sentido de la musicalidad y de expresar a través de la música.

Ferrer Ferran se inspira en el aroma que desprenden al anochecer uno de los frutales más emblemáticos de la huerta valenciana, como es el naranjo. Paiporta se encuentra dentro de la comarca de *l'Horta Sud*[18], comarca que al igual que muchas de la provincia de Valencia desarrollan la mayor parte de su economía alrededor del sector agrícola. Es por ello, que los naranjos son tan representativos de esta zona y sirve este aroma que desprenden para inspirar al autor en la composición de este segundo movimiento. (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.)

A semejanza del primer movimiento de la obra, este segundo movimiento también se encuentra dividido tres secciones principales, de las cuales la tercera es una reexposición de la primera. Es por tanto que la forma del segundo movimiento es una forma binaria reexpositiva. El movimiento va introducido por una pequeña sección con carácter introductorio, que no se enmarca dentro de las demás secciones, ya que tiene una función cadencial y temáticamente es diferente a todo el segundo movimiento. De igual manera y también de forma similar al primer movimiento, aparece un período de tres frases entre dos de las secciones. La estructura general del segundo movimiento de *Te Bon e Paiporta* aparece reflejada en la Ilustración 18.

Ilustración 19. Estructura general del II movimiento. Fuente: Elaboración propia

El movimiento comienza con una introducción de ocho compases a modo de cadencia con un carácter misterioso, el cual es indicado por el compositor. Es muy significativo de esta introducción el perfil melódico que dibuja el solista, ya que se trata de un perfil quebrado, en el que se producen constantemente saltos interválicos muy pronunciados

[18] L'Horta Sud: Comarca ubicada en el sur del Área Metropolitana de Valencia, cuya capital es Torrent.

realizando constantemente saltos de 9ª, de 8ª de 7ª y de 6ª. En la Ilustración 19 se observa el perfil de la introducción.

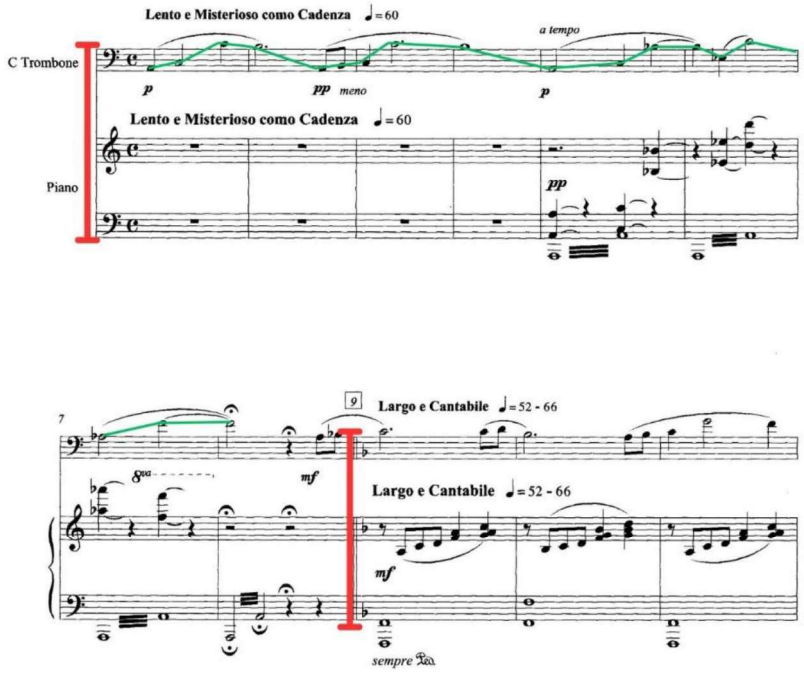

Ilustración 20. Perfil melódico de la Introducción del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Tras la introducción, se expone la primera sección del segundo movimiento, la cual será designada como A. Esta primera sección consta de dos frases de ocho compases cada una y un compás que sirve de nexo de unión al final de la segunda frase. La primera frase corresponde al primer tema, llamado A, mientras que la segunda corresponde a una variación del primer tema por lo que será denominada como A'. En la primera frase, el tema lo presenta el trombón solista, mientras que en la segunda, lo interpreta el piano, siendo el solista el encargado de realizar una segunda melodía a modo de acompañamiento. Toda esta primera sección se encuentra enmarcada dentro de la tonalidad de Fa Mayor. En la Ilustración 20 se observa la estructura de esta sección.

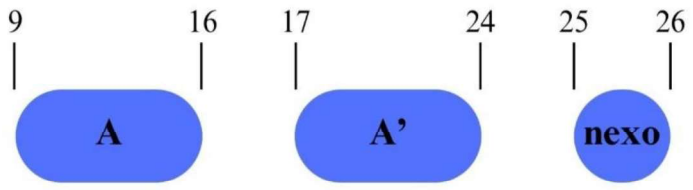

Ilustración 21. Estructura de la sección A del II movimiento. Fuente: Elaboración propia

Le sucede a la sección A un período de tres frases. A lo largo de las tres frases de las que consta este período, el compositor va transitando por diferentes tonalidades. Cada una de las frases, tiene un carácter diferente. La duración de las frases es de ocho compases cada una a excepción de la intermedia que tiene una duración de siete compases. A continuación, en la Ilustración 21, se observa la estructura de este período.

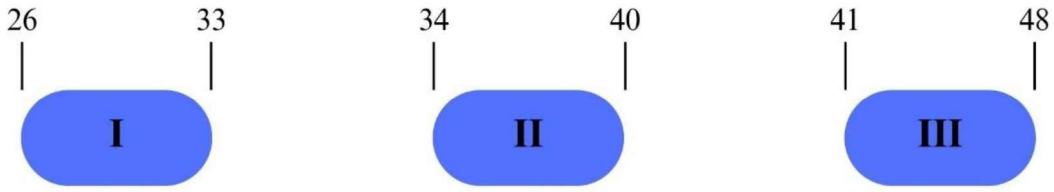

Ilustración 22. Estructura del período del II movimiento. Fuente: Elaboración propia.

A continuación de este período y tras pasar por diferentes tonalidades, aparece la sección B, donde se vuelve a la tonalidad inicial de Fa Mayor. Esta sección está escrita en un compás de 5/4, organizado siguiendo el patrón de 3 + 2.

La sección B, es la más rápida de todo el movimiento, ya que el autor va produciendo un *accelereando* constante durante todo el movimiento, que desemboca en la esta sección. En la Ilustración 22 se pueden observar los *tempi* que indica Ferrer Ferran a lo largo del movimiento, apreciándose el aumento de *tempo* que va continuamente provocando para posteriormente volver al *tempo* inicial.

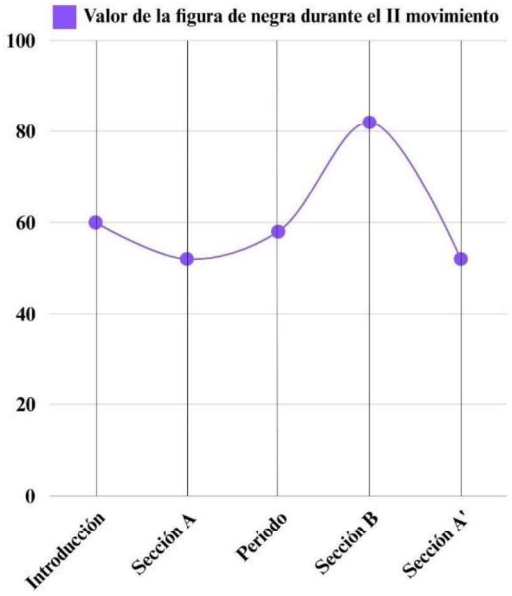

Ilustración 23. Valor de la figura de negra durante el II movimiento de Te Bon e Paiporta. Fuente: Elaboración propia.[19]

Esta sección B, comienza con una breve introducción de tres compases que realiza el piano. Es en la primera exposición del tema B donde se produce el intervalo más amplio del segundo movimiento, un intervalo de 11ª. Este intervalo de gran poder expresivo, aparece redondeado en la Ilustración 23.

Ilustración 24. Intervalo de 11ª en la sección B del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

[19] Ilustración 23: Para la elaboración de la gráfica se ha tomado como referencia indicación metronómica de menor valor del abanico que ofrece el autor.

La sección B se encuentra dividida en cuatro fragmentos, los cuales aparecen reflejados en la Ilustración 24.

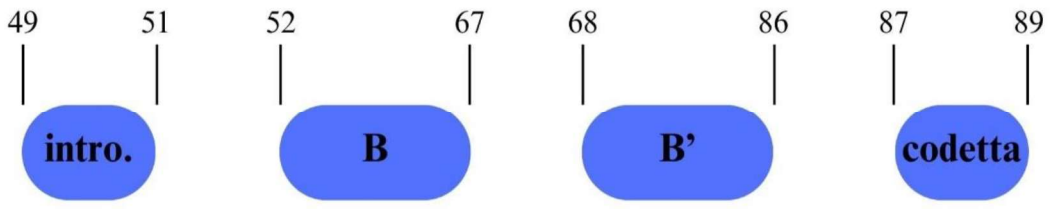

Ilustración 25. Estructura de la sección B del II movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La primera exposición de B se encuentra en la tonalidad de Fa Mayor, mientras que en la subsección B' se produce una modulación a la tonalidad de Re Mayor. A nivel armónico lo más destacable de esta sección es el acompañamiento por parte del piano mediante la realización de acordes cuatríadas diatónicas. Sin embargo, en los compases 57 y 61 rompe con esta tendencia introduciendo un acorde de séptima disminuida sobre el sexto grado de la escala en segunda inversión, con el propósito de aportar variedad de color a la sección. En la subsección B' aparece este mismo acorde transportado a la tonalidad de Re Mayor. En la Ilustración 25 se observa el empleo de este acorde en la subsección B.

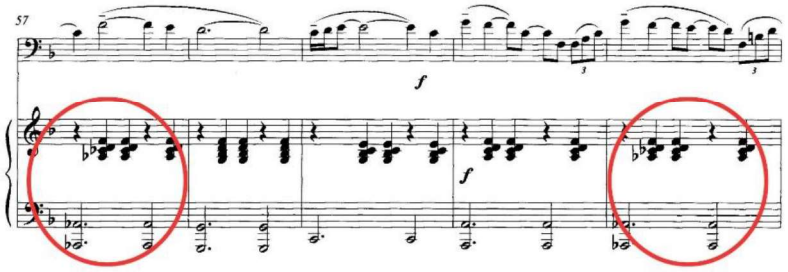

Ilustración 26. Acorde de séptima disminuida en segunda inversión sobre el sexto grado de la escala. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

A partir del compás 68, el tema B es interpretado por el piano, realizando el trombón una segunda melodía. La sección culmina con una *codetta* a modo de cadencia. Esta cadencia

finaliza con un acorde de séptima de dominante. Este acorde sirve de dominante para la reexposición de la sección A.

En esta última sección del segundo movimiento a la cual se le llamará A', se vuelve a exponer el tema A. Primeramente aparece interpretado por el piano, pero esta vez, y a diferencia de la sección A, aparece escrito en un compás de 3/4. Posteriormente, el tema A vuelve a ser tocado por el trombón, esta vez en su compás original y en una tonalidad diferente, tras haber modulado a Mi b Mayor.

La sección finaliza con una *codetta* de cuatro compases, la cual es el clímax del movimiento. En esta *codetta* el trombón realiza una breve oscilación melódica en su registro agudo empleando los valores más largos de todo el movimiento. Es aquí también donde se alcanza la nota más aguda de todo el movimiento, el *do4*[20]. Concluye el movimiento con un *sib*3 mantenido durante tres compases. En la Ilustración 26 aparece reflejada la estructura de la sección A'.

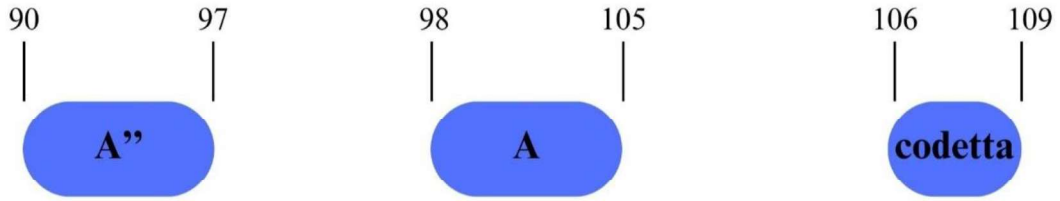

Ilustración 27. Estructura de la sección A' del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

En la Ilustración 27 se observa la *codetta* de la sección, la cual corresponde a los último cuatro compases del segundo movimiento. Aparece señalada en dicha ilustración la nota más aguda a la que se llega en todo el segundo movimiento.

[20] Do4: El índice acústico de referencia para esta nota es el sistema franco – belga.

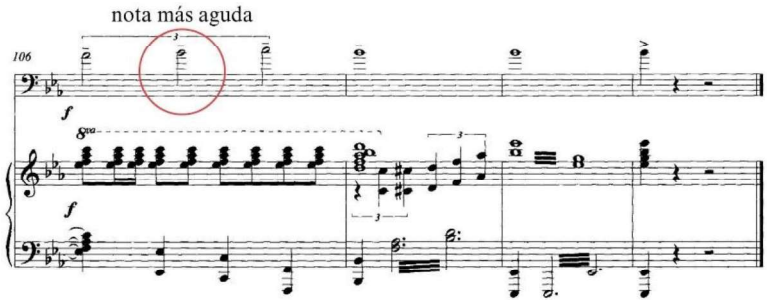

Ilustración 28. Codetta de la sección A'. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

3.3.3 III movimiento: Festa al Barranc

En el tercer y último movimiento de *Te Bon e Paiporta,* se vuelve a hacer empleo de un *tempo* rápido, lo cual supone un contraste con el segundo movimiento. Este es un movimiento de carácter alegre en el que el compositor pretende que el intérprete disfrute mediante la interpretación del mismo. El nombre con el que bautiza Ferrer Ferran al último movimiento, hace referencia al barranco que separa la ciudad de Paiporta en dos. Dicho lugar es uno de los elementos principales de la ciudad donde, donde en ocasiones se crea un ambiente festivo en el cual prima la convivencia y la alegría. El autor refleja en este movimiento este sentimiento de alegría y de disfrute pretendiendo hacer disfrutar tanto al intérprete como al oyente. (*Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran*, s. f.)

Ilustración 29. Barranco de la ciudad de Paiporta durante una celebración. Fuente: (Simó, 2023) Periódico Levante.

El tercer movimiento, al igual que los dos anteriores, se encuentra divido en tres secciones principales, siguiendo el mismo esquema que los anteriores movimientos. Entre la primera y segunda sección del movimiento, se intercala una cadencia de trombón solo. Esta cadencia es la más extensa en duración de toda la composición. También, en el final

del movimiento, aparece una sección de *coda* a modo de conclusión de la obra. En la Ilustración 29 aparece reflejada la estructura general del tercer movimiento.

Ilustración 30. Estructura general del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La primera sección del movimiento, la cual será llamada A, comienza con el empleo del pie métrico anapesto[21] como célula rítmica principal. Esta célula está extraída de la subsección de transición del primer movimiento, de donde se extraen muchas de las células que el autor emplea en la obra. Es por tanto que el inicio del tercer movimiento, el cual corresponde al tema A, sirve también como nexo de unión entre el primer y tercer movimiento. En la Ilustración 30 se observa el uso del pie métrico anapesto durante los tres primeros compases del movimiento.

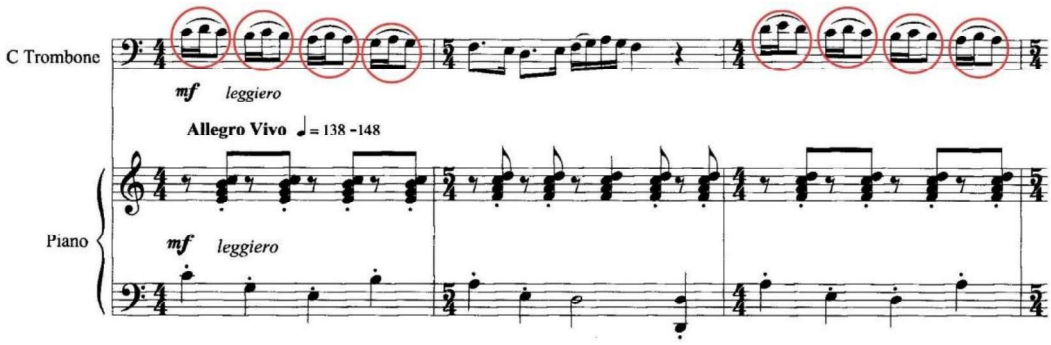

Ilustración 31. Empleo del ritmo anapesto en el inicio del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La sección A se encuentra dividida a su vez en cinco subsecciones. La estructuración de la sección A se observa en la Ilustración 31.

[21] Anapesto: Pie métrico griego basado en la célula rítmica: corto – corto – largo.

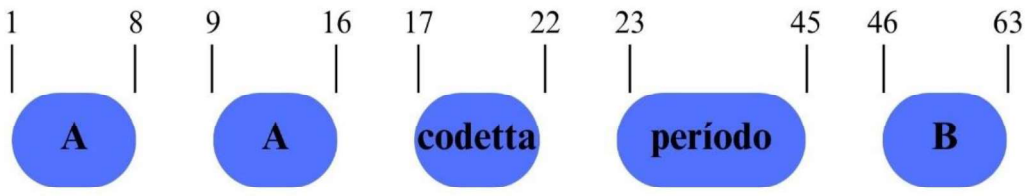

Ilustración 32. Estructura de la sección A del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El tema A aparece el primer compás presentado por el trombón solista y tiene una duración de ocho compases. Dicho tema aparece escrito alternando los compases de 4/4 + 5/4 un total de cuatro veces. La primera vez que se expone se enmarca dentro de la tonalidad de Do Mayor. Posteriormente, en el compás 9, es el piano quien realiza la interpretación completa del tema A, esta vez transpuesto a la tonalidad de Mib Mayor.

Del compás 17 al 22 se cierra la exposición del tema A mediante una *codetta* de ocho compases de duración. Dicha subsección no tiene relación temática con ninguno de los materiales temáticos expuestos durante la composición. Esta *codetta* aparece en la tonalidad de Sol Mayor, por lo que desde el inicio hasta la finalización de esta subsección, el autor va realizando una gradación ascendente por 3ª menor.

A continuación, aparece un período muy similar a los que ya han aparecido con anterioridad en la pieza, ya que se trata de un período dividido en tres frases. La división de este este período se refleja en la Ilustración 32.

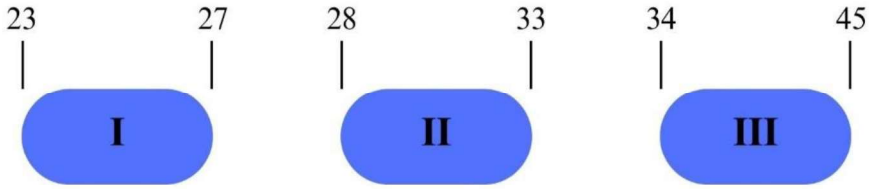

Ilustración 33. Estructura del período de la sección A del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Durante este período se exponen materiales que ya han aparecido con anterioridad en el primer movimiento. La primera frase del período está construida utilizando el material temático de la subsección de transición de la sección A del primer movimiento. Además, se trata de una variación de la primera y tercera frase que aparecen en el período de tres frases en la reexposición del primer movimiento. En la Ilustración 33 aparece la primera frase del período, utilizando el material temático procedente del primer movimiento.

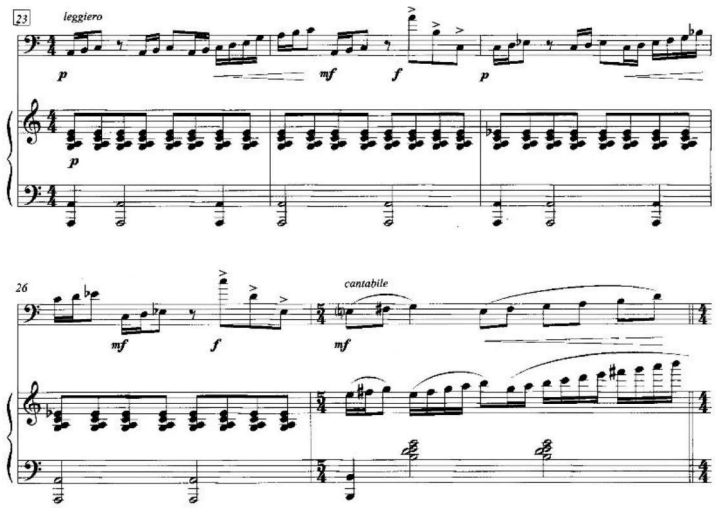

Ilustración 34. Primera frase del período de la sección A del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La segunda frase del período supone un contraste con la primera, ya que si la primera aparece con un carácter muy rítmico y ligero, donde se hace uso de intervalos de 7ª descendente que provocan el quiebre del perfil melódico, la segunda frase tiene un carácter más lírico y *legato,* en la que su perfil melódico es más ondulado.

La tercera y última frase del período comienza con el piano como protagonista durante cuatro compases para luego ser el trombón otra vez la voz principal. Esta frase en la que al final de la misma se produce un continuo movimiento ascendente de la línea melódica por parte del solista, sirve de puente para enlazar con el tema B.

Antes de concluir la primera sección del movimiento, el autor expone el tema B. En esta primera sección aparece en la tonalidad de Mi b Mayor y solo es interpretado por piano. Más adelante en la reexposición de la sección, Ferer Ferran otorgará mucho más protagonismo al tema B, apareciendo en la voz del solista y desarrollándolo.

Tras la sección A, aparece la que es la cadencia más larga de *Te Bon e Paiporta.* Durante esta cadencia de diez compases de duración, se va produciendo un continuo *acelerando,* hasta llegar al compás 72 donde se establece el Tempo I. Es en este compás y el siguiente, donde el autor rompe con la acentuación natural del compás mediante el uso de hemiolias[22]. Este recurso aparece reflejado en la Ilustración 34.

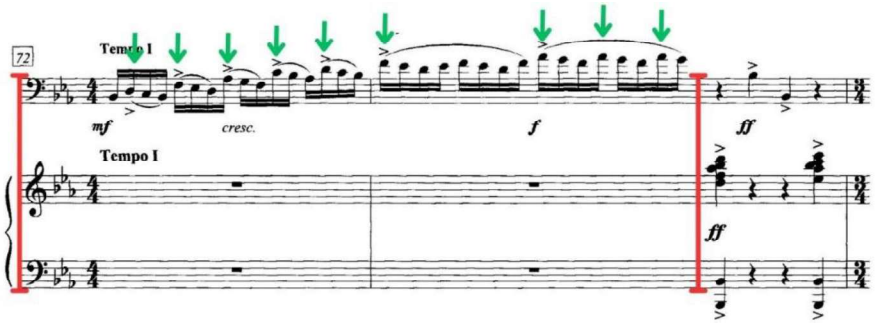

Ilustración 35. Hemiolias del final de la cadencia del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

En el fragmento final de la cadencia, se produce un diálogo entre el trombón solista y el piano. En este breve fragmento, la característica principal son los intervalos que realiza el trombón solista, los cuales son cada vez más amplios. Este diálogo, en el que se producen grandes intervalos por parte del solista aparecen reflejados en la Ilustración 35.

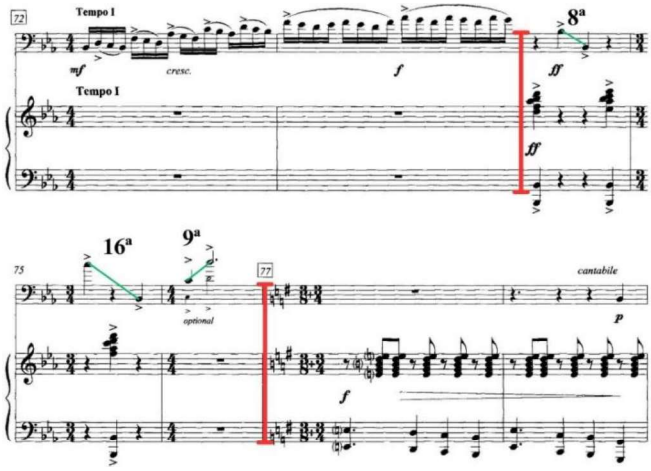

Ilustración 36. Intervalos y diálogo con el piano en el fragmento final de la cadencia. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

[22] Hemiolia: Patrón métrico en el que se altera la acentuación natural del compás. También llamado hemiola.

Tras la cadencia de trombón, se da paso a una nueva sección, a la cual se le nombrará como B. Lo característica principal de esta sección es el empleo de compases de amalgama y de compases compuestos, apareciendo compases de 3/8+ 3/4 y el compás de 7/8. En contraposición a toda la sección A y la cadencia que están escritas en modo mayor, la sección B aparece escrita en modo mayor.

Esta sección consta de tres subsseciones en las que sólo se presenta un tema, al que se le denominará C. También, y tras la exposición del tema C un total de dos veces, aparece una subsección de transición que sirve de puente de unión entre la sección B y la reexposición de A'. En la Ilustración 36 se refleja la estructura de la sección B.

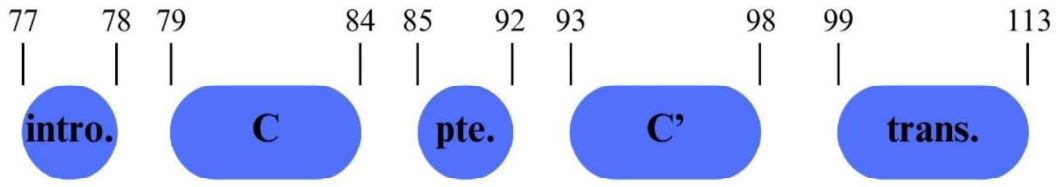

Ilustración 37. Estructura de la sección B del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El tema C es presentado inicialmente por el trombón. Posteriormente y tras el puente, es el piano quien realiza el tema a partir del compás 93, realizando el trombón una melodía a modo de acompañamiento.

Durante la subsección de transición, se produce un continuo movimiento ascendente de la línea melódica. El autor buscar crear tensión en este fragmento, ya que va extremando gradualmente el registro y va provocando un *acelerando* mediante el uso cada vez más continuado de valores más pequeños. Toda esta subsección de desarrolla a partir del acorde de séptima disminuida de Si y tiene la función de dominante, ya que posteriormente resuelve en su tónica. Esta tónica aparece en la siguiente sección, llamada A'. En la Ilustración 37 aparecen los seis últimos compases de esta subsección de transición, donde se ven reflejadas todas las características descritas anteriormente.

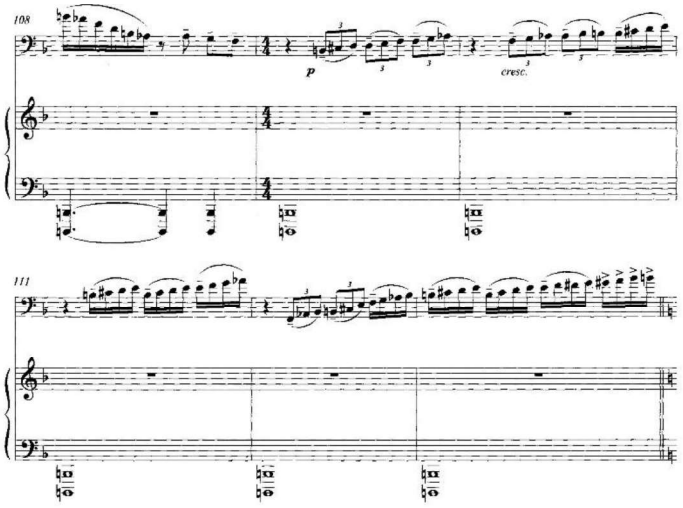

Ilustración 38. Fragmento final de la subsección de transición de la sección B del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Seguidamente, aparece una nueva sección con carácter reexpositivo, que será denominada como A'. En dicha sección aparecen los mismos temas que se exponen en la primera sección del movimiento. La estructura de la sección A' se refleja en la ilustración 38.

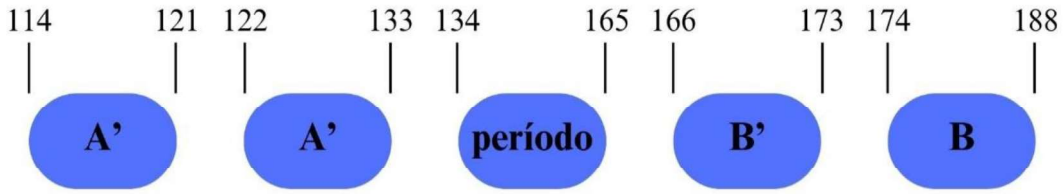

Ilustración 39. Estructura de la sección A' del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El tema A aparece en las mismas tonalidades que en la exposición del movimiento, primeramente en Do Mayor, y posteriormente en Mi b Mayor. Sin embargo en esta sección, el tema aparece escrito en compás de 4/4, introduciendo únicamente el compás de 5/4 en el cuarto compás del tema.

A continuación vuelve a aparecer un período de tres frases. Lo más llamativo de este período es que está escrito en orden inverso al período que aparece en la primera sección, comenzando este período por la tercera frase del primer período y finalizando con la

primera del primer período. La estructura del mismo, en comparación al primer período se observa en la Ilustración 39.

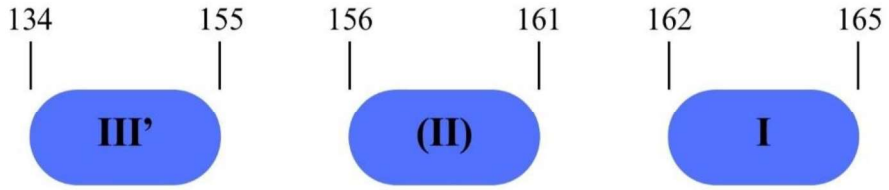

Ilustración 40. Estructura del período de la sección A' del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

La primera frase de este período, se divide a su vez en dos fragmentos. El primer fragmento abarca desde el compás 134 hasta el 143 y comienza realizando una reexposición literal de la tercera frase del período de la primera sección. Esta frase se va desarrollando, mediante la transición por diferentes compases. Desde el compás 144 hasta el 148 se vuelve a exponer la célula rítmica anapéstica a partir de la cual se desarrolla el tema A. Esta célula rítmica se refleja en la Ilustración 40.

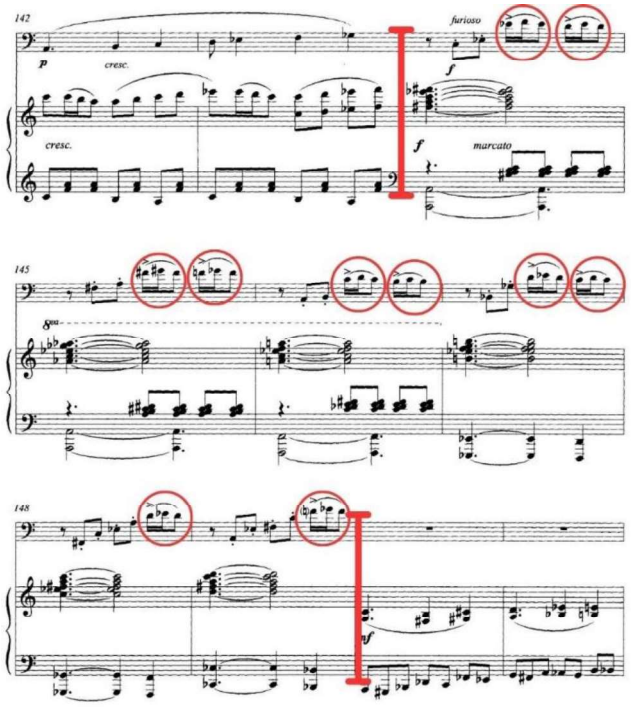

Ilustración 41. Célula rítmica anapéstica. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La segunda frase de este período supone un fuerte nexo de unión entre el primer y tercer movimiento, ya que es una aparición casi literal del fragmento comprendido entre los compases 128 y 133 del primer movimiento[23] transportado a una distancia de 2ª Mayor descendente en esta ocasión. Esta frase musical se refleja en la Ilustración 41.

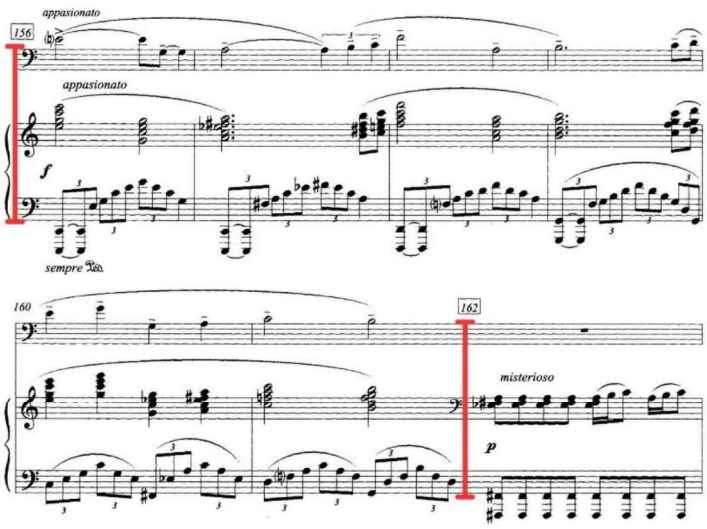

Ilustración 42. Segunda frase del período de la sección A' del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

El período culmina con una frase que supone una variación de la primera frase que aparece en el período de la sección A.

A continuación se vuelve a exponer el tema B en dos ocasiones. La primera vez es interpretado solo por el piano, y la segunda vez el tema también es interpretado por el piano mientras el trombón acompaña a este tema mediante la realización de un contracanto compuesto a partir de las diferentes células que aparecen durante todo el tercer movimiento.

El movimiento culmina con una *coda* de doce compases. Esta *coda* queda dividida en dos fragmentos. El primero de los fragmentos es interpretado únicamente por el trombón y en él se realiza un ascenso melódico, que culmina en el compás 193 cuando el trombón resuelve en un *do4* que se mantiene mientras el piano un diseño extraído del tema B. El concierto culmina en la tonalidad de Do Mayor, y es en los cuatro últimos compases de

[23] Compases 128 al 133 del primer movimiento: Aparecen reflejados en la Ilustración 17.

la composición donde el solista realiza las ocho primeras notas de la serie armónica de do. Esta sucesión de notas se observa en la Ilustración 42.

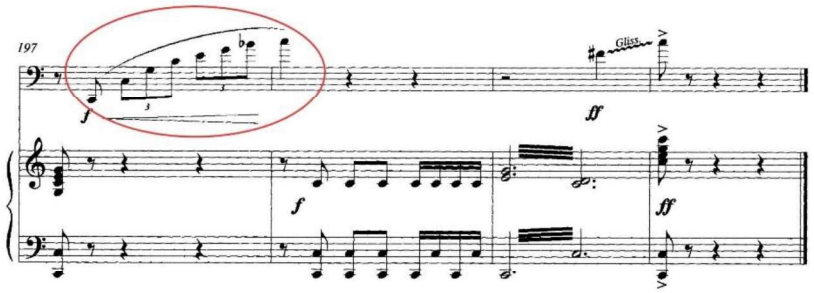

Ilustración 43. Ocho primeras notas de la serie armónica de do. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Finaliza la composición volviendo a incluir uno de los recursos que emplea en el primer movimiento, el *glissando.* Este recurso solo ha sido empleado por el autor en el inicio y el final del primer movimiento y en el final del tercero, sirviendo así también este recurso como nexo de unión entre ambos movimientos. Si bien, en el primer movimiento realiza un dibujo descendente en un intervalo de 3ª menor, en este último *glissando*, lo emplea en una línea ascendente y realizando la mayor distancia que puede interpretar un trombón de varas en un *glissando* sin cambiar de armónico. Esta distancia es la de tritono, solo es posible realizarlo desde la última posición del trombón, la 7ª, hasta la 1ª posición.

3.4 Dificultades técnicas para el trombón

La pieza escogida para la realización de este trabajo performativo requiere de una serie de habilidades tanto técnicas como musicales, de las que el intérprete ha de estar en posesión para la correcta ejecución de la obra. Aparecen en *Te Bon e Paiporta* numerosos pasajes en los que se ha de prestar especial atención a que diferentes aspectos de la técnica trombonística estén asimilados. Estos aspectos abarcan desde la flexibilidad, hasta la claridad de la articulación. De igual manera, en la composición se encuentran diferentes secciones en las que los aspectos técnicos pasan a un segundo plano y en donde el solista ha de mostrar sus habilidades para expresar a través de la música.

En este apartado se exponen los fragmentos más y complejos y conflictivos de cada movimiento. Para una correcta ejecución de dichos pasajes se adjuntan una serie de ejercicios, tanto extraídos de diferentes libros, como de propia elaboración con el propósito de lograr de manera progresiva y correcta una buena interpretación de dichos fragmentos.

3.4.1 I movimiento: Sant Jordi

A lo largo de todo el movimiento, aparece una célula rítmica muy recurrente, la cual se repite en varias ocasiones durante todo el primer movimiento y en parte del tercero. Se trata de la célula rítmica representada en la Ilustración 43.

Ilustración 44. Célula rítmica recurrente del I movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Esta célula rítmica se encuentra enmarcada dentro de un movimiento en el que el valor metronómico de la figura de negra, se encuentra en un abanico de entre 128 y 142. Al tratarse de un *tempo* elevado, la inteligibilidad de la articulación es un aspecto fundamental que debe estar claro, ya que su realización es compleja.

Para la puesta en práctica de este ítem se han seleccionado dos ejercicios de libro de *Complete Method for Trombone and Euphonium,* (Alessi and Bowman, 2002) en los que se trabaja este tipo de articulación. En ambos ejercicios se abarcan los tres registros del trombón, el grave, el medio y el agudo, por lo que son de gran ayuda para igualar la articulación y que no haya diferencias en todo el registro, ya que esta célula rítmica aparece en diferentes tesituras. En la Ilustración 44 y en la Ilustración 45 se adjuntan estos dos ejercicios.

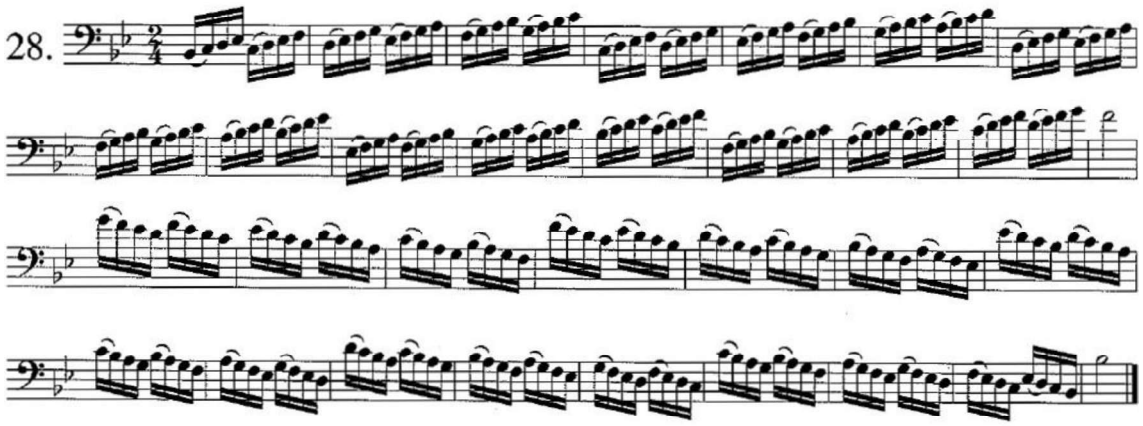

Ilustración 45. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 154. Ejercicio 28.

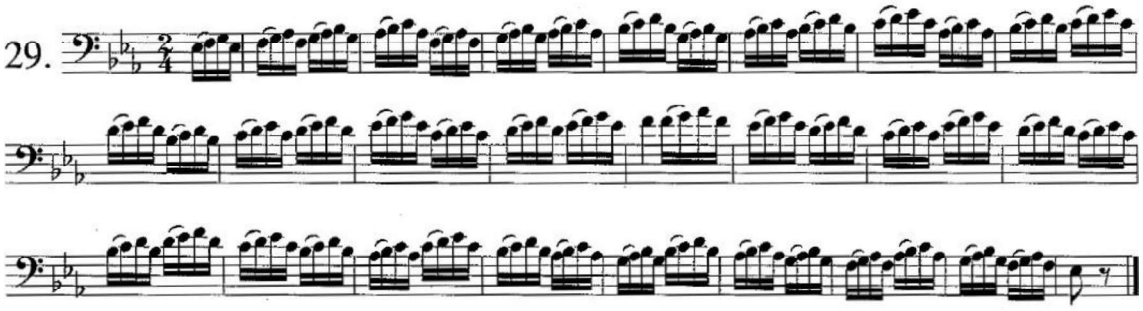

Ilustración 46. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 155. Ejercicio 29.

Para la correcta realización de estos ejercicios, se deberán de comenzar a estudiar a una velocidad que resulte cómoda para el intérprete, y en la que se entienda claramente la articulación durante toda la lección. Se deberá de ir aumentando de manera progresiva el *tempo,* y siempre se aumentará de velocidad cuando se consiga realizar de una manera limpia en la que tanto notas, como articulación estén definidas. El *tempo* final al que se llegará en estas lecciones será 76 BPM[24]. El primer movimiento se realiza a una velocidad de 66 BPM, y lo que se busca con estas lecciones es adquirir una correcta soltura en

[24] b.p.m.: Hace referencia a las siglas en inglés de Beats Per Minute. Tomando como referencia la figura rítmica del denominador del compás, esta indicación muestra cuanta cantidad de esas figuras rítmicas se dan durante el transcurso de un minuto.

cuanto a movimiento de vara y articulación se refiere, por lo que se llegará a una velocidad más alta, con el fin de conseguir naturalizar la interpretación de este movimiento.

Otro pasaje de especial complejidad es la cadencia que aparece en el compás 51. La dificultad de este compás viene dada por la extensión de registro, ya que se pasa de un registro agudo a una nota pedal en un lapso de tiempo muy corto. En la Ilustración 46 se observa este compás.

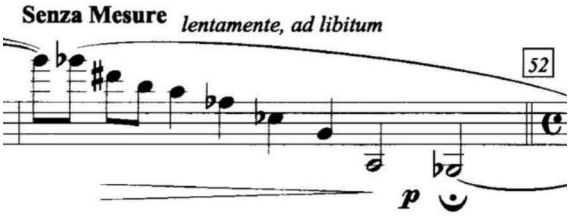

Ilustración 47. Compás 51 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Para una correcta ejecución de este pasaje es importante que todo el registro se encuentre igualado, tanto en color, matiz y articulación, ya que el cambio de registro es muy rápido y es muy fácil apreciar si el registro no se encuentra igualado. Para la consecución de dicho objetivo se adjunta en la Ilustración 47 un ejercicio de elaboración propia. Este ejercicio basado en los arpegios, busca también librar la tensión que producen estos cambios y realizar el pasaje de la manera más relajada posible.

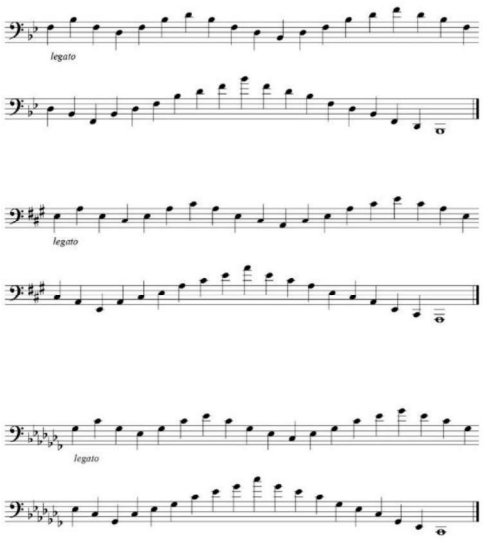

Ilustración 48. Ejercicio aplicado a la igualación del registro. Fuente: Elaboración propia.

Este ejercicio se deberá de realizar inicialmente a un *tempo* de 60 BPM, con el fin de que todas las notas suenen con el mismo timbre, color y volumen. Se deberá también prestar especial atención a la afinación. De igual manera, se tendrá presente en todo momento el no romper la columna de aire, con el fin de fortalecer la misma y ser conscientes de ella. La velocidad se irá aumentando progresivamente hasta los 122 BPM, velocidad que corresponde a las corcheas de este movimiento. Todo ello se deberá realizar como se indica en el ejercicio bajo un *legato.* De esta forma, también ayuda a trabajar la flexibilidad. En el ejercicio solo aparecen reflejadas tres tonalidades, pero se deberá realizar en todas las tonalidades, siempre descendiendo a una distancia de semitono.

El siguiente fragmento que se muestra a continuación tiene una dificultad en relación también con la articulación. Se trata de un pasaje donde aparece una figuración de semicorcheas en las cuales no hay diferencia de articulación, al contrario de la sección trabajada anteriormente, donde aparecen las dos primeras semicorcheas ligadas. Se ha escogido este fragmento por la dificultad de articular de manera clara a un *tempo* elevado. También se ha escogido, ya que es el único pasaje de este movimiento donde todas las semicorcheas aparecen sueltas y no se debe caer en el error de articularlas como en el resto del movimiento. El pasaje aparece reflejado en la Ilustración 48.

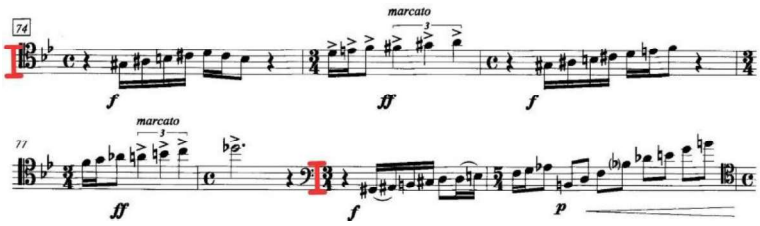

Ilustración 49. Compases 74 - 78 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Los ejercicios escogidos para trabajar la correcta ejecución de este fragmento, se han seleccionado también del libro *Complete Method for Trombone and Euphonium,* (Alessi and Bowman, 2002), esta vez de una apartado diferente donde se trabaja el doble picado. La elección de estos ejercicios corresponde a la gran similitud métrica existente entre los ejercicios y el fragmento seleccionado y que en ambos ejercicios el registro trabajado es el medio y el agudo, registro en el que se encuentra este pasaje. En la Ilustración 50 y en la Ilustración 51 se adjuntan dichos ejercicios.

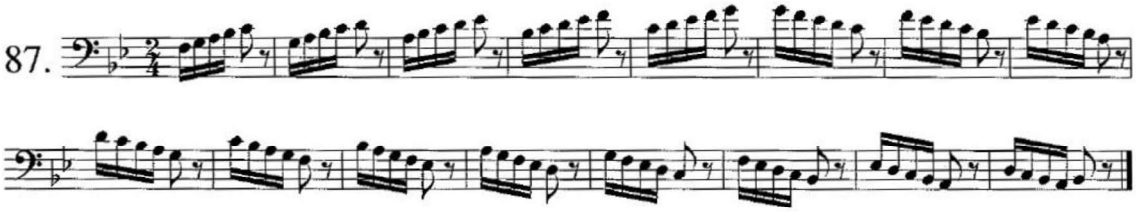

Ilustración 50. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi anda Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 199. Ejercicio 87

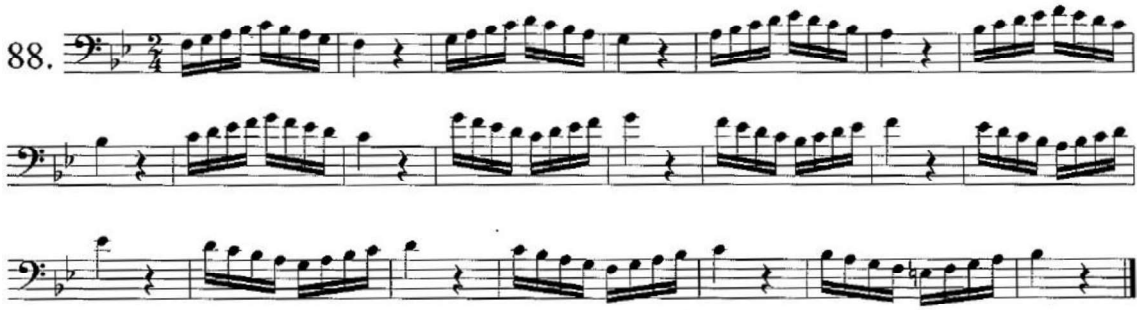

Ilustración 51. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 199. Ejercicio 88

Para el desarrollo de una articulación clara, el correcto desarrollo de los ejercicios propuestos es el siguiente. Se comenzará a una velocidad lenta, en la que el intérprete pueda realizar las lecciones sin dificultad. Posteriormente, y con el objetivo de conseguir una articulación adecuada, en la que todas las notas suenen con cuerpo y con la cantidad de aire correcta, se interpretarán las lecciones dos veces a la misma velocidad. En la primera vez, se realizará un *legato* durante toda la lección. En la segunda vez, se interpretará con la articulación que se expone en la lección Durante la segunda interpretación de la lección se deberá tener en mente la articulación interpretada con anterioridad, con el fin de que todas las notas suenen con su correcta duración y no suenen entrecortadas. De igual manera, realizar una primera pasada en *legato,* beneficia una correcta sincronización entre el movimiento de la vara y la articulación de la lengua. Dicha sincronía es primordial a la hora de tocar cualquier tipo de música, no solo con el trombón, si no con cualquier instrumento. La velocidad se irá aumentando de manera progresiva hasta llegar a 76 BPM.

El último pasaje de dificultad escogido para trabajar en este movimiento es el ubicado entre los compases 85 y 89. La dificultad de este fragmento viene dada por los cambios de carácter de cada compás. En este fragmento, el autor alterna un compás *legato* y *cantábile* en el registro grave, con un compás en registro medio – agudo con una articulación de *stacatto* y con un carácter *leggiero.* Es fundamental que durante todo este fragmento no cambie el timbre ni el color del instrumento, sobre todo en los compases con *stacatto,* ya que es muy común que se escuche una diferencia evidente de amplitud de sonido en comparación a los compases *legato.* Este fragmento aparece representado en la Ilustración 51.

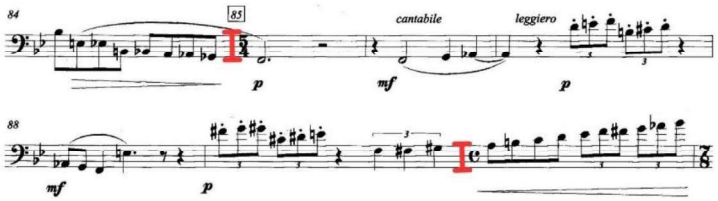

Ilustración 52. Compases 85 - 89 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Con el fin de una correcta ejecución de estos compases, en la que no haya ninguna diferencia tímbrica y de amplitud de sonido, se adjunta un ejercicio de elaboración propia en la Ilustración 52. En dicho ejercicio se combinan estos dos tipos de articulaciones en todo el registro para naturalizar este cambio de articulaciones y registro tan súbito.

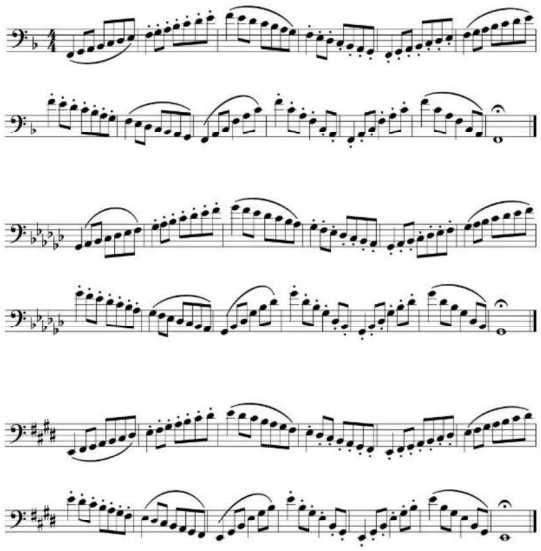

Ilustración 53. Ejercicio aplicado a la articulación en los diferentes registros. Fuente: Elaboración propia.

Para una correcta ejecución de este ejercicio, se tendrá siempre presente la articulación *legato,* incluso a la hora de realizar la articulación *stacatto,* con el fin de igualar los timbres y que nos suenen las notas entrecortadas. En la Ilustración 52, aparecen reflejadas únicamente tres tonalidades, pero el ejercicio se deberá realizar en todas las tonalidades mayores. El cambio de tonalidad será de un semitono superior con respecto a la anterior tonalidad interpretada. De esta forma, se busca también conseguir una correcta agilidad mental a la hora de estar familiarizado con todas las tonalidades. Al igual que en los ejercicios anteriormente planteados, este deberá iniciarse en una velocidad cómoda para el intérprete y llegar a un *tempo* máximo de 76 BPM.

3.4.2 II movimiento: Aroma d'Azahar

Durante todo el segundo movimiento impera el carácter sosegado y de calma, produciendo así un contraste con el frenetismo del movimiento anterior. En gran parte de este movimiento el autor indica el carácter con el que debe ser interpretado, *cantábile*[25]. El aspecto más importante a tener en cuenta a lo largo del movimiento es la musicalidad. Es en este movimiento donde el trombonista debe sacar a relucir su capacidad para expresar a través de la música. En el libro de Joannes Rochut y Alan Raph *Melodious Etudes for Trombone* (Rochut, 2011) se puede trabajar este aspecto. En este libro se transcriben para trombón una serie de vocalizaciones orinales de Marco Bordogni. Mediante la realización de estas vocalizaciones se consigue potenciar la expresividad del solista, lo que será muy beneficioso a la hora de interpretar este movimiento. La lección propuesta como ejercicio previo para el estudio del movimiento es la lección nº4. Se decide elegir esta lección ya que la indicación de carácter de la lección es *Andante cantábile,* lo cual se adecua al carácter de este movimiento. En la Ilustración 53 aparece reflejado el ejercicio nº4.

[25] *Cantábile:* Término musical italiano que hace referencia a una ejecución expresiva de una sección concreta. La traducción literal al castellano es cantable.

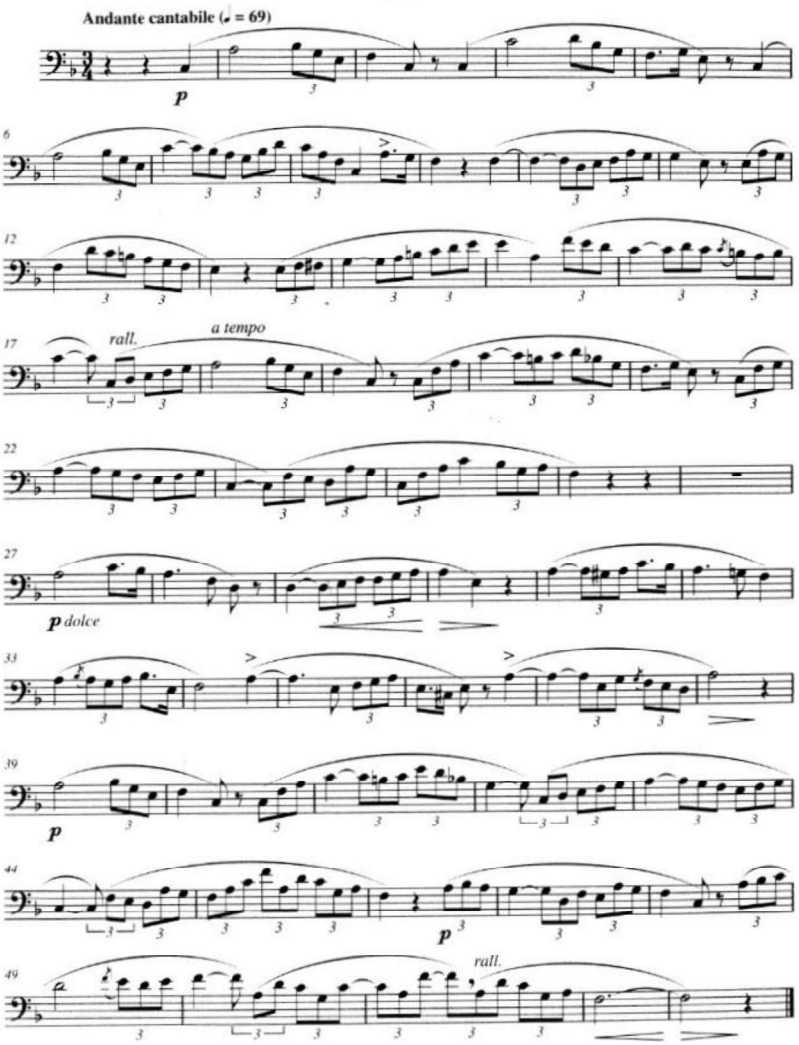

Ilustración 54. Ejercicio aplicado a la musicalidad. Fuente: Melodious Etudes for Trombone (Rochut and Raph, 2011) Ed. Carl Fischer. Página 7. Ejercicio 4.

Durante toda la lección, el aspecto fundamental a tener en cuenta es la expresividad. Se trata de unos ejercicios extraídos de un libro originalmente escrito para cantantes. Con el fin de naturalizar y exteriorizar la expresividad natural del solista, se propone que inicialmente se cante el ejercicio con el nombre de las notas, siendo lo más expresivo posible. Tras esto, se pasará a realizar una interpretación con el instrumento siempre pensando en la anterior interpretación cantada e intentando imitarla. De forma complementaria, se interpretarán también diferentes lecciones de este libro, ya que en todas aparece reflejado un alto grado de musicalidad. Se estudiarán de la forma anteriormente descrita, hasta que el intérprete consiga adquirir una capacidad de exteriorizar la expresividad adecuada.

Un fragmento especialmente conflictivo también de este movimiento es el ubicado entre los compases 45 y 48. Se trata de un fragmento de notas rápidas escrito con una articulación *legato.* Para una correcta ejecución de este pasaje es importante tener una buena flexibilidad con el propósito de interpretarse con el carácter adecuado y sin golpear las notas. En la Ilustración 54 se observa este pasaje.

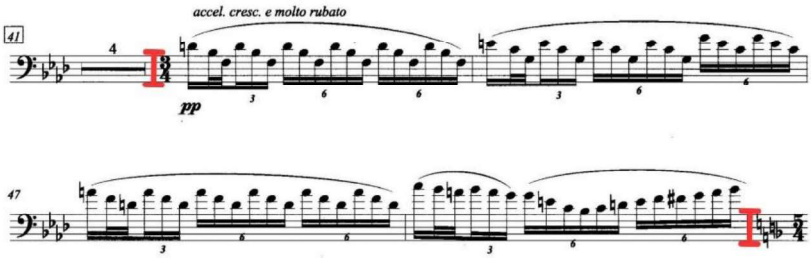

Ilustración 55. Compases 45 - 49 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Para realizar un correcto estudio de la flexibilidad, se ha recurrido al libro de Robert L. Marsteller *Basic Routines for Trombone.* En él, hay un capítulo completo dedicado a este aspecto tan importante de los instrumentos de viento metal. Este capítulo abarca desde la página 35 hasta la 65. Dentro de este abanico, se han seleccionado un total de tres ejercicios que son los más adecuados para la correcta ejecución de este pasaje. La elección de estos ejercicios viene dada ya que en ellos se trabaja el paso de una nota grave a una aguda mediante la flexibilidad. Esto se ve reflejado en la partitura ya que las notas van agrupadas de tres en tres, realizando una subida de registro entre la última nota de cada grupo y la primera del siguiente. En la Ilustración 55, en la Ilustración 56 y en la Ilustración 57 se adjuntan estos ejercicios propuestos por Robert L. Marsteller.

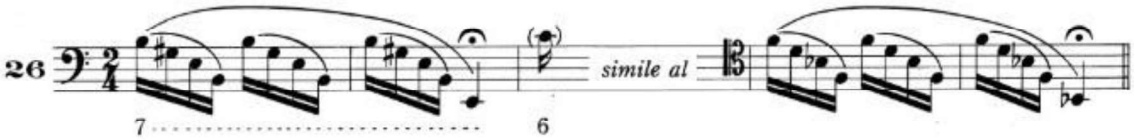

Ilustración 56. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 26.

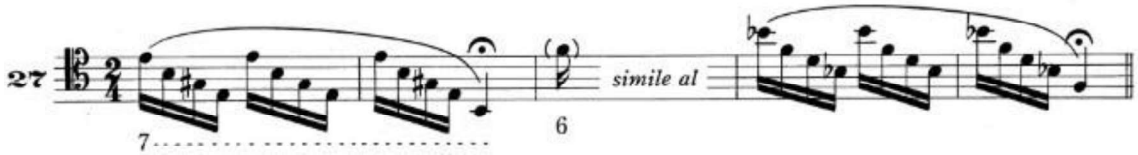

Ilustración 57. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 27.

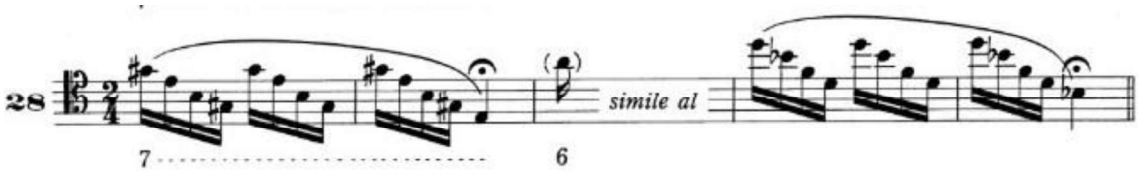

Ilustración 58. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 28.

Para ejecutar todos estos ejercicios de una manera correcta, se deberán realizar inicialmente a una velocidad de 40 BPM, con el fin de pasar por todas las notas de una manera clara y limpia. Durante todo el desarrollo de los ejercicios es fundamental realizarlos de una manera correcta en la que suenen únicamente las notas escritas, ya que es común que suenen *portamentos* en el cambio existente entre la última nota del grupo de cuatro semicorcheas y la primera del siguiente. Las lecciones, deberán realizarse en un matiz cómodo de *mezzo-forte.* Se irá aumentando progresivamente la velocidad, siempre y cuando salgan limpios y correctos los ejercicios. Puesto que con la realización de estos estudios se pretende fortalecer la flexibilidad, no se establece un *tempo* máximo al que llegar en estos ejercicios, con el fin de tener la mayor agilidad posible.

El último pasaje que conlleva un grado elevado de complejidad es el ubicado en los cuatro último compases del movimiento. La dificultad viene dada ya que durante estos cuatro compases, el trombón solista está interpretando en su registro agudo valores muy largos. Tras todo el primer movimiento y tras haber completado prácticamente la totalidad del segundo, es común que durante estos últimos compases, el solista se encuentre cansado y no sea capaz de aguantar durante estos últimos compases con la calidad necesaria. De igual manera, los valores de las figuras que aparecen en estos últimos compases son muy altos, lo que supone un *hándicap* extra. En la Ilustración 58 se adjunta una imagen del fragmento descrito.

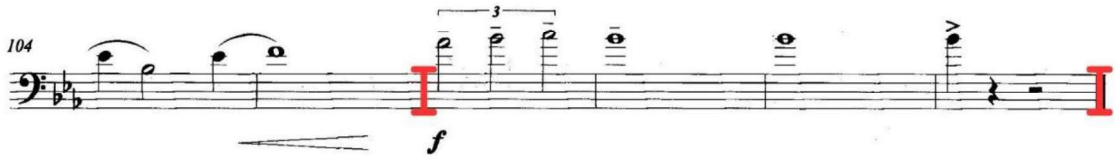

Ilustración 59. Compases 106 - 109 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

A continuación se adjunta un ejercicio de propia elaboración para trabajar este ítem. En el ejercicio propuesto se buscará dotar al registro agudo de la misma sonoridad que el registro grave – medio. De esta forma se pretende conseguir un registro agudo en el que la sonoridad sea amplia y no se cierre el sonido. Mediante la realización de este ejercicio se busca también no cortar la columna de aire y ser consciente de ello en todo momento, para que durante la interpretación de este pasaje no se den cortes de la columna de aire que afecten a la sonoridad. En la Ilustración 59 se observa el ejercicio propuesto.

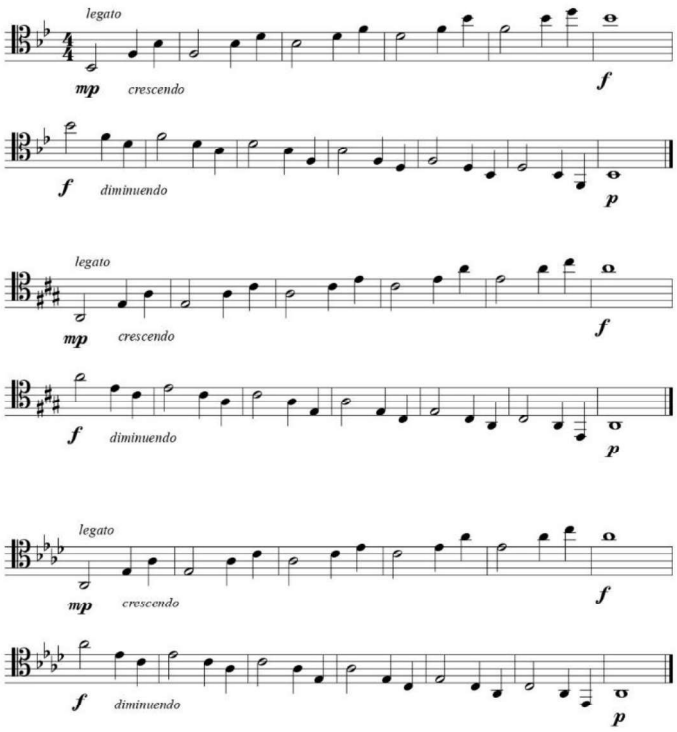

Ilustración 60. Ejercicio aplicado al registro agudo y a la columna de aire. Fuente: Elaboración propia.

Este ejercicio se deberá estudiar a una velocidad 52 BPM, puesto que es el *tempo* al que se interpreta el fragmento que se ha descrito anteriormente. Durante todo el ejercicio se deberá de tener presente en todo momento la continuidad de la columna de aire y que no

interrumpa. Todas las notas deben de ser interpretadas con el mismo timbre. Se direccionará siempre hacia la nota más aguda, con el fin de llegar a ella con una calidad de sonido óptima, sin que suene con una sonoridad pequeña. Es por ello, que se ha de realizar el *crescendo* que aparece reflejado en la lección. Como está indicado en el ejercicio, todo se realizará *legato.* De igual manera que en ejercicios propios planteados con anterioridad, solo aparecen reflejados tres ejemplos, pero este ejercicio, al realizarse en posiciones fijas, se deberán de realizar en las siete posiciones.

3.4.3 III movimiento: Festa al Barranc

Al igual que en el primer movimiento de la obra, el cual tenía una célula rítmica que aparecía en numerosas ocasiones durante el movimiento, en *Festa al Barranc,* el autor también recurre al empleo de una célula rítmica que va a utilizar como elemento principal durante el movimiento. Se trata de la célula anapéstica, que se traduce en un ritmo corto – corto – largo. Esta célula aparece representada en la Ilustración 60.

Ilustración 61. Célula rítmica recurrente del III movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Esta célula se desarrolla durante un contexto de un *tempo* rápido, por lo que es compleja la buena inteligibilidad de la misma. El compositor escribe en numerosas ocasiones compases enteros de 4/4 en los que solo utiliza esta célula, apareciendo cuatro veces seguidas. Este hecho, dificulta la realización de una buena articulación. Además un problema que se suele producir es la acentuación incorrecta de la célula, ya que es común que se acentúe el valor largo de la célula, es decir, la corchea. Para la correcta ejecución de este movimiento, se plantean unas lecciones del libro *Complete Method for Trombone and Euphonium* (Alessi and Bowman, 2002), donde se trabaja esta célula rítmica. También la articulación que se plantean en estos ejercicios ayuda a solucionar el problema detectado con la acentuación de la célula. De forma paralela, se plantea un ejercicio de elaboración propia en el que se trabaja esta célula con la misma articulación que aparece en *Festa al Barranc.* En la Ilustración 61 y en la Ilustración 62 se reflejan los ejercicios planteados por Alessi y Bowman.

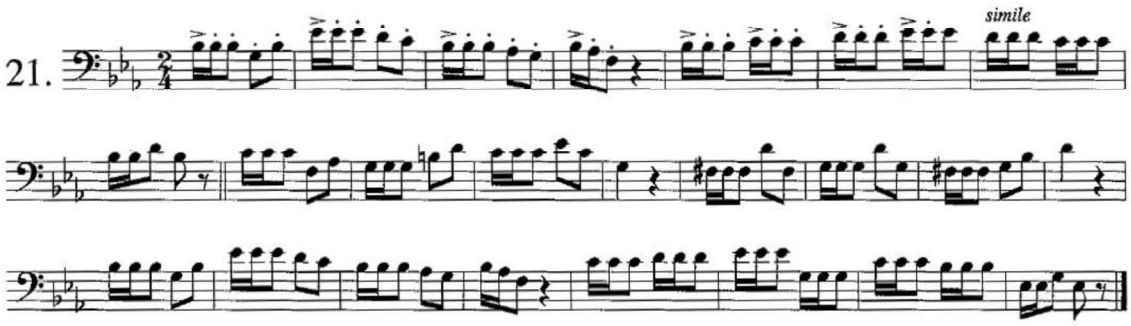

Ilustración 62. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 36. Ejercicio 21.

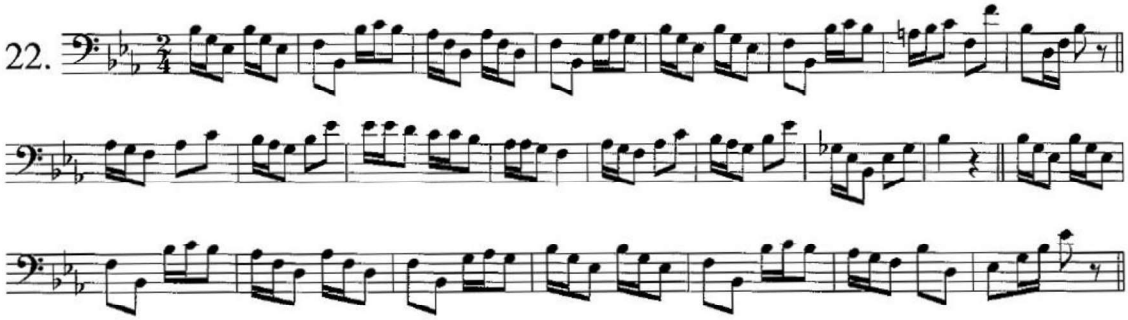

Ilustración 63. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 36. Ejercicio 22.

Durante estos dos ejercicios se tendrá muy presente realizar una correcta acentuación de la célula rítmica. Los ejercicios se deben estudiar con un matiz cómodo de *mezzo-forte.* De igual forma, se hará especial hincapié en que, pese a la articulación, suene lleno y amplio, no realizando la articulación *stacatto* con poca sonoridad.

A continuación, en la Ilustración 63, se adjunta un ejercicio de elaboración propia en el que se trabaja la articulación existente en el movimiento.

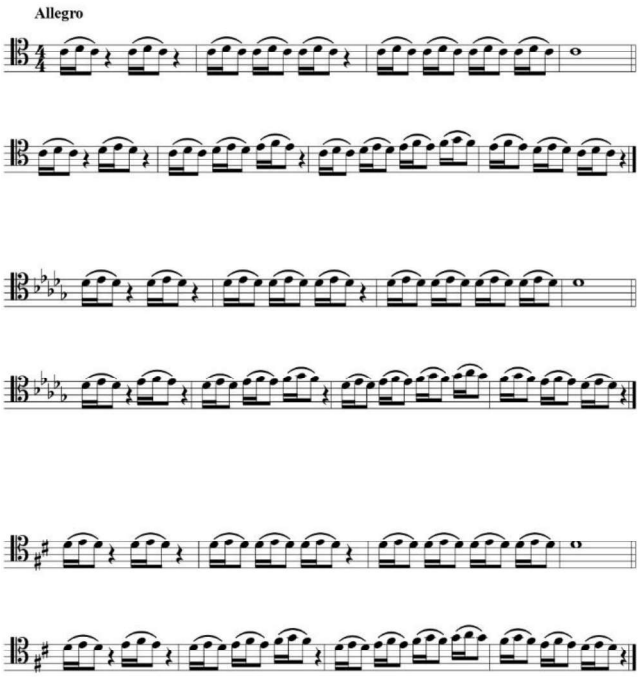

Ilustración 64. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Elaboración propia.

Pensando en la acentuación trabajada en las dos lecciones anteriores, se procederá a estudiar este ejercicio. Se trabajará inicialmente a una velocidad baja, la cual permita al intérprete una correcta articulación del ejercicio. El *tempo* se irá aumentando progresivamente hasta llegar a 10 puntos de velocidad supriores a los que se indica en este movimiento, es decir, se llegará hasta una velocidad de 148 BPM. Si el intérprete detecta que se desvirtua la acentuación de las células, pasará a realizar la lección con una articulación *stacatto,* la cual le facilite este *hándicap.* Mediante la realización de estos ejercicios, se busca igualmente desarrollar una correcta sincronización entre el movimiento de la vara y la articulación.

Un aspecto complejo a tratar de este movimiento son los intervalos. Existen en el movimiento un par de fragmentos en los que se pasa del registro grave al agudo y viceversa mediante unos intervalos de gran amplitud, como pueden ser los de 7ª, 8ª o incluso 16ª. Es complejo no cometer errores en estos pasajes, ya que las notas se encuentran muy separadas entre sí y es fácil emitir el armónico equivocado. Un pasaje es el ubicado entre los compases 23 y 26, el cual se puede observar en la Ilustración 64, y el otro pasaje es el comprendido entre los compases 74 y 76, reflejado en la Ilustración 65.

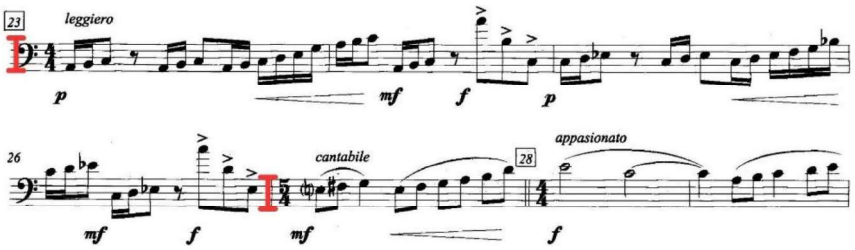

Ilustración 65. Compases 23 - 26 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

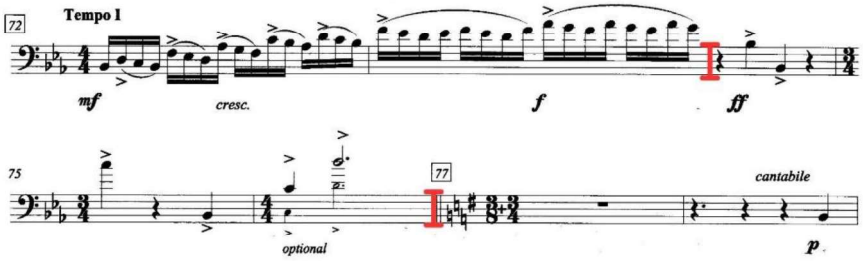

Ilustración 66. Compases 74 - 76 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Para conseguir que estos intervalos estén claros y el intérprete no tenga ninguna dificultad a la hora de realizarlos, se ha seccionado un ejercicio procedente de *Complete Method for Trombone and Euphonium* (Alessi and Bowman, 2002), en el que se trabajan los intervalos. En dicho ejercicio se abarca desde el intervalo de 4ª hasta el intervalo de 11ª de forma progresiva, pasando por las doce tonalidades mayores. En la Ilustración 66 se adjunta el ejercicio.

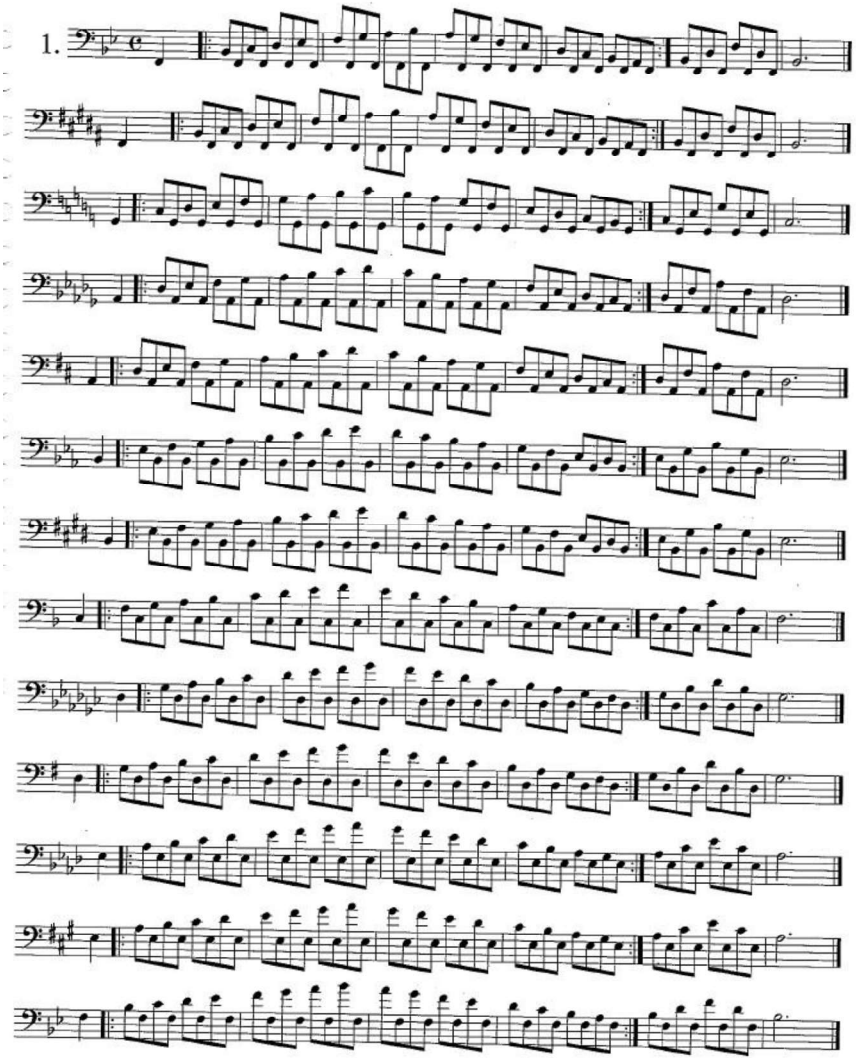

Ilustración 67. Ejercicio aplicado a los intervalos. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 139. Ejercicio 1.

Este ejercicio se realizará inicialmente a un *tempo* cómodo para el intérprete y no se establecerá ningún límite de velocidad, con el fin de dotar al solista de la mayor capacidad posible. Cada pentagrama se realizará dos veces en el mismo *tempo.* La primera, será con articulación planteada, siempre teniendo en cuenta de que debe existir una continuidad entre todas las notas y que no deben sonar entrecortadas. Una vez se haya conseguido interpretar de forma limpia, se pasará a un interpretación, en la que todo el ejercicio se realiza en *legato.* Dicha interpretación resulta mucho más compleja para el intérprete, ya que es común que suenen pequeños *portamentos* a la hora que el intervalo se va ampliando. Es por ello que se ha de ser muy escrupuloso en este aspecto y que se debe

realizar de forma limpia y clara. También se hará especial hincapié en que todas las notas deben sonar con el mismo matiz y timbre, y no debe sobresalir más la nota aguda que la grave, o viceversa.

Unos compases también de especial dificultad son los compases 175 y 181. En ellos aparece la figuración de tresillo de semicorcheas. Dado que es un *tempo* rápido, la correcta locución de ellos resulta compleja y se ha de tener un elevado dominio de la flexibilidad para que se ejecuten de forma correcta, tanto en articulación, como en medida. Como ejercicio preparatorio para la correcta ejecución de esta célula rítmica, se ha seleccionado un ejercicio del libro de Alessi y Bowman donde se trabaja esta célula en las siete posiciones del trombón. En la Ilustración 67 se observa el ejercicio propuesto, para desarrollar la flexibilidad a través de esta figuración para la resolución de este problema.

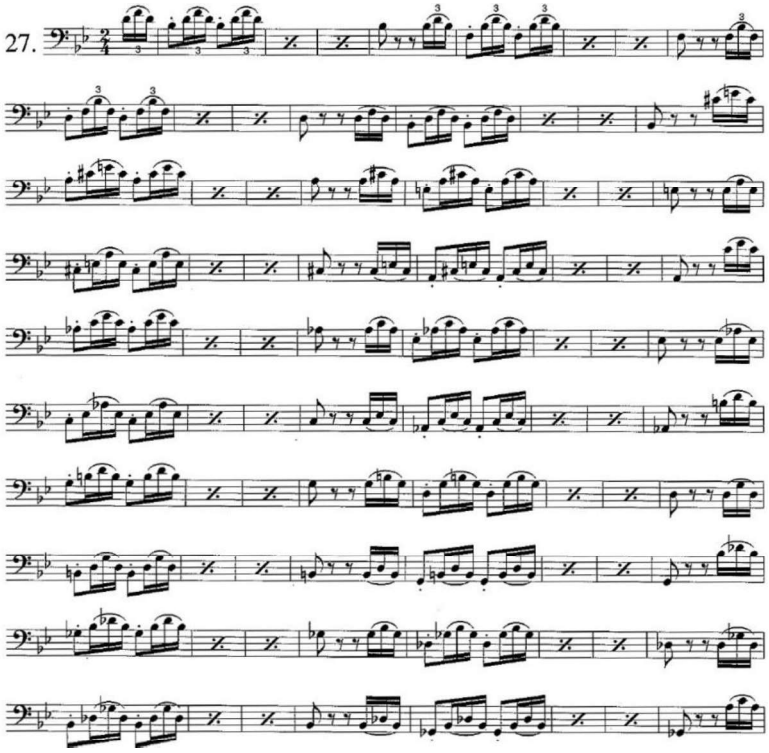

Ilustración 68. Ejercicio aplicado a los tresillos de semicorchea. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 52. Ejercicio 27.

Durante todo este ejercicio será fundamental que la figura de tresillos aparezca correctamente medida, ya que es común que se tienda a realizar de manera precipitada.

Se buscará de igual forma la continuidad y la estabilidad, sonando todos los compases de igual forma. Con este aspecto se pretende trabajar y fortalecer la columna de aire. La lección, al igual que las anteriormente planteadas, se comenzará estudiando a una velocidad cómoda, la cual permita al intérprete un correcto desarrollo de la lección sin problemas. La aumentará progresivamente y no existirá límite de *tempo* máximo, ya que con este ejercicio se busca también potenciar y desarrollar la flexibilidad del solista. El matiz con el que se desarrollará la lección, será de *mezzo-forte.* Se hará especial hincapié en igual la sonoridad de los diferentes registros, sonando todos los registros con una igual dinámica y articulación.

El último fragmento de dificultad seleccionado a tratar en este apartado es el ubicado en el compás 197. En él, el cambio de registro que se produce de una manera tan rápida es muy complejo de realizar de una forma correcta. El problema más común que se produce en este pasaje es la dificultad para igualar la sonoridad de toda la tesitura que abarca el pasaje. De igual manera, y al venir anteriormente de un registro agudo, resulta compleja la correcta dicción de la primera nota del compás, el Do1. En la Ilustración 68 se adjunta el extracto de este fragmento.

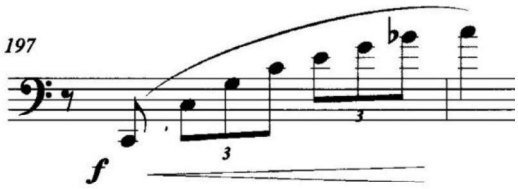

Ilustración 69. Compás 197 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Para la puesta en práctica y naturalización de este compás, se proponen unos ejercicios de Robert L. Marsteller, extraídos de su libro *Basic Routines for Trombone.* En el primer ejercicio propuesto, reflejado en la Ilustración 69, se realiza a una amplitud de dos octavas una línea ascendente y descendente con las notas del acorde mayor producidas por los armónicos reales de cada posición. En la Ilustración 70 y en la Ilustración 71, se exponen unos ejercicios que abarcan una amplitud cuatro octavas, en los que cada nota se encuentra separada de la siguiente por una distancia de octava. Mediante estos ejercicios se pretende potenciar el registro grave e igual su sonoridad con el registro agudo. De igual

forma se pretende naturalizar estos cambios de registro que ocurren en un lapso de tiempo muy corto.

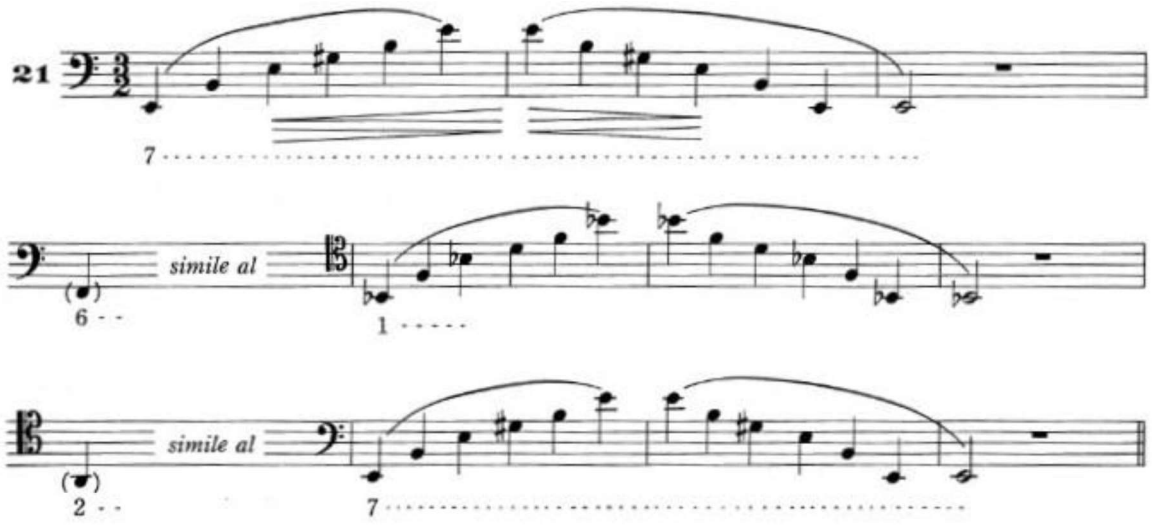

Ilustración 70. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 28. Ejercicio 21

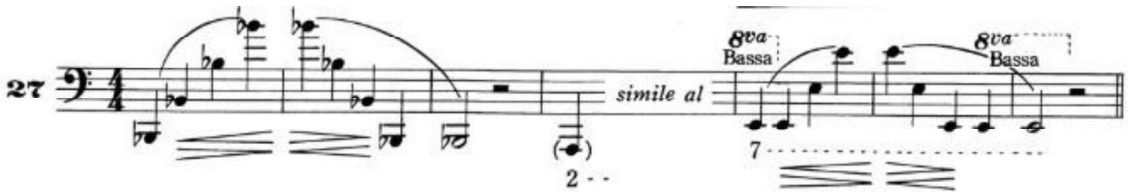

Ilustración 71. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marseteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 29. Ejercicio 27.

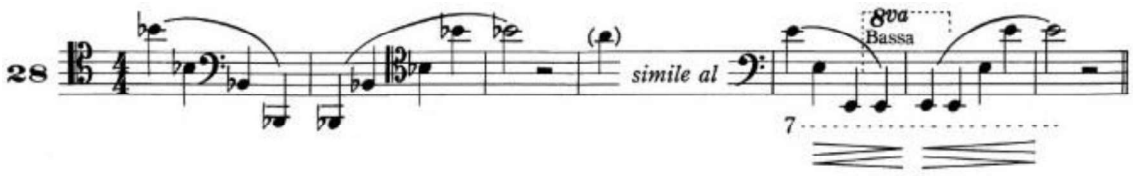

Ilustración 72. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 29. Ejercicio 28.

Estos ejercicios se deberán de estudiar todos inicialmente a una velocidad muy lenta, la cual permita prestar atención a que todas las notas suenen con el mismo matiz y timbre.

De igual forma, se busca el que no exista ni se den ningún tipo de *portamentos,* ya que al estar realizando intervalos de amplitud grande, es fácil que se dé este aspecto. Estas lecciones se realizan en posiciones fijas, por lo que, como indica el autor, se deben estudiar en todas las posiciones. El *tempo* se irá aumentando de forma progresiva, y siempre se aumentará cuando haya sido realizado el ejercicio con total pulcritud. Será indispensable en estos ejercicios prestar atención a que la sonoridad sea la misma en todos los registros. No se establece un *tempo* máximo, con el fin de dotar al intérprete de su máxima capacidad posible para trabajar y desarrollar su flexibilidad.

3.5 Dificultades para la concertación

A la hora de concertar esta pieza en su versión de concurso para trombón y piano existen una serie de dificultades que se pueden dar durante este proceso. Al tratarse de una pieza en la que se dan numerosos cambios de compases y aparecen gran cantidad de compases compuestos y de amalgama, la correcta ejecución de ambas voces simultáneamente puede verse dificultada. De igual manera, existen fragmentos en los que el trombón no es protagonista, sino que lo es el piano, por lo que el balanceo de ambas voces y el equilibrio de los planos sonoros debe ser un ítem que se ha de tener en cuenta para realizar una interpretación de calidad.

En este apartado se expondrán una serie de fragmentos en los que exista el tipo de complicaciones descritas anteriormente. De igual manera, se plantearán una serie de soluciones y de aspectos a tener en cuenta para el buen desarrollo de la concertación, el cual se verá reflejado en la interpretación final de la pieza.

3.5.1 I movimiento: Sant Jordi

El primer pasaje en el que se ha detectado una dificultad a la hora del buen ensamblaje de las voces de trombón y piano, es el ubicado entre los compases 85 y 89. Este fragmento se encuentra escrito en un compás de 5/4 y aparece reflejado en la Ilustración 72.

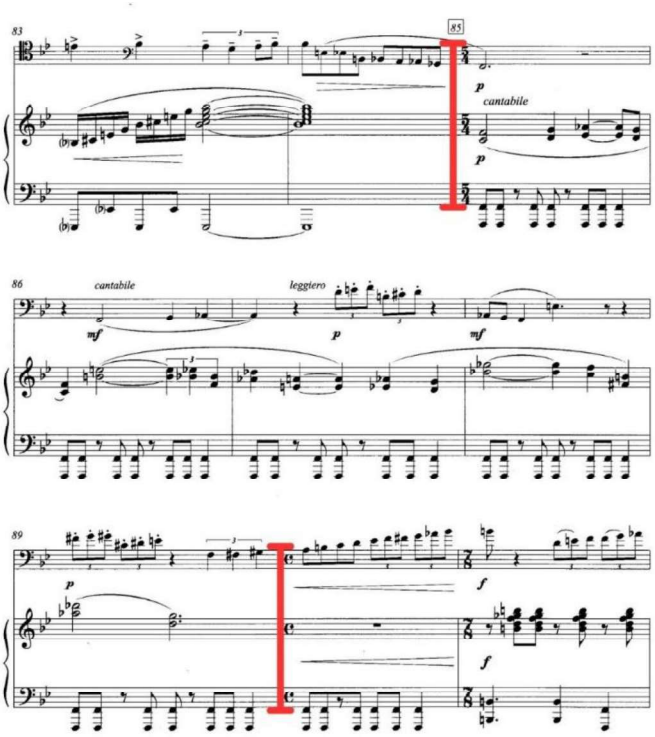

Ilustración 73. Compases 85 - 89 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La dificultad de este pasaje viene dada ya que en la voz del solista no aparece reflejada de forma clara la estructura interna del compás de 5/4, lo que dificulta en gran medida el correcto funcionamiento de ambas voces. Otra dificultad añadida es que la mano derecha del piano, realiza simultáneamente la línea melódica que el trombón ha realizado anteriormente en un compás de 4/4, pero esta vez escrita dentro de un compás de 5/4. Esto hace que el intérprete no tenga una referencia melódica clara, ya que la acentuación de la línea melódica se va desplazando continuamente. Sin embargo, en la voz de la mano izquierda del piano, aparece reflejada de forma muy clara la estructura de este 5/4, siguiendo éste la estructura de 3 + 2. Mediante la detección de las acentuaciones de este compás de amalgama, resulta mucho más fácil cuadrar ambas voces. Durante este pasaje, por lo tanto será fundamental que el intérprete sea consciente de la estructuración de este compás y prestar especial atención a la voz que realiza la mano izquierda del piano. De esta manera, y trabajando desde la consciencia y el análisis, se podrá interpretar este fragmento con mucha más claridad. De igual forma, el pianista deberá hacer evidente la estructura de este compás, acentuando de manera correcta la mano izquierda siguiendo el patrón de 3 + 2.

El siguiente pasaje con un grado de dificultad elevado es el que se encuentra entre los compases 128 y 131. Se trata de un fragmento a simple vista muy fácil, en el cual no deberían de existir problemas. Sin embargo se trata de unos compases, donde la voz del trombón y la voz de la mano derecha del piano realizan una línea melódica casi idéntica, pero con variaciones rítmicas en ambas voces. En la Ilustración 73 se expone este pasaje.

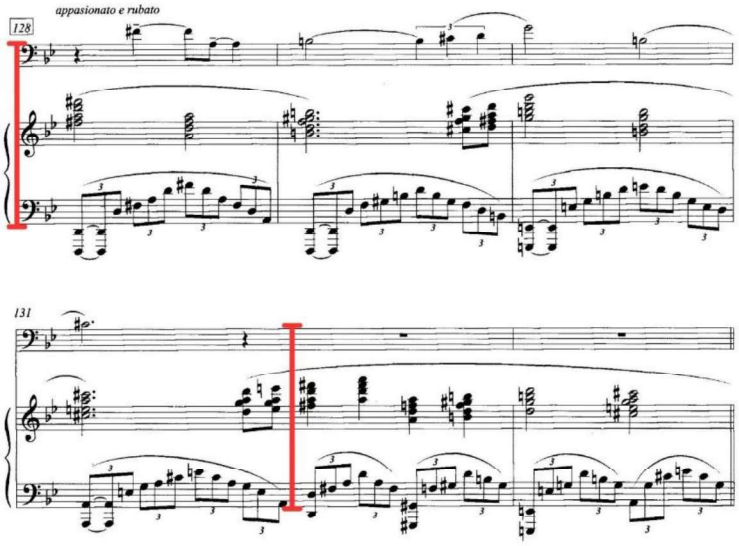

Ilustración 74. Compases 128 - 131 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

La mayor dificultad de este fragmento existe entre los compases 128 y 129, ya que la línea melódica tanto de piano, como de trombón, son muy similares pero no iguales. En el compás 128, la voz del trombón no debe de sonar por encima de la voz del piano por la acentuación del compás, ya que mientras el piano realiza una melodía escrita en los tiempos 1 y 3 del compás es decir, el fuerte y el semi-fuerte, el trombón, realiza su línea melódica en los tiempos 2 y en el contratiempo del 3. Por lo cual, el piano debe de sobresalir más en este compás y el trombón debe de estar un escalón por debajo, siendo consciente de cómo está escrita su línea melódica para no realizar una acentuación errónea del compás.

De igual manera, en el compás 129, trombón y piano no llevan escrita la misma figuración rítmica. En este compás es muy fácil que ambas voces se solapen, ya que la diferencia con la medida es mínima. Sin embargo, para realizar una buena ejecución de este compás se propone el trabajar la voz del trombón con la voz de la mano izquierda del piano antes de juntar ambas manos del piano con el trombón. De esta manera se busca cuadrar a la

perfección los tresillos de corcheas de la mano izquierda del piano, con los tresillos de negras ubicados en los tiempos 3 y 4 del trombón. Una vez ambas medidas estén perfectamente cuadradas y siendo el intérprete consciente de que en todo momento debe de ir en consonancia a los tresillos de corcheas, se procederá a añadir la mano derecha del piano. Es fundamental por lo cual que el solista escuche principalmente los tresillos de corcheas para no realizar la medida de la mano derecha del piano.

Se trata también de un pasaje, que como se ha descrito en el análisis, sirve de nexo de unión entre el primer y el tercer movimiento de la pieza. Por lo cual, una vez se trabaje este pasaje en el primer movimiento, se debe de trabajar también en el tercer movimiento para realizar una concertación lo más efectiva posible. Este mismo fragmento aparece entre los compases 156 y 159 del tercer movimiento.

3.5.2 II movimiento: Aroma d'Azahar

En este segundo movimiento, un fragmento detectado durante el que hay que prestar atención es el que se enmarca dentro de los compases 17 y 25. No existe ninguna dificultad técnica ni por parte del solista ni del acompañante, ni tampoco a la hora de conseguir una buena consonancia entre ambas voces. Sin embargo, se ha de prestar especial atención a los planos sonoros durante este fragmento y ser conscientes de ellos. A partir del compás 9 y hasta el compás 16, es el solista quien es el encargado de realizar el tema. Sin embargo, a partir del compás 17, y hasta el 25, el piano retoma la línea melódica que ha realizado el trombón con anterioridad, pasando a realizar el piano el tema principal. Esto se ha de tener en cuenta a la hora de su concertación, ya que el trombón en este momento pasa a un segundo plano, realizando una melodía secundaria que acompaña al tema principal. Es por ello, que el solista debe de ser consciente durante este fragmento que pasa a un segundo plano sonoro, y que debe sobresalir el tema principal, el cual él ha realizado con anterioridad, y que ahora se encuentra en la voz del piano. Este pasaje se refleja en la Ilustración 74.

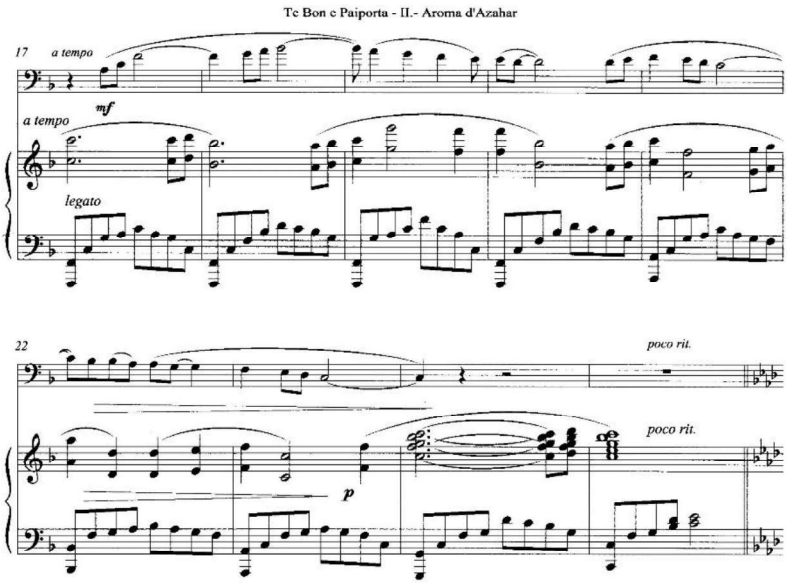

Ilustración 75. Compases 17 - 25 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

El siguiente pasaje donde se ha detectado un grado de dificultad a la hora de su concertación es el ubicado entre los compases 45 y 48. En él, el compositor escribe que quiere que se interprete con *acelerando e molto rubato.* Durante este fragmento, la voz del piano realiza un acompañamiento muy estable a la voz del trombón. El solista sin embargo, en su voz, tiene una figuración de valores muy pequeños, estando la prácticamente todo el compás realizando tresillos de semicorcheas. Puesto que es un pasaje en el que se ha de realizar *molto rubato,* puede llegar a resultar complejo el correcto ensamblaje de ambas voces. Por lo cual, antes de realizar el pasaje con *acelerando e molto rubato,* es necesario ensayarlo a un *tempo* estable. De esta forma, tanto el pianista como el trombonista son conscientes de la figuración que lleva cada uno y que se deben escuchar. Una vez que esté claro a una velocidad estable, se comenzará a ensayar con las indicaciones que adjunta el compositor, siempre siendo conscientes y prestando atención a la línea que realiza el otro para conseguir que el pasaje se interpreta de una manera correcta y yendo perfectamente coordinados.

En relación al problema existente con los planos sonoros descritos con anterioridad, también se adjunta un fragmento donde existe este ítem a trabajar. Se trata del fragmento ubicado entre los compases 68 y 83. Antes de estos compases nombrados, el trombón realiza el tema a partir del compás 52 y hasta el compás 67. Posteriormente, se produce

un cambio de tono, en el que el piano retoma la melodía presentada anteriormente por el trombón. Es aquí donde como anteriormente se ha descrito, el solista debe ser consciente de que él no lleva el tema principal, sino que lleva una melodía secundaria a modo de acompañamiento del tema principal. Durante este fragmento y al igual que en el anterior, el solista deberá estar en un segundo plano sonoro en relación a la voz que va realizando la mano derecha del piano. En la Ilustración 75, se adjuntan los diez primeros compases de este pasaje, donde se ve reflejado que es la voz del piano la que realiza el tema principal.

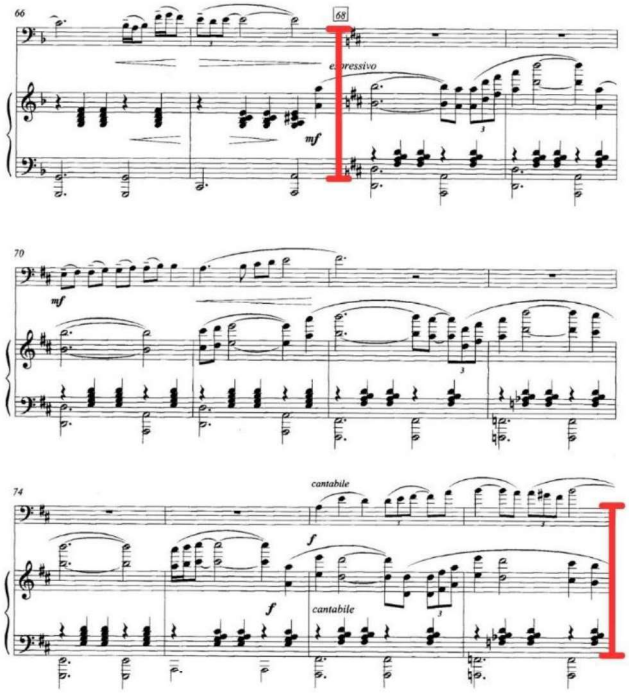

Ilustración 76. Compases 68 - 77 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

El último lugar en el que existe un grado de dificultad a la hora de que haya una buena armonía entre solista y acompañante es el ubicado en el compás 106. Este compás se ubica al final del movimiento. La dificultad viene dada a la hora de realizar una correcta medida del tresillo de blancas por parte del solista y que esté perfectamente encajado con el papel del acompañante. Este compás se adjunta en la Ilustración 76.

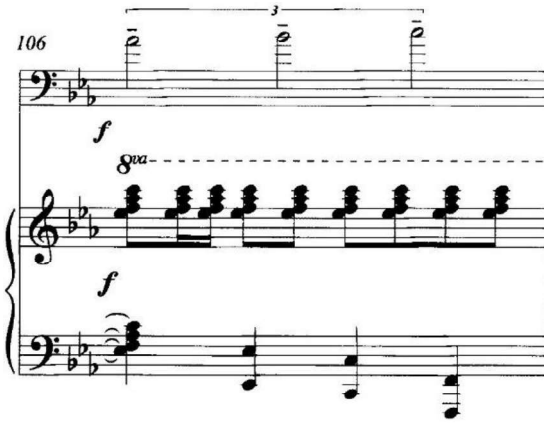

Ilustración 77. Compás 106 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

Para la correcta interpretación de este compás es necesario seguir una serie de pasos que a continuación se describen para lograr interiorizar el ritmo. Al tratarse de unos tresillos de valores muy largos, resulta complejo medirlos con exactitud. Para conseguir medirlos bien, se deberán reducir los valores. Es decir, en lugar de realizar un tresillo de blancas, se realizarán dos grupos de tresillos de negras. Al disponer ya de valores más pequeños, resultará más fácil medirlo de manera correcta. Se dividirá por lo cual, cada blanca en dos negras. Se pasará entonces a realizar a modo de ejercicio la figuración descrita anteriormente junto a la mano izquierda del piano, ya que solo marca los tiempos del compás. Se hará especial hincapié en que el solista deba escuchar principalmente la mano izquierda del piano. Una vez esté asimilado de esta forma, se procederá a añadir la voz de la mano derecha, todo esto mientras el solista aún sigue realizando las blancas subdivididas en dos negras. Una vez esté correctamente asimilado, se pasará a interpretar el compás tal y como está escrito. El intérprete debe de estar en todo momento durante este compás pensando en la subdivisión de negras de tresillo y prestando especial atención a la mano izquierda del piano para lograr una perfecta armonía entre ambas voces.

3.5.3 III movimiento: Festa al Barranc

Durante la mayor parte de este movimiento existe una estabilidad rítmica muy marcada, por lo que puede parecer que no existen grandes dificultades a la hora de concertar este último movimiento. Sin embargo, existen ciertas secciones que a continuación se expondrán en los que sí que se da una complejidad elevada.

El primer fragmento planteado es el que se encuentra entre los compases 74 y 76. En estos compases se produce un diálogo entre las voces del solista y el acompañante. En la Ilustración 77 se puede observar este fragmento.

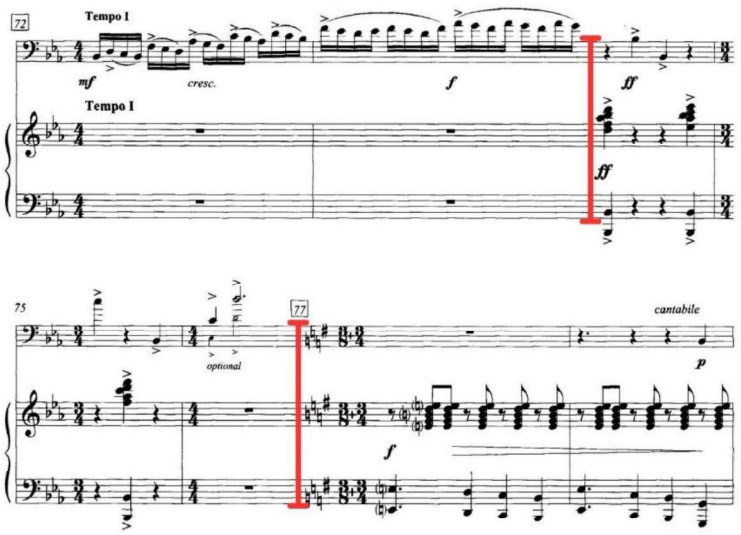

Ilustración 78. Compases 74 - 77 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

En estos compases, tanto el trombonista como el pianista deben ser conscientes del diálogo existente entre ambas voces. Para lograr una correcta ejecución de este fragmento, ambos intérpretes deberán ensayar para cada una de sus intervenciones sean iguales en cuanto a carácter, dinámica y duración de las notas, para que se cree este efecto de diálogo. De esta forma, se busca que únicamente exista una alternancia entre el timbre del instrumento, pero que el carácter, dinámica y valor de las notas sean iguales para ambos.

Un pasaje especialmente problemático es el que se encuentra entre los compases 89 y 98. Estos compases están escritos en un compás compuesto de 3/8 + 3/4. Es por ello, que se debe realizar sobre todo por parte del solista una correcta acentuación de dichos compases para no haya ningún tipo de descuadre de las voces entre piano y solista. Por lo tanto, el solista deberá prestar atención en todo momento a la voz del piano, ya que éste va realizando todas las corcheas del compás y acentuando la primera de cada grupo de corcheas, ya que es esta corchea la que se encuentra en la voz del bajo. Desde el compás 89 hasta el 92, la voz del piano únicamente realiza la base rítmica, pero a partir del compás 93, la mano derecha del piano, realiza una línea melódica. La manera correcta de

concertar este pasaje para que se asimile bien por parte del solista y exista una perfecta conjunción entre ambos, es trabajarlo primero únicamente con la base rítmica del piano. Una vez esté correctamente asimilado, se pasará a añadir la melodía de la mano derecha del piano a partir del compás 93. En la Ilustración 78 se observan estos compases y los diferentes aspectos descritos con anterioridad.

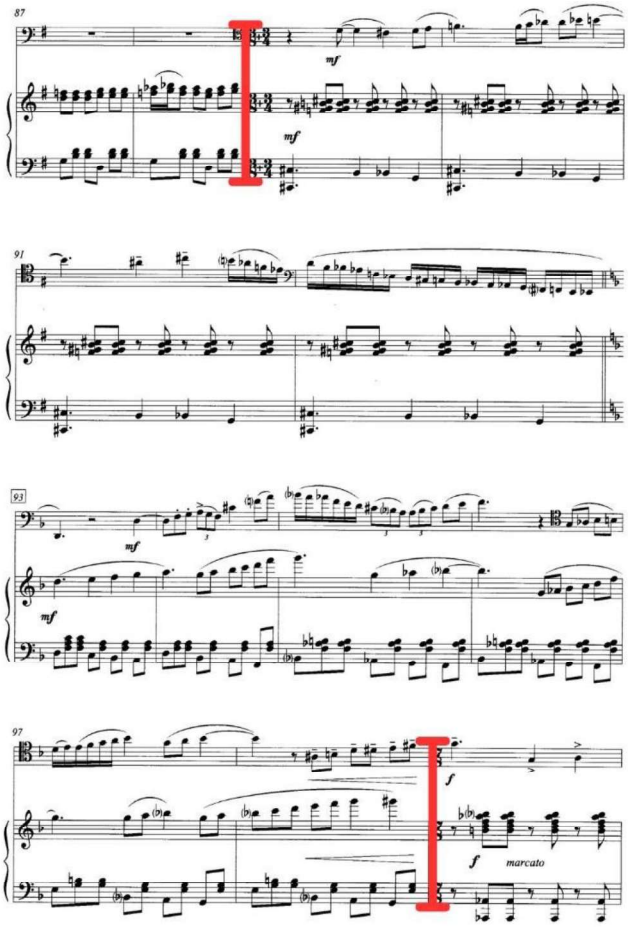

Ilustración 79. Compases 89 - 98 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

También se deberá trabajar en este movimiento una sección que aparece casi de forma literal en primer movimiento. Este fragmento se encuentra entre los compases 156 y 161 y aparece reflejado en la Ilustración 79. La forma con la que se deben trabajar estos compases, ya ha sido descrita con anterioridad en el sub-apartado 3.5.1

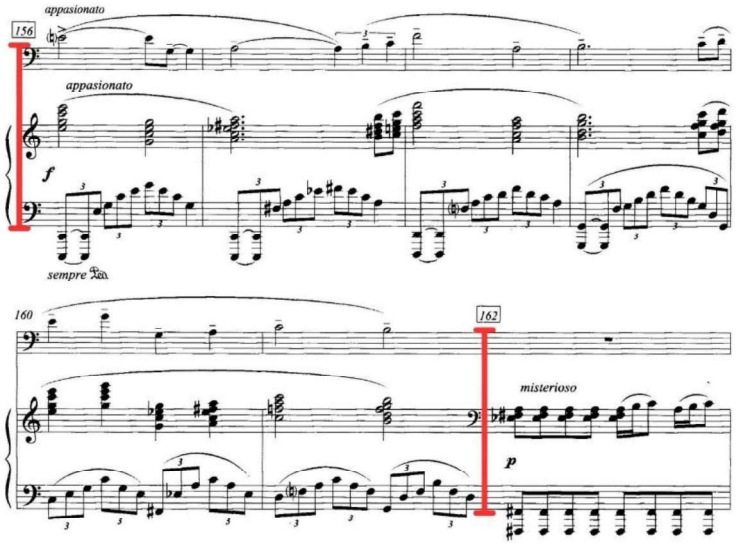

Ilustración 80. Compases 156 - 161 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

El último fragmento propuesto en el que hay que prestar atención se enmarca dentro de la última exposición del tema B del este tercer movimiento. Durante este pasaje, se trabajarán también los planos sonoros. A lo largo del tercer movimiento, es el piano el único que interpreta el tema B. Lo interpreta un total del tres veces, uno en la primera sección, y dos en la sección A'. En la última exposición de este tema, el trombón acompaña al piano, mediante la interpretación de una segunda línea melódica, introducida como nuevo elemento en esta última exposición. La línea melódica que presenta el trombón abarca los tres registros, desde el grave hasta el agudo y es muy sencillo que el solista tape la voz que está interpretando el piano. Es por ello, que es fundamental que el trombonista sea consciente también en este momento de que la línea melódica principal la lleva el piano, con el fin de que los planos sonoros estén perfectamente conseguido. En la Ilustración 80 se reflejan los primeros 10 compases de este fragmento.

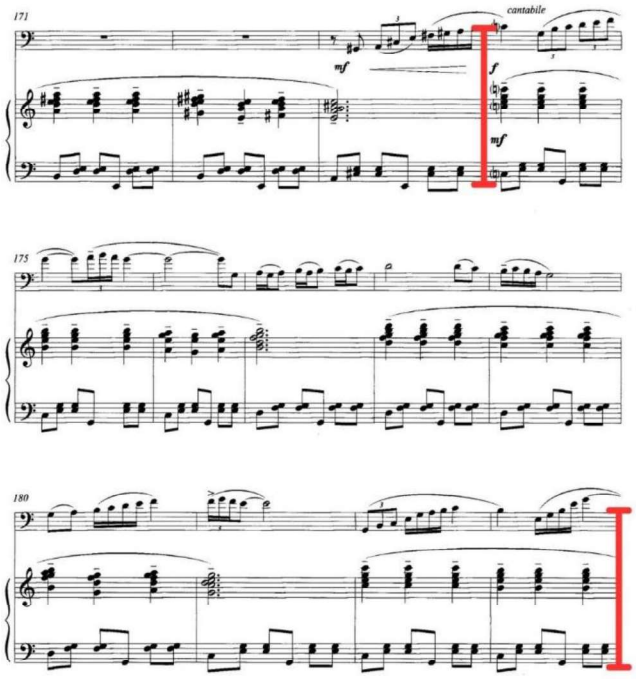

Ilustración 81. Compases 174 - 183 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu.

4 CONCLUSIONES

Tras haber realizado este trabajo sobre *Te Bon e Paiporta,* son numerosos los beneficios que han sido obtenidos, y que gracias a ellos, se ha conseguido ampliar de una forma notoria los conocimientos musicales.

Gracias a la indagación en la vida y obra del compositor de la obra, Ferrer Ferran, se ha conseguido adquirir un profundo conocimiento de su figura. Anteriormente, ya se conocía la figura de este autor, pues es una de los autores más interpretados en toda la literatura para banda. Gracias a la investigación documental y sobre todo a la entrevista que le ha sido realizada, se ha descubierto un gran número de datos, que afectan a la compresión de su obra. De igual manera, el indagar sobre toda su obra, ha servido para conocer diferentes obras del autor poco extendidas, las cuales han resultado de un gran agrado y gracias al conocimiento de ellas, podrán ser programadas en posteriores conciertos. Paralelamente, se ha visto reflejado el gran impacto que ha tenido Ferrer Ferran a través de sus composiciones especialmente en el mundo de las bandas de música.

Gracias a la experiencia y al trabajo de estudio desarrollado a la hora de concertar esta obra, se han podido detectar numerosos pasajes problemáticos. Los pasajes técnicamente difíciles para el solista, han sido trabajados mediante los ejercicios propuestos en el apartado 3.4. Dichos ejercicios, tanto los propios, como los ya existentes en diferentes libros de técnica han supuesto una gran ayuda a la hora de reforzar ciertos aspectos técnicos, que sin su correcta ejecución, la pieza no puede ser interpretada con la calidad adecuada. De igual manera, se han podido solucionar de forma satisfactoria los pasajes conflictivos a la hora de concertar. Mediante la ejecución de las soluciones planteadas, se ha conseguido realizar un trabajo de concertación de calidad, el cual se ha visto reflejado en resultado sonoro.

Por último y gracias a la realización de un análisis a nivel formal, armónico, temático y motívico de la obra, se ha conseguido adquirir un conocimiento profundo de ella. Mediante la realización de un análisis forma y reforzado por el armónico, se ha conseguido observar cómo está compuesta la obra. Esto ha repercutido directamente en la interpretación de la misma, ya que mediante la consciencia, se ha conseguido interpretar cada una de las secciones de forma coherente, y por lo cual crear una versión

coherente de la misma. Este análisis, también ha servido para detectar los pasajes en los que, pese a ser una pieza para trombón solista, éste no es el protagonista durante toda la obra. De esta forma, se ha conseguido también crear una versión en la que todos los planos sonoros están correctamente representados y realizados, reforzando así la creación de una versión coherente.

Puesto que no se ha realizado un trabajo de investigación con anterioridad sobre *Te Bon e Paiporta,* este trabajo, puede abrir una nueva línea de investigación. Esta línea de investigación puede ir enfocada a diferentes aspectos, como los referentes a la vida y obra de Ferrer Ferran e indagar más profundamente en ella. También es posible realizar un trabajo en el que se realice un análisis de las diferentes grabaciones que existen de la pieza, con el fin de observar las características de cada solista y como trata éste a la pieza con el fin de conseguir realizar una versión lo más perfecta posible. Otra línea de investigación puede ir encauzada hacia como concertar una obra de solista con una banda. Al tratarse de una obra original para banda y trombón solista, es interesante tratar este tema para que a la hora de realizar una concertación de esta pieza con banda, el trabajo sea lo más efectivo posible.

BIBLIOGRAFÍA

Arban, J. B., Alessi, J., & Bowman, B. (2002). *Complete Method for Trombone and Euphonium*. Encore Music Publishers.

Bordogni, M., Rochut, J., & Raph, A. (2011). *Melodious Etudes for Trombone*. Carl Fischer.

Marsteller, R. L. (1974). *Basic Routines*. Southern Music Company.

FONOGRAFÍA

Cool Brass Five, Works for Band and Wind Orchestra – Ximo Vicedo (2020, Altafonte)

https://open.spotify.com/intl-es/track/3GB7gzy6LBwcMkRUw38te7?si=51da67c272e44a65

https://open.spotify.com/intl-es/track/67ZdhM0oue20cUWOuYFNAM?si=802a37459e534229

https://open.spotify.com/intl-es/track/3ypgi5pT5pDw0fDhAb3F8D?si=b73faa8650da411e

WEBGRAFÍA

Aracil, M. (2023, enero 30). PARLEM AMB… FERRER FERRÁN. EL CAMBIO DE LA COMPOSICIÓN DE ORQUESTA A BANDA [Radio Banda]. *www.radiobanda.com*. https://www.radiobanda.com/parlem-amb-ferrer-ferran/

Canal CSMA (Director). (2011, agosto 23). *F. Ferran: Te bon e Paiporta. Ximo Vicedo (trombón), Banda Sinfónica del CSMA , Miquel Rodrigo*. https://www.youtube.com/watch?v=7yCaSBJadiw

Catálogo – Ferrer Ferran. (s. f.). Recuperado 29 de marzo de 2024, de https://www.ferrerferran.com/catalogue-catalogo/

Christian Lindberg. (s. f.). Recuperado 22 de octubre de 2023, de https://www.mariinsky.ru/en/company/conductors/lindberg/

Christian Lindberg. (2024). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Christian_Lindberg&oldid=1212830804

Christian Lindberg, Biography. (s. f.). AllMusic. Recuperado 1 de abril de 2024, de https://www.allmusic.com/artist/christian-lindberg-mn0001649636

Esnaola, U. entrevista de M. (2016, marzo 31). *"Experimentar con la música me ha dado la experiencia para desarrollar mi carrera"*. Deia. https://www.deia.eus/cultura/2016/03/31/experimentar-musica-dado-experiencia-desarrollar-5047096.html

Ferrer Ferran. (s. f.). Recuperado 28 de marzo de 2024, de http://www.cibm-ciudaddevalencia.com/anteriores/2000/CASTELLA/Compositores/Compo1.htm

Ferrer Ferran – Ferrer Ferran. (s. f.). Recuperado 19 de diciembre de 2023, de https://www.ferrerferran.com/artists/ferrer-ferran/

Https://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=21. (s. f.). Recuperado 30 de marzo de 2024, de https://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=21

Interview with Christian Lindberg—David Childs. (2005). http://www.davechilds.com/reviews-and-articles/article=interview-with-christian-lindberg

Wind Band: Te Bon e Paiporta – Ferrer Ferran. (s. f.). Recuperado 22 de octubre de 2023, de https://www.ferrerferran.com/te-bon-e-paiporta/

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. QR de acceso a la entrevista realizada a Ferrer Ferran. Fuente: Elaboración propia. 10
Ilustración 2. Estructura del I movimiento. Fuente: Elaboración propia. 15
Ilustración 3. Uso del glissando en la Introducción del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008). Ed. Impromptu. 16
Ilustración 4. Estructura de la sección A del I movimiento. Fuente: Elaboración propia. 17
Ilustración 5. Introducción sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 17
Ilustración 6. Estructura tema A de la primera sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 18
Ilustración 7. Motivo rítmico empleado en la subsección de transición de la sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 19
Ilustración 8. Tema B de la primera sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 19
Ilustración 9. Estructura de la sección B del I movimiento. Fuente: Elaboración propia 20
Ilustración 10. Motivo rítmico empleado en la subsección de transición de la sección A del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 20
Ilustración 11. Introducción de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu 21
Ilustración 12. Fragmento de la subsección de transición de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed: Impromptu. 22
Ilustración 13. Tema C de la segunda sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 23
Ilustración 14. Tema C" de la segunda sección del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 23
Ilustración 15. Codetta de la sección B del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 24
Ilustración 16. Estructura de la sección A' del I movimiento. Fuente: Elaboración propia. 24

Ilustración 17. Estructura del período de la sección A' del I movimiento. Fuente: Elaboración propia. 25
Ilustración 18. Segunda frase del período de la sección A' del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu 26
Ilustración 19. Estructura general del II movimiento. Fuente: Elaboración propia 27
Ilustración 20. Perfil melódico de la Introducción del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 28
Ilustración 21. Estructura de la sección A del II movimiento. Fuente: Elaboración propia 29
Ilustración 22. Estructura del período del II movimiento. Fuente: Elaboración propia. 29
Ilustración 23. Valor de la figura de negra durante el II movimiento de Te Bon e Paiporta. Fuente: Elaboración propia. 30
Ilustración 24. Intervalo de 11ª en la sección B del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 30
Ilustración 25. Estructura de la sección B del II movimiento. Fuente: Elaboración propia. 31
Ilustración 26. Acorde de séptima disminuida en segunda inversión sobre el sexto grado de la escala. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 31
Ilustración 27. Estructura de la sección A' del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 32
Ilustración 28. Codetta de la sección A'. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 33
Ilustración 29. Barranco de la ciudad de Paiporta durante una celebración. Fuente: (Simó, 2023) Periódico Levante. 33
Ilustración 30. Estructura general del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 34
Ilustración 31. Empleo del ritmo anapesto en el inicio del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 34
Ilustración 32. Estructura de la sección A del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 35
Ilustración 33. Estructura del período de la sección A del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 35

Ilustración 34. Primera frase del período de la sección A del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 36
Ilustración 35. Hemiolias del final de la cadencia del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 37
Ilustración 36. Intervalos y diálogo con el piano en el fragmento final de la cadencia. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 37
Ilustración 37. Estructura de la sección B del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 38
Ilustración 38. Fragmento final de la subsección de transición de la sección B del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 39
Ilustración 39. Estructura de la sección A' del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 39
Ilustración 40. Estructura del período de la sección A' del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 40
Ilustración 41. Célula rítmica anapéstica. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 40
Ilustración 42. Segunda frase del período de la sección A' del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 41
Ilustración 43. Ocho primeras notas de la serie armónica de do. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 42
Ilustración 44. Célula rítmica recurrente del I movimiento. Fuente: Elaboración propia. 43
Ilustración 45. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 154. Ejercicio 28. 44
Ilustración 46. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 155. Ejercicio 29. 44
Ilustración 47. Compás 51 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 45
Ilustración 48. Ejercicio aplicado a la igualación del registro. Fuente: Elaboración propia. 45

Ilustración 49. Compases 74 - 78 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 46
Ilustración 50. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi anda Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 199. Ejercicio 87 47
Ilustración 51. Ejercicio aplicado a la articulación. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 199. Ejercicio 88 47
Ilustración 52. Compases 85 - 89 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 48
Ilustración 53. Ejercicio aplicado a la articulación en los diferentes registros. Fuente: Elaboración propia. 48
Ilustración 54. Ejercicio aplicado a la musicalidad. Fuente: Melodious Etudes for Trombone (Rochut and Raph, 2011) Ed. Carl Fischer. Página 7. Ejercicio 4. 50
Ilustración 55. Compases 45 - 49 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 51
Ilustración 56. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 26. 51
Ilustración 57. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 27. 52
Ilustración 58. Ejercicio aplicado a la flexibilidad. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 39. Ejercicio 28. 52
Ilustración 59. Compases 106 - 109 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 53
Ilustración 60. Ejercicio aplicado al registro agudo y a la columna de aire. Fuente: Elaboración propia. 53
Ilustración 61. Célula rítmica recurrente del III movimiento. Fuente: Elaboración propia. 54
Ilustración 62. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 36. Ejercicio 21. 55

Ilustración 63. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 36. Ejercicio 22. 55
Ilustración 64. Ejercicio aplicado al ritmo anapesto. Fuente: Elaboración propia. 56
Ilustración 65. Compases 23 - 26 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 57
Ilustración 66. Compases 74 - 76 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 57
Ilustración 67. Ejercicio aplicado a los intervalos. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 139. Ejercicio 1. 58
Ilustración 68. Ejercicio aplicado a los tresillos de semicorchea. Fuente: Complete Method for Trombone and Euphonium (Alessi and Bowman, 2002) Ed. Encore Music Publishers. Página 52. Ejercicio 27. 59
Ilustración 69. Compás 197 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 60
Ilustración 70. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 28. Ejercicio 21 61
Ilustración 71. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marseteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 29. Ejercicio 27. 61
Ilustración 72. Ejercicio aplicado a la igualdad sonora del registro. Fuente: Basic Routines for Trombone (Marsteller, 1974) Ed. Southern Music Company. Página 29. Ejercicio 28. 61
Ilustración 73. Compases 85 - 89 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 63
Ilustración 74. Compases 128 - 131 del I movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 64
Ilustración 75. Compases 17 - 25 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 66

Ilustración 76. Compases 68 - 77 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 67
Ilustración 77. Compás 106 del II movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 68
Ilustración 78. Compases 74 - 77 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 69
Ilustración 79. Compases 89 - 98 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 70
Ilustración 80. Compases 156 - 161 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 71
Ilustración 81. Compases 174 - 183 del III movimiento. Fuente: Te Bon e Paiporta (Ferran, 2008) Ed. Impromptu. 72

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Relación entre estructura, tempo y centros tonales de Te Bon e Paiporta. Fuente: Elaboración propia……...……15

Tabla 2. Catálogo de obras sinfónicas de Ferrer Ferra. Fuente: Elaboración propia…….86

Tabla 3. Catálogo de obras para instrumentos de viento madera solista. Fuente: Elaboración propia.....87

Tabla 4. Catálogo de obras para instrumentos de viento metal solista. Fuente: Elaboración propia……..…….87

Tabla 5. Catálogo de obras para grupo de cámara de viento metal y solista. Fuente: Elaboración propia……..….87

ANEXO 1

NIVEL	1	2	3	4	5
	Sonatur	Canto a UNICEF	The submerged city	La sombra del cruzado	La Passió de Crist
		Côte d'Or	La inmortal	Dessert Storm	Miticaventura
		La Randana	Mar i Bel	Magallanes	Echo de la Montagne
		El Caracol Mifasol	Algemiz	En un lugar de la Mancha	Els pecats capitals
		La escala Sidó	Luces y sombras	Salomon	El rugir del Kimbo
		Vents Catalans	Toyland Suite	Almansa	The great spirit
		Auditorio Florida	Juana de Arco	Suite sincrónica	Ceremonial
		A fairy tale	Tío Alberola	Sonata per te	El ingenioso hidalgo
		Abu Simbel	Maestro Lino	Cabeza compostizo	Sudwind Overture
		The bolero of Carmelo	López Odero	Las aventuras del Principito	Jungla
		Ciudad Sorpresa	Montserrat	L'insurrection	El misteri del foc
		El Sol Redó	Abraham	Cinephonics Overture	La Torre de Hércules
		Piccole Note	Acqua Alpina	Music for a celebration	Pinocchio
		El Brindis	La Batalla de Chiclana	Bona res	Ivam
		Safari	Vilela	Al-kasar	Red Dragon
			Misa Sinfónica	El brillo del Fénix	Concert per a orquesta de vents i
			Alba Overture	El Santo Milagro	Castelo de inferno
			Comic Overture	Ferreries	O camino das animas en pena
			Destellos del Alba	El extraño caso de Dr. Bon y Mr. Ares	The colossus
			Chanson du nouvel an		Tyrannosaurus rex
			Burbujas del sentido		Concert nº3
			Amantea		Miliarium
			Il gatto con gli stivali		Peter Pan
			El viaje de Doremido		The neverding dream
			Davide e Golia		Arafo, ensueño de un paraíso
			Ave Fénix		Dragut el pirata
			Una noche en la ópera		Poseidon in troy
			La festa de les falles		El jardín de las delicias
			Érase una vez la música		Atenea
			El pilar Andalucía de Estepona		El ángel de la muerte de Bremen

Tabla 2. Catálogo de obras sinfónicas de Ferrer Ferran. Fuente: Elaboración propia

FLAUTA	OBOE	CLARINETE		SAXOFÓN		
		Soprano	Bajo	Soprano	Alto	Tenor
Euterpe	El Bosque Mágico	Pepito Grillo	The Castel of Dr. Bassclar	Aljama	Concierto del Simun	Jovintud
					Baghira	
					Redsaxmax	
					Spanish Parker	
					Manacor sax	

Tabla 3. Catálogo de obras para instrumentos de viento madera solista. Fuente: Elaboración propia

TROMPETA	TROMPA	TROMBÓN	BOMBARDINO	TUBA
Eolo el Rey	Gjllarhorn	Te Bon e Paiporta	Bassi la marioneta	Bassi la marioneta
Hydra Concerto		Tbon and Jacques	Bandsterix y Euphonix	La veu de la tuba
La veu de la trompeta		The voice of the trombone		Bandsterix y Tubelix
Tu sueño				El gigante de hierro

Tabla 4. Catálogo de obras para instrumentos de viento metal solista. Fuente: Elaboración propia

DUO	CUARTETO	QUINTETO
Iberian Trumpets	Rodrigo el trompa	Cool Brass Five
Trumpetix y Trombelix	Carrousel	

Tabla 5. Catálogo de obras para grupo de cámara de viento y metal solista. Fuente: Elaboración propia

ANEXO 2

Entrevista a Ferrer Ferran

¿Quién es Ferrer Ferran? ¿Cómo te describirías?

Bueno, Ferrer Ferran es un apasionado de la música, y quizá lo podría definir como un apasionado del instrumento "banda de música", en el cual he centrado todas mis fuerzas en estos veinticinco o treinta años anteriores, intentando que la banda se traslade a los auditorios de concierto. Que la banda no solo sea un instrumento de formación para los jóvenes, si no, que esta ocupe su lugar en los auditorios más importantes del mundo. Por llamarlo de alguna manera, equiparándolo a una orquesta sinfónica. De ahí mi obsesión en componer para banda obras importantes, sinfonías, obras sinfónicas, obras para todos los instrumentos solistas, como en este caso es el trombón, tratándolo como si fuera una orquesta sinfónica la que está detrás del solista, para que tenga una envergadura, como si fuera cualquier concierto reconocido de nombre para trombón y orquesta. Esto es un breve resumen de quién soy yo y cuál es mi propósito en esto momentos y desde hace ya algunos años.

¿Cómo son tus inicios en el mundo de la música? ¿Cuál ha sido tu formación, tanto en tu faceta de director como de compositor?

Yo empiezo tocando el piano a los seis años y a los ocho años yo quería tocar en una banda. Bueno, me apunté y me llevaron a una banda de pequeñito y para que no me enturbiara mi carrera pianística, pues mi padre dijo, le damos una caja y que toque la percusión, un poco para que se distraiga. Entonces vieron que yo tenía buenos labios para tocar el bombardino, que no es que esto fuera bueno, si no que es que la banda no tenía bombardinos en aquel momento. Entonces me endorsan un bombardino, que me lo dan ese mismo día. Realmente, ahora lo agradezco, ya que eso me ha hecho conocer los instrumentos de viento, ya que yo era pianista, y estaba centrado en el piano. Hice cuatro cursos con el bombardino del Grado Elemental de Plan 66, equiparable hoy a un 2º de Profesional, se podría decir. Cuando yo tengo un poco más de conciencia, les digo a mis padres que quiero tocar la percusión. Dejo el bombardino y hago toda la carrera de percusión junto con la de piano. Esos fueron mis inicios, toqué esos palos de los

instrumentos de viento, el piano y la percusión. Yo me matriculaba en el conservatorio en todo lo que había, en armonía, contrapunto, composición, luego dirección de coro y dirección de orquesta. Hago todo esto y me titulo en todas estas especialidades, y cuando tuve una oportunidad de muy joven, a los dieciocho años, (que esto hoy es imposible) salió una oposición y me presenté. Me presenté a una oposición para conservatorio. Yo quería ser director de orquesta, mi meta y mi ilusión era ser director de orquesta, y yo me quería ir a Alemania a estudiar dirección, porque aquí, en Valencia, en aquel momento, por los años 1982-1983, estaba todo muy perdido. Entonces yo me iba a ir a Alemania, pero en el año a1985, sale una oposición y yo me presento por probar. Resulta que me presento y apruebo, y al aprobar ya entro en el conservatorio como profesor y ya no podía irme a Alemania a estudiar. Lo que hacía era muchos viajes, de cursos y de *masterclass* de fines de semana. Todas mis vacaciones eran en cursos, tanto de dirección, como de composición. Yo había terminado y ya tenía todos los títulos, pero no tenía que ver con todo lo que se estaba cociendo en el extranjero. Mi formación fue así. Después, apareció una persona que fue clave, que es Jeff Penders. En el conservatorio no te enseñaban a componer para banda, siempre orquesta. Yo me sentaba en el piano, improvisaba y hacía cosas, entonces él me dijo: ¿oye, por qué no compones para banda? Yo le dije que no sabía, porque la banda en aquellos años, nada más que tocaban zarzuelas y todas esas cosas. Ahí no había nada original para banda. Es cuando él me dijo: yo creo en ti, en que tienes un talento especial y mucha creatividad, que son los dos factores imprescindibles para ser un buen compositor. Me dijo, (y esto lo tengo grabado): Tú puedes cambiar el mundo de la banda, si tú compones sinfónico para banda conforme tú compones, tú cambiarás el mundo de la banda. Me puse con esa historia, a componer para banda y tuvo razón. Desde mi primera obra, le "moló mogollón" a la gente. La empezaban a programar, a tocar, me encargaban. Y el caso este del trombón, lo mismo. Cuando viene el Concurso Christian Lindberg, me dijeron que si haría un concierto de trombón difícil. Así es como año tras año, hemos llegado al día de hoy.

¿Cuál es la obra que te ha servido de trampolín para escalar en este mundo?

La obra que se dice que es un antes y un después en la música para banda es mi Sinfonía nº2, *La Passió de Crist.* Cuando yo compongo esto, me abre las puertas en el extranjero. Viajo a mogollón de sitios como conferenciante a exponer como había compuesto eso,

porque eso era una novedad mundial para el repertorio de banda. Una sinfonía que además trataba sobre la vida de Jesús, como los oratorios que Bach hace sobre la Pasión según San Mateo o luego Penderecki, más actual que hace la Pasión según San Lucas. No se había hecho nunca una sinfonía sobre la vida de Jesús, y a mí se me ocurrió esta idea y yo no sé si es que tenía a Jesús en mi espalda cuando estaba componiendo pero la verdad es que ahí hice unas texturas novedosas e innové bastante. La verdad sea dicha, que en aquel momento para mí era una experimentación, porque yo no sabía ni lo que estaba escribiendo. Yo sabía lo que estaba escribiendo, pero no sabía el resultado cómo iba a ser. Bueno realmente fue genial, fue un pelotazo el día del estreno y a partir de ahí me empezaron a llamar de todos los lugares del mundo para explicar que había hecho yo ahí y de qué manera. A partir de ahí ya, empezaron todas las sinfonías para banda. Todos mis colegas, mis alumnos, mis compañeros siguieron después esa dosis que yo puse ahí y evolucionó todo, todo cambió. Eso fue, va a hacer ahora veinticinco años, en el año 1999 es cuando compongo esta sinfonía.

¿A la hora de componer para banda has detectado alguna dificultad o *hándicap* en especial?

Componer para banda es más difícil que para orquesta, porque son muchos colores juntos. Los vientos son colores diferentes, la cuerda es todo uniforme. Los violines, las violas, los violonchelos, todo junto va a sonar bien, espectacular. Pero si tú juntas clarinetes, trombones, una tuba y un bombardino, ya la hemos liado. Son independientes, no van unidos por ningún lado. Entonces, es más difícil componer. Es más difícil componer para banda y que suene sinfónico que componer para orquesta. El otro problema que nos encontramos cuando componemos para banda es que componemos para *amateurs,* es decir, la gran mayoría de bandas del mundo, por no decir casi el 100% son *amateurs.* Lo que ocurre con esto es que tienes que componer pensando en que lo van a tocar *amateurs* y eso también tiene su dificultad. Además, el buen compositor lo hace pensando en eso, es decir, no escribe todo lo que le entra en gana, confía en lo que tocará el *amateur,* y eso hay que tenerlo en cuenta.

¿Cómo describirías tu música?

Mi música son sensaciones. Yo realmente compongo para hacer feliz, además lo tengo muy claro desde hace mucho tiempo, que yo quiero hacer feliz con mi música. Yo quiero que mi música no sea el "muerto" ese que hay que tocar. Yo quiero que sea algo que os mole, que le mole al solista, que les mole a los músicos, que le mole al director por supuesto, y que le mole al público. Esa ha sido mi única obsesión. Cuando compongo música, enseguida me pongo en la piel del intérprete. Me codeo mucho con ellos, con mis compañeros del conservatorio, que siempre estamos de café y de tertulia, pues conozco mucho. Yo también, en mi época joven yo era pianista repetidor, y acompañaba a todos, tengo buena lectura de piano. En el caso del trombón, acompañé todo, desde Tomasi, Grondahl, todos los conciertos los he tocado cuando tenía dieciocho y veinte años. Yo iba a Madrid a acompañar a los que hoy son catedráticos, profesores y solistas de las orquestas. Siempre era el típico repertorio, el Ferdinand David, Gregson, todos esos, en el caso del trombón, me los he papado. Eso en el caso del trombón, pero también con el clarinete y con todo. Eso también ha hecho que la despensa la tenga llena y entonces yo sé que es lo que queréis. Mi música la defino como una música para hacer feliz, una música con la que no quiero distorsionar a nadie, no quiero complicarle la vida a nadie, al contrario, la quiero facilitar. Así es como definiría mis trabajos.

Metiéndonos en el contexto de la obra *Te Bon e Paiporta,* ¿cómo se da la situación de que te encarguen esta pieza?

Es un concierto en el que aterriza Christian Lindberg en Paiporta, donde yo era director de la banda de Paiporta casualmente en ese momento. Se organiza con las marcas comerciales que traía Christian Lindberg el hacer un concurso internacional de trombón. Entonces, él que ya me conocía como compositor y toda mi trayectoria, me propuso, y me encargó, porque luego pagó el ayuntamiento, un concierto para trombón y banda que fuera "infumable" y que no lo toque ni Dios, nada más que yo. Por supuesto, él es un artista y me dijo que se lo dedicara a él. Entonces es cuando nace esto. El título así es porque Te Bon es como se dice trombón en inglés y Paiporta porque lo pagaba el Ayuntamiento de Paiporta y querían que también quedara reflejado. Entonces hice este concierto, un concierto de los que "fuman pipa" y creo que si tú lo has tocado o lo vas a tocar sabes lo que has sufrido.

¿Cuál ha sido la fuente de inspiración de la que has bebido a la hora de componer la obra?

No sabría decirte, son técnicas compositivas. Hay modos, creo recordar, unas interválicas, el intervalo de tercera está muy presente. Quería hacer tres movimientos que contrataran, que el tercero fuera muy divertido, muy de fiesta. Que el segundo fuera muy expresivo, muy lírico, y que el primero fuera más macabro, un poquito más puñetero, con saltos. La inspiración fue quererlo hacer de esta manera realmente.

¿Has detectado alguna dificultad a la hora de escribir para trombón?

Yo creo que lo difícil es poner notas y que suenen bien. Sí que es cierto que para todo lo que compongo para solista, me junto con los solistas. Si hago algo para tuba, tengo a un tubista al lado. Si hago algo para trombón, tengo en este caso a Salvador Tarrasó, al que le preguntaba si lo que hacía si esto se podía tocar. Yo escribo música como yo pienso que tiene que ser y luego sí que tengo el apoyo de esta gente. En el caso del trombón, al estar la vara, la dicción no puede ser clara, y eso estaba dentro de mi cabeza cuando yo componía esto.

En base a la experiencia de haber escuchado el concierto, ¿has detectado algún pasaje o fragmento el cual sea especialmente problemático tanto para la banda como para el solista?

Eso no sé contestártelo, los que mejor lo sabéis sois vosotros.

¿Hay alguna grabación de las que existen que se acerque más a tu ideal de obra?

Sí, la que grabó Ximo Vicedo, que es la que está en mi web, es la que está más exacto y mejor suena.

¿Qué consejo darías a la hora de interpretar la obra?

Sobretodo mucha concentración, porque la verdad es que es muy difícil. El segundo movimiento que sea muy bonito, muy mágico, que no sea siempre a rigor de compás. Yo soy siempre muy infiel en todo eso, es decir, me voy mucho del *tempo,* luego vuelvo. Creo que la música siempre tiene que estar viva. Eso en general. El único consejo que

marco siempre es que se haga música, es decir, lo que no se hace. Siempre se toca pero no se interpreta. Cuando yo dirijo es lo mismo, muevo mucho la música, es mi pasión.

ANEXO 3

Grabación de *Te Bon e Paiporta*

A continuación se adjuntan los enlaces a cada uno de los movimientos de *Te Bon e Paiporta*. Cabe destacar que esta es la versión que Ferrer Ferran menciona en la entrevista que se le realiza, siendo esta la versión que más se aproxima a su concepción de obra.

Cool Brass Five, Works for Band and Wind Orchestra – Ximo Vicedo (2020, Altafonte)

https://youtu.be/B-PfYVhxYaA?si=MnaqiABQghXUMnQt (primer movimiento)

https://youtu.be/j3OnMlOnUDs?si=k_K5m93DFkilXvDf (segundo movimiento)

https://youtu.be/cAqA3bQ7nQU?si=SXeZ5vddUxMJJrJp (tercer movimiento)