



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

ESTUDIO PERFORMATIVO DE “GENTEEL DANCES” DE GINÉS CARRIÓN

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Pablo Martínez Del Cerro

Director/a del TFG: Vicente López Velasco

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025

RESUMEN

Este trabajo constituye un análisis performativo de *Genteel Dances* y de su autor, Ginés Carrión. La investigación parte de una revisión de la vida y carrera del compositor, con el objetivo de contextualizar su obra dentro de su evolución artística. Seguidamente, se profundiza en los recursos técnicos y expresivos presentes en la composición, destacando los mecanismos empleados para articular y desarrollar sus pasajes musicales. Asimismo, se abordan estrategias prácticas que favorecen una interpretación precisa y significativa, atendiendo tanto a los desafíos técnicos como a las posibles soluciones interpretativas. En conjunto, el estudio propone una visión integral que combina aspectos biográficos y musicales para comprender en profundidad tanto la pieza como su ejecución.

Palabras clave

Bombardino, Compositor, Técnica, Musicalidad.

RESUM

Aquest treball constitueix una anàlisi performativa de *Genteel Dances* i del seu autor, Ginés Carrión. La investigació parteix d'una revisió de la vida i trajectòria del compositor, amb l'objectiu de contextualitzar la seua obra dins de la seua evolució artística. A continuació, s'aprofundeix en els recursos tècnics i expressius presents en la composició, destacant els mecanismes emprats per articular i desenvolupar els seus passatges musicals. Així mateix, s'aborden estratègies pràctiques que afavoreixen una interpretació precisa i significativa, atenent tant als desafiaments tècnics com a les possibles solucions interpretatives. En

Pablo Martínez Del Cerro

conjunt, l'estudi proposa una visió integral que combina aspectes biogràfics i musicals per a comprendre en profunditat tant la peça com la seua execució

Paraules Clau:

Bombardí, Compositor, Tècnica, Musicalitat.

ABSTRACT

This work presents a performative analysis of Genteel Dances and its composer, Ginés Carrión. The research begins with a review of the composer's life and career, aiming to contextualize his work within his artistic development. It then delves into the technical and expressive resources present in the composition, highlighting the mechanisms used to structure and develop its musical passages. Practical strategies that promote a precise and meaningful interpretation are also examined, addressing both the technical challenges and the interpretative solutions required. Overall, the study offers a comprehensive perspective that integrates biographical and musical aspects to achieve an in-depth understanding of both the piece and its performance.

Keywords:

Euphonium, Composer, Technique, Musicality.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, José Antonio y Filo, por su apoyo constante, sus valores y su confianza en mí durante todo este recorrido académico y personal.

A mi hermano Diego, por estar siempre presente y compartir conmigo cada paso del camino, incluso en los momentos más difíciles.

A mi pareja Laura, por su paciencia, comprensión y aliento incondicional a lo largo de este proceso.

A mis amigos Jordi y Xavi, por su compañía, por las conversaciones que ayudaron a despejar la mente y por estar ahí cuando más se necesitaba.

A los profesores Víctor Manuel Cano Pérez, José Antonio Mira Ñíguez y Vicente López, por su dedicación, exigencia y guía, fundamentales para mi formación tanto académica como personal.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

AETYB. Asociación Española de Tubas y Bombardinos.
PPP. <i>Pianississimo</i>
FFF. <i>Fortississimo</i>
MP. <i>Mezzo Piano</i>
MF. <i>Mezzo Forte</i>
F. <i>Forte</i>
FP. <i>Forte Piano</i>
SFZ. <i>Sforzando</i>
SFFZ. Combinación entre <i>sforzando</i> y <i>forte</i>

Tabla 1: Índice de abreviaturas y siglas.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	4
1.1 Justificación	4
1.2 Estado de la cuestión.....	4
1.3 Objetivos	5
1.4 Metodología y estructura	6
1.4.1 Metodología.....	6
1.4.2 Estructura	7
1.5 Dificultades y facilidades.....	8
2 BIOGRAFÍAS.....	9
2.1 Ginés Carrión	9
2.3 David Abellán	12
3 GENTEEL DANCES	15
3.1 Análisis de los recursos técnicos de <i>Genteel Dances</i>	16
3.1.1 <i>Tempo</i>	17
3.1.2 Dinámicas	24
3.1.3 Articulación.....	27
3.1.4 Registro	29
3.1.5 Agógica	30
3.1.6 Grafismos y otros recursos.....	31
4 MÉTODOS Y TÁCTICAS DE ESTUDIO.....	36

4.1 Problemas planteados en la primera lectura de la obra.....	36
4.1.1 Dificultades encontradas en el primer movimiento	36
4.1.2 Dificultades encontradas en el segundo movimiento.....	38
4.1.3 Dificultades encontradas en el tercer movimiento.....	39
4.1.4 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento.....	42
4.1.5 Dificultades encontradas en el quinto movimiento.....	43
4.1.6 Dificultades encontradas en el tercer movimiento.....	44
4.2 Problemas planteados en el primer control de la obra	45
4.2.1 Dificultades encontradas en el primer movimiento	46
4.2.2 Dificultades encontradas en el segundo movimiento.....	47
4.2.3 Dificultades encontradas en el tercer movimiento.....	49
4.2.4 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento.....	50
4.2.5 Dificultades encontradas en el quinto movimiento.....	51
4.2.6 Dificultades encontradas en el sexto movimiento	51
4.3 Problemas planteados en el segundo control de la obra	52
4.3.1 Dificultades encontradas en el segundo movimiento.....	53
4.3.2 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento.....	54
4.4 Problemas planteados en el tercer y último control de la obra	55
5 CONCLUSIÓN	57
6 BIBLIOGRAFÍA.....	59
6.1 Libros de técnica.....	59
6.2 Trabajos	59
6.3 <i>Genteel Dances</i>	59

7 FONOGRAFÍA	60
7.1 Audición completa <i>Genteel Dances</i>	60
7.1.1 Primer Movimiento.....	60
7.1.2 Segundo Movimiento.....	60
7.1.3 Tercer Movimiento	60
7.1.4 Cuarto Movimiento.....	61
7.1.5 Quinto Movimiento.....	61
7.1.6 Sexto Movimiento.....	61
8 WEBGRAFÍA	62
8.1 Compositores.	62
8.2 Obras y movimientos.	62
8.3 Intérpretes.	62
8.4 Programa musical.	62
9 APÉNDICE O ANEXOS.....	63
9.1 Programas de conciertos.	63
9.2 Entrevistas.....	65
9.2.1 Entrevista a Ginés Carrión.....	65
9.2.1 Entrevista a David Abellán	69
10 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	74
10.1 Índice de ilustraciones.....	74
10.2 Índice de tablas	76

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

Resulta especialmente relevante abordar un trabajo de estas características centrado en un compositor español contemporáneo como Ginés Carrión. *Genteel Dances* despierta un notable interés tanto por el alto nivel técnico que exige al intérprete de bombardino como por la calidad compositiva que refleja. Esta obra representa un verdadero reto interpretativo y, al mismo tiempo, una muestra del talento creativo de su autor. El presente estudio aborda diversas facetas tanto de la composición como de su creador, comenzando con un recorrido biográfico y un repaso a su trayectoria musical. Asimismo, se analizan los recursos técnicos y expresivos que conforman la obra, con especial atención a los procedimientos utilizados en la elaboración de los pasajes más complejos. Además, se incluyen métodos y ejercicios prácticos orientados a facilitar un estudio eficaz y una interpretación óptima de la pieza. Al tratarse de un compositor en activo, se ha tenido acceso directo a información proporcionada por el propio autor, lo cual enriquece notablemente el análisis.

1.2 Estado de la cuestión

Actualmente, existe una cantidad limitada de material sobre el tema, dado que no se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo ni de la obra ni del compositor. Sin embargo, es posible encontrar información dispersa sobre la vida del autor en diversas fuentes en línea.

Es importante señalar que la discografía relacionada con esta pieza es muy limitada, ya que solo existe una grabación realizada por David Abellán García¹, en colaboración con la Orquesta del Conservatorio de Cartagena y bajo la dirección de Andrés Pérez Bernabé². Esta grabación está disponible en plataformas en línea como *YouTube* y *Spotify*. Como mencioné anteriormente, esta es la única grabación disponible y, sin duda, la mejor

¹ Bombardino solista de la Banda Municipal de Bilbao

² Actual profesor titular de la Orquesta en el Conservatorio de Música de Murcia, director de la Banda de la Agrupación Musical Sauces y de la Banda Sinfónica de la Agrupación Musical Juvenil de Cabezo de Torres

interpretada, dado que la obra fue compuesta especialmente para el solista. Aunque esta interpretación resulta valiosa para enriquecer nuestra investigación, no aborda directamente nuestro objetivo principal, que es desarrollar ejercicios prácticos que permitan al intérprete ejecutar la obra con la mayor calidad posible.

Dado que no se dispone de un trabajo de investigación específico sobre *Genteel Dances*, para la realización de este estudio he recurrido a otros trabajos similares como referencia. Es importante destacar, en particular, los trabajos de Alejandro Toribio Hernández Imbernón³ y Andrea Chorro Cuenca⁴, los cuales han sido una fuente esencial de inspiración y guía en el desarrollo de mi investigación.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es desarrollar un enfoque pedagógico aplicado al estudio de *Genteel Dances*, prestando especial atención a los pasajes de mayor dificultad e incorporando diversos métodos de aprendizaje que faciliten su interpretación y comprensión.

De este objetivo principal, se derivan otros objetivos secundarios:

1. Contextualizar *Genteel Dances* mediante el estudio de la biografía, el estilo compositivo y las influencias musicales de Ginés Carrión.
2. Realizar una interpretación pública de *Genteel Dances*, aplicando los enfoques pedagógicos propuestos a lo largo del trabajo.
3. Recopilar y presentar información verificada sobre Ginés Carrión, que contribuya al conocimiento y difusión de su figura como compositor.

³ Natural de Torreveja (Alicante), ha cursado el grado superior de música (interpretación: Tuba) en el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante.

⁴ Natural de Agost (Alicante), ha cursado el grado superior (interpretación: Tuba) en el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante.

1.4 Metodología y estructura

1.4.1 Metodología

Se va a utilizar principalmente una metodología cualitativa, documental, analítica y pedagógica. Además, se realizarán entrevistas al compositor y al intérprete al que está dedicada la obra.

Utilizaremos la metodología documental ya que se empleará la revisión y análisis de fuentes secundarias (como partituras, entrevistas previas, artículos, estudios sobre el compositor y su obra) para contextualizar y fundamentar teóricamente el trabajo. Este tipo de investigación permite construir un marco teórico sólido, enriqueciendo la comprensión y aportando antecedentes relevantes.

Asimismo, adoptaremos una metodología analítica, ya que se realizará un análisis detallado de la obra para bombardino y piano, así como de las entrevistas realizadas a Ginés Carrión, compositor de la pieza, y David Abellán, músico a quien está dedicada. Las biografías de ambos han sido elaboradas a partir de la información proporcionada en estas entrevistas. Este enfoque permitirá descomponer la obra en sus diferentes elementos (estructura, técnica compositiva, recursos expresivos y relación entre los instrumentos) para comprender sus características musicales y significados. Además, se analizarán las respuestas de los entrevistados para profundizar en la comprensión de las decisiones creativas y técnicas que influyeron en la composición y ejecución de la obra, aportando así un contexto enriquecedor que complementa el análisis musical. La integración del análisis musical con las perspectivas de los protagonistas ofrecerá una visión más completa y profunda del objeto de estudio.

Por último, utilizaremos la metodología pedagógica, puesto que la investigación tiene un componente formativo que podría tener implicaciones en la enseñanza de la obra o en la forma en que se transmite el conocimiento sobre ella a otros. Al incluir el enfoque pedagógico, se pretende reflexionar sobre las mejores formas de transmitir este conocimiento a intérpretes, estudiantes y demás interesados en la obra.

1.4.2 Estructura

Este Trabajo de Fin de Grado se organiza en varias partes que siguen un enfoque progresivo, desde la recogida de información hasta la interpretación final de la obra *Genteel Dances*, compuesta por Ginés Carrión y dedicada al bombardinista David Abellán.

En primer lugar, se incluye una fase inicial centrada en la recopilación de información mediante entrevistas a los protagonistas clave, el compositor y el intérprete. Estas entrevistas no solo aportan una visión directa y personal sobre la obra y su concepción, sino que también proporcionan datos relevantes para la elaboración de la biografía de cada uno de ellos.

A continuación, se realiza un análisis musical de *Genteel Dances*, en el que se abordan sus características generales, su lenguaje y los recursos técnicos empleados en la composición. Este estudio sirve como base para comprender las exigencias interpretativas de la pieza.

Seguidamente, se procede a una primera lectura de la obra, durante la cual se identifican los pasajes más dificultosos desde el punto de vista técnico. Para abordar estos retos, se seleccionan o elaboran ejercicios específicos que permitan trabajar de forma focalizada cada dificultad.

Posteriormente, se plantea una planificación práctica basada en tres controles de evaluación distribuidos en el tiempo. Estos controles permiten valorar el progreso interpretativo, identificar nuevas dificultades surgidas durante el proceso y adaptar los ejercicios de estudio en consecuencia.

Finalmente, como resultado del trabajo realizado, se consigue el montaje completo de la obra, con el objetivo de alcanzar un nivel de interpretación adecuado para su ejecución pública.

1.5 Dificultades y facilidades

Una de las principales dificultades encontradas en este trabajo es la escasa información disponible sobre Ginés y sobre la obra, lo que limita la posibilidad de realizar un análisis más profundo de su contexto y su desarrollo compositivo. Este vacío documental supone un reto al momento de contextualizar adecuadamente la obra dentro de la trayectoria del compositor y de sus influencias musicales.

No obstante, he contado con la ventaja de disponer de un contacto directo tanto con el Ginés Carrión como con David Abellán. Esta proximidad ha permitido obtener información de primera mano y una comprensión más clara sobre las intenciones artísticas y los aspectos técnicos que conforman *Genteel Dances*.

2 BIOGRAFÍAS

2.1 Ginés Carrión

Ginés Carrión Espí nació en Jumilla (Murcia) en 1980, en el seno de una familia con una gran afición por la música. Desde muy pequeño estuvo rodeado de sonidos clásicos, ya que en su casa era habitual escuchar ópera o conciertos a cualquier hora del día. Este ambiente despertó en él un interés muy temprano por la música, algo que él mismo recuerda con claridad. Su abuelo lo introdujo en la obra de *Wagner*⁵, mientras que su tío le mostró piezas como *Una noche en el Monte Pelado*⁶, que dejaron una fuerte impresión en su imaginación. Incluso antes de asistir a clases de solfeo o instrumento, ya se interesaba por crear su propia colección de grabaciones.

Sus primeros años de formación musical no fueron fáciles. Reconoce que “le costaba concentrarse en las tareas que debía estudiar y que prefería improvisar en el piano que había en casa de sus abuelos” (Entrevista personal, G. Carrión, 9 de abril de 2025). En lugar de seguir las lecciones al pie de la letra, exploraba el instrumento de manera libre, tratando de descubrir todo lo que podía hacer con él. Fue solo con el tiempo, y gracias a tener su propio piano en casa, que empezó a establecer una rutina de estudio más constante. Aun así, sacar adelante los cursos no fue sencillo, y en más de una ocasión tuvo que hablar directamente con sus profesores para que le permitieran presentarse a los exámenes.

Desde muy joven sintió una fuerte atracción por las partituras. Le llamaba la atención su aspecto visual: las tipografías, la organización, los símbolos... y pasaba horas observándolas e intentando entender cómo estaban construidas. En un curso de verano descubrió el programa *Sibelius*⁷, cuando todavía no se había lanzado al público oficialmente. Aprender a usar este *software* fue un punto de inflexión, ya que le permitió copiar partituras de otros compositores y, al mismo tiempo, comenzar a plasmar sus

⁵ Compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán del Romanticismo, conocido por sus óperas "dramas musicales"

⁶ Obra orquestal de *Modest Músorgski*, que describe una reunión de brujas y demonios en la noche de San Juan, en una montaña cerca de Kiev. La obra fue revisada y estrenada por *Nicolái Rimski-Kórsakov* después de la muerte de *Músorgski*.

⁷ Programa de *software* completo para escribir, editar, imprimir y publicar partituras musicales. Es un editor de partituras versátil que permite componer y editar música de diversos estilos, desde música clásica hasta música popular.

propias ideas musicales. Esta práctica fue clave para ir entendiendo los principios de la orquestación y adquirir soltura en la escritura musical.

Por otro lado, su relación con la música de cine ha sido siempre muy especial. Aunque le apasionan los compositores clásicos, el cine ha tenido un papel muy importante en su trayectoria. Nombres como *John Williams*⁸, *Danny Elfman*⁹ o *James Horner*¹⁰ marcaron su formación y le hicieron pensar desde joven que quería dedicarse a eso. A lo largo de su carrera ha tenido la oportunidad de colaborar con figuras destacadas como Roque Baños¹¹, paisano y amigo cercano, con quien ha trabajado en numerosos proyectos, así como con José Nieto¹², otro referente en la música cinematográfica española. Estas experiencias no solo le han aportado conocimientos, sino que también han consolidado su camino profesional como compositor.

Ginés Carrión inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Murcia, aunque no llegó a completar oficialmente la carrera. Durante esa etapa comenzó a trabajar profesionalmente, lo que le dificultó compaginar la vida académica con sus nuevas responsabilidades. En especial, abandonó la carrera de piano, una vía que, según sus propias palabras, “no veía alineada con su futuro profesional” (Entrevista personal, G. Carrión, 9 de abril de 2025). Aun así, este periodo fue decisivo para su formación, ya que le permitió desarrollar su aprendizaje de forma más práctica y directa en el entorno laboral.

A lo largo de su trayectoria, ha contado con el apoyo y la influencia de varios mentores clave. Entre ellos destaca Ramón Muñoz¹³, su profesor de piano en Murcia, a quien considera una figura esencial en su evolución técnica y musical. También Javier Artaza

⁸ Compositor y director de orquesta estadounidense, considerado uno de los más importantes en la historia de la música cinematográfica. Ha creado algunas de las bandas sonoras más icónicas y reconocibles del cine, incluyendo las de *Star Wars*, *Harry Potter*, *Tiburón*, y *E.T.*

⁹ Compositor, músico, cantautor y productor discográfico estadounidense, reconocido por su trabajo en bandas sonoras de cine y televisión, especialmente por su colaboración con el director *Tim Burton*.

¹⁰ Compositor y director de orquesta estadounidense, conocido por sus bandas sonoras para películas como *Titánic* y *Avatar*. Se destacó por su habilidad para combinar elementos corales y electrónicos con orquestaciones tradicionales, y por la integración de melodías en diferentes películas.

¹¹ Compositor Jumillano, especializado en cine. Autor de reconocidas bandas sonoras como *Alatriste*, *Las 13 rosas*, *El maquinista*, *Celda 211*, *Adú* y *Don't Breathe*.

¹² Compositor español conocido por su trabajo en música cinematográfica y de televisión. Algunas de sus composiciones incluyen música para películas como *Campesinos tristes*, *Cuando el amor* y *El maestro de esgrima*.

¹³ Actual profesor de Piano e Historia de la Música del Conservatorio Profesional de Música de Murcia.

Fano¹⁴, profesor de armonía y análisis, ha sido una referencia importante tanto a nivel pedagógico como creativo. Años después, sus caminos volvieron a cruzarse cuando una de las composiciones de Carrión fue publicada en un disco junto a una obra del propio Artaza, interpretadas por el reconocido tubista Vicente López¹⁵. Igualmente, relevante ha sido su relación con Roque Baños, de quien aprendió, a través de la experiencia directa, los entresijos de la música para cine y medios audiovisuales.

La transición de estudiante a compositor profesional fue, según Carrión, “un proceso natural y progresivo” (Entrevista personal, G. Carrión, 9 de abril de 2025). Aunque no culminó su formación académica formal, ese periodo estuvo lleno de aprendizaje práctico: desde orquestación hasta arreglos y grabaciones. Fue un tiempo en el que, más allá del aula, se fue formando como músico dentro del propio oficio. Una obra fundamental en su desarrollo ha sido el ciclo operístico *El anillo del Nibelungo*¹⁶ de *Richard Wagner*. Considera esta obra como un hito artístico sin precedentes, y a lo largo de los años ha sido una constante fuente de inspiración para él. Durante su etapa de estudiante incluso realizó arreglos para piano de varios pasajes orquestales del ciclo, una práctica que consolidó su vínculo con la obra y que le permitió explorar su complejidad desde dentro.

La etapa profesional de Ginés Carrión se caracteriza por un enfoque compositivo consciente y maduro, basado en la exploración estilística y el rechazo a la repetición. Desde sus primeros encargos ha demostrado una clara intención de que cada obra sea única, evitando similitudes entre composiciones. Este planteamiento se evidencia especialmente en *Genteel Dances*, una de las piezas clave en su trayectoria, que marcó su primer reconocimiento en un concurso de música de concierto ajeno al ámbito audiovisual. Inicialmente concebida como una sola danza, la obra evolucionó hasta convertirse en una suite completa, gracias a su colaboración con el solista David Abellán y al interés compartido en desarrollar nuevas ideas musicales.

¹⁴ Compositor, pianista y pedagogo. Profesor de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde ha influido notablemente en la formación de jóvenes compositores de la región

¹⁵ Catedrático de Tuba del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

¹⁶ Ciclo de cuatro óperas de *Richard Wagner*, inspirado en la mitología germánica

Durante esta etapa, Carrión ha potenciado su versatilidad como compositor, adaptándose a distintos formatos y ampliando su campo de trabajo. Aunque cada obra mantiene su independencia estilística, muchas de ellas comparten conexiones sutiles entre sí, mediante guiños temáticos o conceptuales que el autor introduce intencionadamente para crear una especie de hilo conductor invisible entre sus composiciones.

Actualmente, se encuentra inmerso en un nuevo proyecto de gran envergadura: una pieza escrita para dos bandas sinfónicas, que será estrenada en la Bienal de Música de Mula (Murcia). Aunque en principio está planteada como un “tema con variaciones”, el proceso compositivo sigue abierto a nuevas ideas, lo cual es coherente con su metodología flexible y creativa.

2.3 David Abellán

Bombardinista nacido en Jumilla, un pueblo del noroeste de la Región de Murcia con una arraigada tradición musical. Su formación musical comenzó en la Escuela de Música de la “Asociación Jumillana Amigos de la Música” y en la “Escuela Municipal de Música”, donde recibió clases de Francisco González Hernández¹⁷. Más adelante, continuó sus estudios profesionales en los conservatorios de Murcia, Jumilla y Ávila, siendo Daniel Ferriz Azorín¹⁸ su mentor principal y una figura clave a lo largo de su desarrollo artístico. Además, tuvo la oportunidad de aprender de Juanjo Munera¹⁹, su primer profesor especializado en bombardino, lo que representó una experiencia profundamente significativa. Su formación culminó en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde completó sus estudios con el profesor Santiago Juanes Llorens²⁰.

Su historia con la música comenzó con la guitarra, pero pronto, influenciado por amigos que ya formaban parte de la banda, decidió explorar el mundo de los instrumentos de viento. Su idea inicial era tocar la trompa, pero por casualidad, o como David piensa, “quizás fue el destino, sólo quedaba disponible un bombardino” (Entrevista personal, D.

¹⁷ Natural de Jumilla, actualmente profesor del Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén.

¹⁸ Tubista nacido en Yecla (Murcia) en 1975, formado en Murcia, Perpiñán y otros centros europeos, con amplia trayectoria en orquestas y como profesor en diversos conservatorios. Actualmente es profesor en el Conservatorio de Molina de Segura.

¹⁹ Bombardinista nacido en Càrcer (Valencia) en 1965, formado la Sociedad Unión Musical de Museros, Tiene una gran trayectoria a nivel internacional, actualmente pertenece a la Banda Municipal de Bilbao.

²⁰ Natural de Alfar, exprofesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Abellán, 7 de abril de 2025). Aquel encuentro marcó un antes y un después en sus inicios, ya que en pocos meses se enamoró del instrumento, abandonó la guitarra y se volcó completamente en su nueva pasión.

Durante su etapa formativa, pasó por diversas instituciones, además de las ya mencionadas, fue alumno del Conservatorio Profesional de Música “Julián Santos” de Jumilla, el Conservatorio Profesional de Música “Tomás Luis de Victoria” de Ávila y también formó parte de la Escuela de Tubas “Ciudad de Yecla”. El maestro Daniel Ferriz Azorín ha sido su principal guía e inspiración, y continúa influyendo en su carrera desde su posición en el Conservatorio Profesional de Molina de Segura.

El camino hacia la profesionalización fue una progresión natural, paso a paso, avanzando a través de niveles, cursos y muchas horas de estudio. David reconoce que “el bombardino no sólo se convirtió en su medio de vida, sino también en una herramienta terapéutica, acompañándolo en momentos clave de su vida” (Entrevista personal, D. Abellán, 7 de abril de 2025).

A lo largo de su trayectoria ha recibido importantes reconocimientos como los premios en los concursos de Villena, Xátiva, “Acordes” Caja Madrid y Juventudes Musicales de España. Fue galardonado con el Premio Hypnos del Ayuntamiento de Jumilla por su gran labor educativa, además durante cinco años dirigió el festival internacional para Tuba y Bombardino “Jumilla Low Brass”. Ha colaborado con bandas y orquestas de renombre como las municipales de Vitoria-Gasteiz, Santiago de Compostela, Madrid, así como con la Orquesta de Bilbao, la Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Orquesta de la Región de Murcia.

Uno de los hitos más significativos de su carrera fue su incorporación, hace ya 15 años, a la Banda Municipal de Bilbao. Aunque los inicios no fueron fáciles para él, supo adaptarse a la exigente dinámica del mundo profesional. Hoy en día, considera esta institución su hogar artístico, rodeado de grandes músicos y amigos.

Una figura crucial en su vida es Ginés Carrión, a quien conoció al formar parte de la banda de la Asociación “Amigos de la Música” de Jumilla. Su amistad, forjada desde el primer momento, ha sido profunda y duradera. De esa complicidad nació el proyecto *Genteel Dances*, una obra dedicada especialmente para él. A pesar de la distancia (David

viviendo en Bilbao y Carrión en Madrid), siempre han mantenido una estrecha colaboración musical. Ginés ha compuesto varias obras para bombardino y tuba, muchas de las cuales forman parte del CD *Genteel Dances*. Gracias a estas composiciones, su música ha llegado a muchos rincones, algo que llena de orgullo al intérprete.

Para David, recibir una obra dedicada por un amigo tan cercano, fue un gran regalo. Más allá de la partitura, fue el símbolo de una amistad sincera. Esta obra no solo le brindó visibilidad en el panorama musical, sino que también impulsó la realización de un proyecto discográfico. Fue, sin duda, una experiencia transformadora a nivel personal y profesional.

Esta composición ha marcado un antes y un después en su carrera. Le ha abierto puertas en el circuito musical, le ha permitido aprender nuevas habilidades, como son técnicas de grabación y estudio, y, sobre todo, le ha sido una experiencia humana y artística inolvidable.

Con su propia interpretación de *Genteel Dances*, tiene la intención de ser fiel al espíritu de la obra y a la creación del compositor, y lo más importante, transmitir al público la profunda conexión personal que tiene con el compositor. Su mensaje es claro, “cuando la música nace de la amistad, puede tocar el alma de quien la escucha” (Entrevista personal, D. Abellán, 7 de abril de 2025).

3 *GENTEEL DANCES*

Genteel Dances, obra compuesta por Ginés Carrión y dedicada a su gran amigo y solista David Abellán, fue ganadora del 1er Concurso de Composición A.E.T.Y.B.²¹ 2015 en el nivel “Recital Nivel Superior”. Esta obra está principalmente escrita para orquesta y bombardino solista, aunque también existe una adaptación para bombardino y piano acompañante.

La obra se estructura como una suite de seis piezas breves, muy diferentes entre sí. La primera pieza, titulada “*Festive playground opening*” [Apertura festiva del patio de recreo], tiene como propósito servir como un número introductorio clásico, estableciendo desde el inicio la esencia que se mantendrá a lo largo de la obra. Aunque cada danza es independiente y puede interpretarse por separado, el elemento que las une es un hilo conductor basado en una temática melódica y rítmica que crea un estilo cercano al folclore infantil.

La segunda danza lleva por título “*Lyrical Moment*” [Momento lírico], en referencia a un antiguo programa de radio local dedicado a la música clásica. Desde el punto de vista melódico, esta sección representa uno de los momentos de mayor belleza dentro de la obra. A continuación, se presenta “*Passacaglia*” [Pasacalle], una pieza rítmicamente inestable que juega con la idea de un “Pasacalles imposible”. Esta danza antecede a la danza cadencial “*Meanwhile*” [Mientras tanto o Entre tanto], que establece un contraste rítmico y estructural dentro de la obra.

Seguidamente, se presenta “*Ostinato*”, la sección de mayor duración dentro de la obra. Esta pieza evoca la imagen de un reloj musical desbocado, incorporando elementos rítmicos y melódicos que remiten a la tradición musical española. Este movimiento recibe el nombre de “*Ostinato for thick strings*” [Ostinato para cuerdas gruesas]. Para finalizar, la obra concluye con “*Spoof Concert*” [Concierto paródico o Concierto de burla], una breve pieza de carácter adicional que actúa como una parodia del concierto clásico.

Genteel Dances comenzó a ser escrita con el quinto movimiento, “*Ostinato*”, y poco a poco Ginés fue dando forma a una suite compuesta por seis danzas. Durante su desarrollo,

²¹ Asociación Española de Tubas y Bombardinos.

hubo modificaciones tanto en la parte solista como en la orquestal, fruto de un proceso creativo enriquecedor. Interpretar dicha obra, para David Abellán, fue una vivencia emocionalmente intensa, ya que significaba tocar música escrita especialmente para él. La obra se identifica completamente con su estilo, su manera de tocar y sus gustos musicales, ya que, como bien menciona David, "Ginés me conoce a la perfección" (Entrevista personal, D. Abellán, 7 de abril de 2025).

La obra fue estrenada junto a la Orquesta del Conservatorio de Cartagena bajo la dirección de Andrés Pérez Bernabé, en un día especialmente emotivo, marcado por la presencia de Ginés y la cálida acogida tanto del público como de los músicos.

3.1 Análisis de los recursos técnicos de *Genteel Dances*

En este apartado se analizarán los distintos recursos técnicos presentes en la obra, estructurados en diferentes secciones para una mejor organización.

Antes de proceder con el análisis, es relevante señalar que la nomenclatura utilizada para las notas seguirá el sistema internacional, en el cual el *do* central se designa como *do4*. Esto permitirá una referencia más precisa en la partitura.

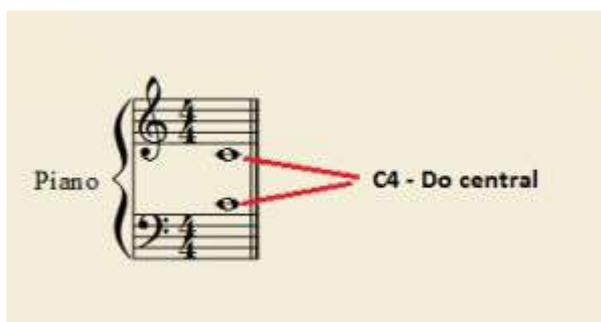


Ilustración 1: El *do* central.

3.1.1 Tempo

El inicio de la obra, es decir, el primer movimiento, trata de una introducción de piano solo, a un *tempo* “tranquilo” a 60 la negra. Ya que no participamos en esta introducción, no nos incumbe en ningún tipo de problema a la hora de ser ejecutado.



Ilustración 2: *Tempo* comienzo.

En el compás 18, tras un *acelerando*, se establece un *tempo* de 160 la negra. Esta gran velocidad presenta dificultades en pasajes de semicorcheas picadas, en ciertas figuras rítmicas y en aguantar un *tempo* estable sin correr ni atrasar el mismo. Será el *tempo* establecido hasta llegar al final de dicho movimiento.

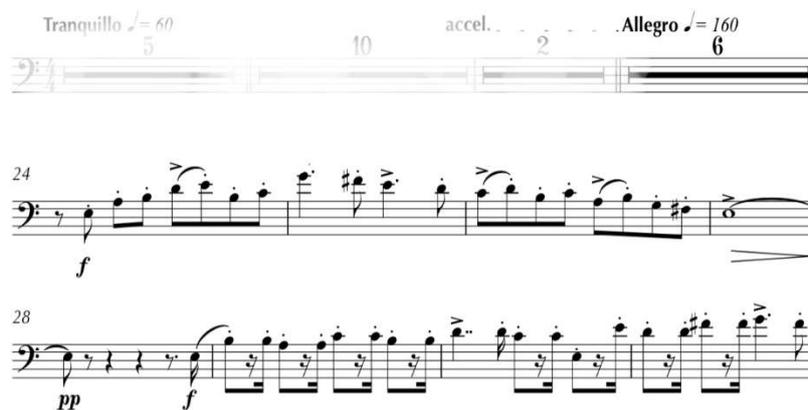


Ilustración 3: *Tempo* compás 18.

Comenzamos el segundo movimiento, el cual empieza con la negra a 60, un *tempo* lento y calmado para poder brillar en las melodías y embellecer cada momento de este fragmento. Encontramos la dificultad de aguantar la respiración durante todo el fraseo, lo que nos puede provocar respirar entre frases y no quedar perfeccionado a un alto nivel este fragmento.



Ilustración 4: *Tempo* inicio 2º movimiento.

En el compás 14, nos encontramos un *Più Mosso*, esto aumenta el *tempo* dándole un carácter algo más movido a este movimiento. Una de las grandes dificultades que encontramos, es la de intentar no perder el carácter de este movimiento aun siendo más rápido, no podemos olvidar que es el momento lírico de esta pieza.



Ilustración 5: *Tempo* compás 13.

Llegamos al compás 32, el *tempo* retorna al mismo que el principio, negra a 60, indicándolo con un *Tempo Primo*. La función de este cambio es la de acabar con la misma idea y el mismo carácter que el principio, es decir, acabar de manera tranquila, bonita y lírica.



Ilustración 6: *Tempo* compás 32.

Al comienzo del 3er movimiento, nos encontramos un *tempo* de *Allegro* con la negra a 125. Esta velocidad puede dificultarnos los cromatismos en los quintillos y seisillos, los trinos, tanto de dedo como de labio y las acentuaciones marcadas por el compositor.



Ilustración 7: *Tempo* inicio 3er movimiento.

Al compás 37, bajamos el *tempo* repentinamente a *Moderato*, la negra a 75. Este *tempo* se mantiene durante 10 compases, lo que le da calma a la música, ya que es un movimiento muy tenso y con mucho potencial sonoro.



Ilustración 8: *Tempo* compás 37.

En el compás 43, después del descanso de intensidad, volvemos a un *Tempo Primo*, en el que retomamos la negra a 125. Vuelven a aparecer las mismas dificultades presentadas en la primera parte de este movimiento.



Ilustración 9: *Tempo* compás 43.

Comenzamos el 4º movimiento, en un *tempo Moderato*, partiendo de que es un movimiento cadencial como bien nos ha explicado Ginés.



Ilustración 10: *Tempo* inicio 4º movimiento.

A lo largo del movimiento nos encontramos:

Tempo.



Ilustración 11: *Tempo* 4º movimiento.

Un *Vivace*, en el cual podemos encontrar la dificultad de los picados a alta velocidad.



Ilustración 12: *Vivace* 4º movimiento.

Un *Presto*, esta velocidad puede dificultarnos el enlace de la primera a la última nota de cada elemento.



Ilustración 13: *Presto* 4º movimiento.

Un *Meno Mosso*, el cual nos facilita los enlaces en cada elemento.



Ilustración 14: *Meno Mosso* 4º movimiento.

Pablo Martínez Del Cerro

Un *Lento*, que como dificultad tiene las dobles voces.



Ilustración 15: *Lento* 4º movimiento.

Un *Tempo Primo*



Ilustración 16: *Tempo primo* 4º movimiento.

Un *Vivo*, que al igual que antes, nos dificulta el picado.



Ilustración 17: *Vivo* 4º movimiento.

De nuevo un *Presto*, del mismo modo que antes, nos dificulta el enlace de la primera a la última nota de cada elemento.

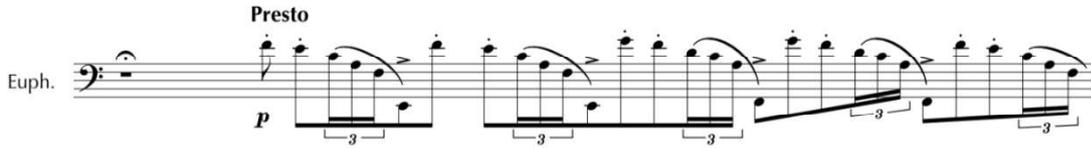


Ilustración 18: Segundo *Presto* del 4º movimiento.

Un *Larghetto*



Ilustración 19: *Larghetto* 4º movimiento.

Por último, un *Prestissimo*, lo que dificulta la claridad de todas las notas y complica el respeto al texto que debemos tener en cuenta durante la interpretación.



Ilustración 20: *Prestissimo* final del 4º movimiento

Como podemos comprobar, es un movimiento cadencial, pero debemos seguir las indicaciones del compositor en cada momento, para poder darle el carácter y la interpretación correcta e impuesta por el mismo.

Al comienzo del 5º movimiento, el *tempo* indicado es un *Allegro*, a 120 la negra. Este *tempo* es estable durante todo el movimiento.



Ilustración 21: *Tempo* inicio del 5º movimiento.

Por último, en el 6º movimiento, encontramos el mismo *tempo* que el anterior movimiento, un *Allegro* a 120 la negra, el cual se establece durante todo el movimiento. La dificultad que encontramos con esta velocidad, es la claridad de las notas, ya que encontramos gran cantidad de seisillos de semicorchea durante todo el movimiento.



Ilustración 22: *Tempo* inicio 2º movimiento.

3.1.2 Dinámicas

La obra se caracteriza por un amplio abanico dinámico que abarca desde un *pianississimo* (ppp) hasta *fortississimo* (fff), incluyendo matices intermedios como *mezzo piano* (mp), *mezzo forte* (mf), *forte* (f), *forte piano* (fp), así como indicaciones expresivas más específicas como *sfz* y *sfz*.



Ilustración 23: Dinámica de *sfz*.



Ilustración 24: Dinámica de *sffz*.

Uno de los elementos más destacados en esta obra es el uso frecuente de *crescendo* y *diminuendo*, recursos expresivos que el compositor emplea con gran intención para modelar el fraseo y la musicalidad. Estos matices dinámicos no solo aportan profundidad emocional, sino que también orientan al intérprete en la construcción del discurso sonoro. Resulta especialmente relevante su presencia en ciertas secciones del cuarto movimiento, así como en el inicio del quinto, donde un manejo preciso de estas indicaciones resulta fundamental para lograr una interpretación coherente y expresiva.

IV. meanwhile...

Moderato

Euphonium T.C. (soloist) *p* *mf* *p* *pp*

Euph. *p* *mf* *f* *p sub.* *mf* *p*

Euph. *p* *mf* *f* *wide vib.*

Euph. *p* *f*

Euph. *p* *fp* *f* *Tempo* *p* *mf* *f* *p*

Euph. *mp* *p* *ff* **Vivace**

Ilustración 25: Dinámica *crescendos* y *diminuendos* en el IV movimiento.

V.
ostinato for thick strings

Ilustración 26: Dinámica *crescendos* y *diminuendos* en el V movimiento.

3.1.3 Articulación

La articulación adquiere un papel esencial en esta composición, ya que permite al intérprete diferenciar con claridad las líneas melódicas que, a pesar de su similitud, presentan matices particulares. El compositor recurre a este recurso como medio expresivo para enriquecer la textura musical. Cabe señalar que los pasajes de *tempo* lento ofrecen cierta libertad interpretativa, al no exigir una articulación rigurosa o predeterminada.

Al contrario, los pasajes con *tempo* más rápidos presentan una notable diversidad de articulaciones dentro de los distintos temas. La abundancia de articulaciones supone un reto interpretativo considerable, ya que una ejecución imprecisa puede afectar negativamente a la claridad del discurso musical, generando una sensación de desorden si no se aborda con la precisión necesaria.

Genteel Dances se caracteriza por la presencia de articulaciones como *staccato*, *acento*, *legato* y *tenuto*.

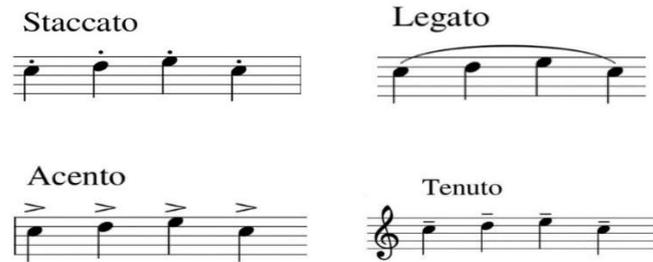


Ilustración 27: Tipos de articulaciones en *Genteel Dances*.



Ilustración 28: Muestra de *staccato*, *acento* y *legato* en *Genteel Dances*.



Ilustración 29: Muestra de *tenuto* en *Genteel Dances*.

3.1.4 Registro

En *Genteel Dances*, el registro de la obra abarca desde un *mi*₂ como nota más grave hasta un *fa*₅ como nota más aguda. Esta amplitud presenta un desafío técnico considerable para el intérprete, ya que requiere un control preciso del instrumento, del aire y de la embocadura. Ambas notas, por su posición extrema dentro del registro, son cruciales en la estructura musical de la obra y requieren una interpretación precisa, ya que no alcanzarlas con claridad o precisión afectaría negativamente la calidad interpretativa.

Además, la obra se desarrolla mayoritariamente en el rango comprendido entre *do*₃ y *do*₄, una zona que requiere una tensión sostenida del músculo labial. Esta exigencia física incrementa la dificultad técnica, ya que obliga al intérprete a mantener una embocadura estable y un control respiratorio preciso a lo largo de gran parte de la ejecución.



Ilustración 30: Nota más aguda.



Ilustración 31: Nota más grave.

3.1.5 Agógica

En *Genteel Dances*, las indicaciones agógicas son escasas. En este apartado, me enfocaré exclusivamente en aquellas que aparecen explícitamente señaladas en la partitura, dejando de lado las modificaciones interpretativas que el ejecutante pueda introducir libremente con el fin de potenciar la expresividad musical.

A lo largo de la obra se identifican únicamente cuatro indicaciones agógicas señaladas por el compositor. La primera se encuentra en los primeros compases del primer movimiento, donde se indica *accel.*, abreviatura de *accelerando*. Esta instrucción no afecta significativamente a la interpretación del solista, ya que en esa sección se encuentran compases de espera, por lo que solo influye en el acompañamiento. La segunda indicación aparece en el segundo movimiento, específicamente en el compás 45, donde se indica *rit.*, abreviatura de *ritardando*. Esta instrucción supone una disminución progresiva del *tempo*, lo que puede generar cierta dificultad interpretativa, especialmente en el paso entre el intervalo de *sol5* y *la5*, ya que la ralentización del pulso podría comprometer la precisión en la ejecución de dicho pasaje.

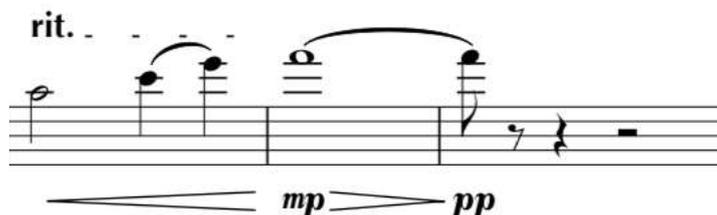


Ilustración 32: Agógica indicada en el segundo movimiento.

La tercera indicación agógica aparece en el tercer movimiento, en el compás 42, donde se señala un *molto ritardando*. En este caso, la disminución marcada del *tempo* facilita la coordinación con el acompañamiento en la entrada del compás siguiente. Esta pausa temporal no solo contribuye a una ejecución más precisa, sino que también permite una articulación más clara de todas las notas contenidas en el compás.



Ilustración 33: Agógica indicada en el tercer movimiento.

Finalmente, en el quinto movimiento, concretamente en el compás 155, se encuentra la tercera indicación agógica: un *ritardando* (*rit.*). En este caso, dicha indicación está dirigida al acompañamiento y no afecta directamente a la parte solista, ya que en ese momento la voz principal se encuentra en compases de espera.

3.1.6 Grafismos y otros recursos

En el transcurso de la obra se pueden identificar algunos grafismos notables, localizados concretamente en el cuarto movimiento. Estos signos gráficos indican variaciones de velocidad, promoviendo aceleraciones o desaceleraciones según lo especificado en la partitura.

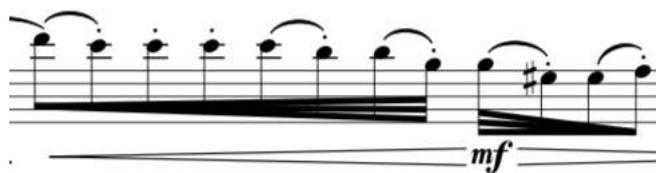


Ilustración 34: Primer grafismo ubicado en el cuarto movimiento.



Ilustración 35: Segundo grafismo ubicado en el cuarto movimiento.

Además de estos elementos gráficos, la obra hace un uso frecuente de diversos recursos ornamentales. Se contabilizan un total de 28 trinos, 31 mordentes y 6 *glissandi*. A ello se suma un pasaje de multifónicos que abarca siete notas, esto añade un nivel adicional de complejidad y riqueza tímbrica a la interpretación.

Dado el elevado número de trinos, mordentes y *glissandi*, no será posible incluir una ilustración detallada de cada uno de ellos. Por ello, se han elaborado tres tablas diferenciadas en las que se especifican, para cada recurso, el movimiento en el que aparece, la cantidad total y los compases en los que se encuentran.

Trinos:

Movimiento	Cantidad	Compases
I	4	32, 135, 138 y 139.
II	5	17, 21, 25, 29 y 31.
III	4	2, 17, 19 y 25.
IV	6	No hay barras de compás en este movimiento.
V	0	
VI	9	11, 20, 21, 22, 23, 35, 37, 49 y 51.

Tabla 2: Trinos.

Encontramos un total de 28 trinos en toda la obra.

Mordentes:

Movimiento	Cantidad	Compases
I	8	33, 93, 126, 128, 129, 130, 132 y 140.
II	6	8, 9, 11, 12, 28, 42, 50, 52 y 53.
III	8	9, 11, 12, 28, 42, 50, 52 y 53.
IV	3	No hay barras de compás en este movimiento.
V	3	36, 53 y 93.
VI	3	10, 12 y 15.

Tabla 3: Mordentes.

Encontramos un total de 31 mordente en toda la obra.

Glissandi:

Movimiento	Cantidad	Compases
III	1	66
IV	1	No hay barras de compás en este movimiento.
VI	4	55, 57, 58 Y 59.

Tabla 4: *Glissandi*.

Encontramos un total de 6 *glissandi*.

A diferencia de los recursos ornamentales anteriormente mencionados, cuya frecuencia ha requerido su organización en tablas, el pasaje de multifónicos se presenta a continuación mediante una ilustración específica. Este fragmento comprende siete notas ejecutadas mediante técnica multifónica, lo cual exige un control preciso del instrumento y una atención especial al equilibrio sonoro.



Ilustración 36: Pasaje de multifónicos ubicado en el cuarto movimiento.

Además de estos multifónicos, se identifica en el cuarto movimiento un recurso gráfico adicional: la indicación *wide vib.* escrita por el compositor. Esta señala que la nota debe ser interpretada con un *vibrato* amplio, es decir, oscilando el sonido de forma pronunciada. En este contexto, el uso del *vibrato* no tiene una finalidad expresiva tradicional, sino que busca generar un efecto sonoro particular, aportando riqueza tímbrica y contribuyendo al carácter experimental del pasaje.

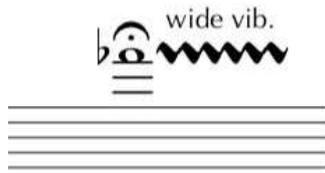


Ilustración 37: Grafismo *wide vib.* ubicado en el cuarto movimiento.

4 MÉTODOS Y TÁCTICAS DE ESTUDIO

En este apartado se recogen las principales dificultades detectadas tanto en la primera lectura de la obra como en las tres sesiones de observación realizadas posteriormente. A partir de estos puntos críticos, se plantean diferentes estrategias de trabajo: ejercicios específicos para resolver problemas concretos en los pasajes seleccionados y estudios generales enfocados en mejorar la interpretación global. El objetivo de este proceso no es solo superar los obstáculos técnicos, sino construir una base sólida que permita un montaje fiel, coherente y musicalmente eficaz de la obra.

4.1 Problemas planteados en la primera lectura de la obra

Este apartado recoge las principales dificultades encontradas durante la primera lectura de la obra, realizada de principio a fin sin preparación previa. Esta lectura tiene como objetivo obtener una primera impresión general, identificar posibles retos técnicos o musicales y comenzar a tomar conciencia de la estructura global. A partir de esta observación inicial, se seleccionan los pasajes más problemáticos, que se presentan a continuación junto con ejercicios específicos propuestos para abordarlos de forma efectiva. Esta primera fase resulta clave para orientar el estudio posterior y construir una base sólida de trabajo.

4.1.1 Dificultades encontradas en el primer movimiento

En este primer movimiento encuentro una dificultad clara entre el compás 39 y el compás 45. Se trata de un pasaje en el que se emplea el doble picado, ya que cada nota está marcada con staccato. Sin embargo, la velocidad del fragmento no permite articular todas las notas con la lengua a la rapidez que exige el *tempo* indicado, por lo que el uso del picado simple no resulta viable.



Ilustración 38: Pasaje a estudiar 1er movimiento.

Para trabajar el doble picado en este pasaje, utilizaré un ejercicio extraído del *Arban Complete Method for Trombone and Euphonium*. Este ejercicio está especialmente diseñado para mejorar la precisión y la claridad en la articulación rápida. Tal como se indica el propio libro, “In order to execute this exercise with precision, it must be practised slowly” [Para ejecutar este ejercicio con precisión, debe practicarse despacio] (Arban, 1982, p. 45), se iniciará a un *tempo* reducido, permitiendo al intérprete centrarse en la limpieza del ataque y en la regularidad del picado.

Una vez afianzada la articulación a un *tempo* lento, se incrementará progresivamente la velocidad hasta alcanzar el *tempo* original del pasaje que se desea mejorar, en este caso, negra a 160. Además, se recomienda superar temporalmente este tempo de referencia, trabajando el ejercicio a velocidades superiores, como 170 o incluso 180. Esta práctica a *tempos* más exigentes incrementa el control técnico del intérprete, de modo que, al regresar al *tempo* original de 160, la ejecución resulte más cómoda, segura y precisa.

Durante todo el proceso, se repetirá el ejercicio cuantas veces sea necesario hasta obtener un resultado óptimo, priorizando siempre la limpieza, la regularidad rítmica y la fidelidad al carácter musical del fragmento.



Ilustración 39: Ejercicio de doble picado.

4.1.2 Dificultades encontradas en el segundo movimiento

El segundo movimiento presenta un *tempo* lento, lo que nos brinda la oportunidad de desarrollar la musicalidad, la expresividad y el fraseo. Sin embargo, una de las principales dificultades que se presentan es la interrupción del fraseo por falta de aire. Este problema se manifiesta especialmente al inicio del movimiento, concretamente entre los compases 8 y 13.



Ilustración 40: Pasaje a estudiar 2ª movimiento.

Para resolver este pasaje, se empleará un ejercicio propuesto por el tubista y pedagogo Vicente López²², basado en la reducción progresiva del *tempo*. Se trata de una

²² Mi profesor a lo largo de los cuatro cursos realizados en el CSMA.

herramienta sencilla pero altamente eficaz para trabajar el control del aire, la continuidad del fraseo y la estabilidad sonora.

El ejercicio comienza interpretando el pasaje al tempo original y en el registro indicado por el compositor. Posteriormente, se debe realizar el pasaje una o incluso dos octavas por debajo, lo que favorece el control del flujo de aire y el apoyo diafragmático, esenciales para mantener un sonido estable. A continuación, se reduce el tempo en intervalos de cinco puntos de metrónomo, por ejemplo, de negra a 60 a 55, luego a 50, y así sucesivamente. En todo momento, el objetivo es ejecutar el pasaje de forma continua, sin interrupciones respiratorias y con un fraseo claro y bien definido.

Finalmente, se interpreta nuevamente el pasaje en el registro original y al tempo indicado por el compositor. En este punto, se observa una mejora significativa en la fluidez, la resistencia y la musicalidad del intérprete. Este ejercicio no solo prepara técnicamente al músico, sino que también le permite interiorizar de manera más profunda las exigencias expresivas de la obra.

4.1.3 Dificultades encontradas en el tercer movimiento

En el tercer movimiento encuentro varias dificultades específicas. Por un lado, dos pasajes de carácter similar, aunque en tonalidades distintas, situados entre los compases 2 y 6, y entre los compases 43 y 46. Por otro lado, un fragmento basado en una sucesión de cromatismos entre los compases 13 y 16. Estos tres fragmentos suponen los principales retos técnicos de este movimiento.

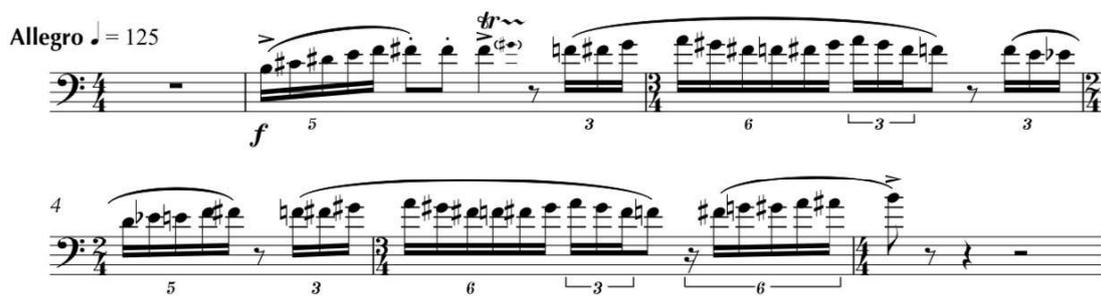


Ilustración 41: Primer pasaje a estudiar tercer movimiento.

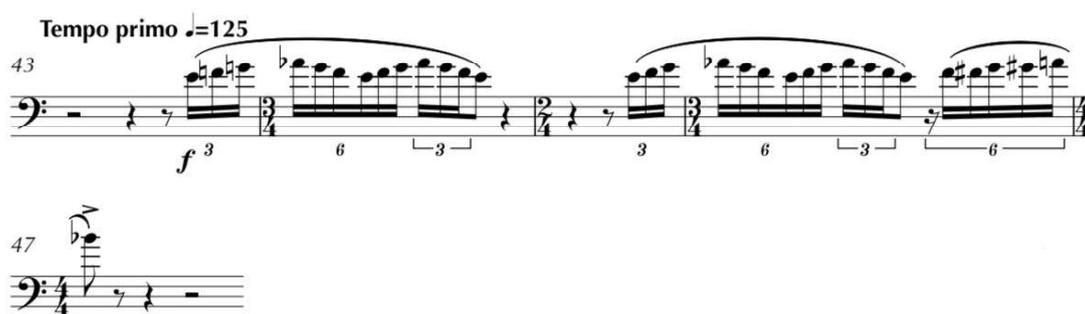


Ilustración 42: Segundo pasaje a estudiar del tercer movimiento, similar al anterior.

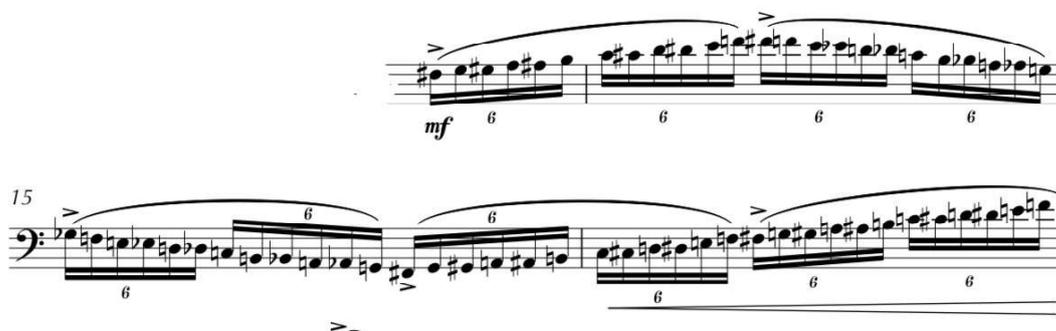


Ilustración 43: Tercer pasaje a estudiar del tercer movimiento.

En primer lugar, voy a trabajar los pasajes similares. Para ello, utilizaremos un ejercicio específico para este pasaje de propuesta propia. Inicialmente, realizaremos una lectura lenta de los pasajes con el objetivo de afianzar una interpretación correcta de las indicaciones del compositor en la partitura. Una vez que todo esté claro, estableceremos el metrónomo a negra a 60 y comenzaremos a aumentar progresivamente el *tempo* hasta alcanzar el *tempo* original indicado por el compositor (negra a 125). El aumento de velocidad será gradual y sin prisas, asegurándonos de que cada *tempo* se ejecute correctamente antes de pasar al siguiente. Es decir, cada incremento de velocidad debe lograrse solo cuando el pasaje se haya ejecutado con precisión en el *tempo* anterior. No subiremos la velocidad hasta que la actual se haya dominado al 100%, asegurando una transición fluida entre *tempos*.

4.1.4 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento

En este movimiento encuentro diversas dificultades, a pesar de que presenta un carácter cadencial, como señala Ginés Carrión, para poder interpretarlo con libertad y fluidez a los tiempos indicados (propios del estilo *cadenzal*) es fundamental, en primer lugar, estudiarlo respetando rigurosamente los tiempos establecidos en la partitura, sin pausas, ritardandos, ritenutos ni modificaciones del *tempo*. En mi caso, identifico dificultades en los dos pasajes marcados *Presto*, así como en el fragmento *Meno Mosso*. Estos comparten una estructura rítmica muy similar, con la particularidad de que el *Meno Mosso* sustituye los tresillos de semicorchea por semicorcheas.

The image shows a musical score for Euphonium (Euph.) in the fourth movement. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Presto' and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of eighth-note triplets with slurs and accents. The middle staff is labeled 'Meno mosso' and contains a similar rhythmic pattern but with half-note triplets. The bottom staff continues the 'Meno mosso' section with eighth-note triplets. The key signature has one flat (B-flat).

Ilustración 45: *Presto* y *Meno Mosso* a estudiar, cuarto movimiento.

The image shows a second musical score for Euphonium (Euph.) in the fourth movement, focusing on a 'Presto' passage. It consists of two staves. The top staff starts with a piano (*p*) dynamic and features eighth-note triplets with slurs and accents. The bottom staff continues the 'Presto' section with eighth-note triplets. The key signature has one flat (B-flat).

Ilustración 46: Segundo *Presto* a estudiar, cuarto movimiento.

Para trabajar este pasaje utilizaré un ejercicio propuesto por Vicente López. El ejercicio consiste en estudiar el fragmento a una velocidad lenta, aumentando progresivamente el *tempo*, y variando las articulaciones tanto en los tresillos como en las semicorcheas. Las articulaciones se trabajarán en tres modalidades: *staccato*, *legato* y *frullato*. Una vez completadas estas tres variantes, se interpretará el pasaje tal y como aparece escrito en la partitura. Tras ello, se repetirá el proceso aumentando gradualmente la velocidad.

La velocidad inicial será de negra a 60, aumentando de 10 en 10 hasta alcanzar el *tempo* objetivo. En el caso de los pasajes *Presto*, dicho *tempo* se situará entre negra a 168 y 200, margen que se adapta a criterio del intérprete, ya que el compositor no indica un valor exacto. Para el fragmento *Meno Mosso*, se alcanzará una velocidad algo menor, ya que, por definición, *meno mosso* indica literalmente "menos movimiento", es decir, un *tempo* más lento en comparación con el anterior.

4.1.5 Dificultades encontradas en el quinto movimiento

En este quinto movimiento, a simple vista no se perciben dificultades técnicas relacionadas con pasajes complejos, digitación o control del aire. Se trata de un movimiento sencillo, con un número reducido de notas y sin grandes exigencias técnicas aparentes. Sin embargo, gracias a las enseñanzas recibidas durante los cuatro años de grado superior por parte de mi profesor Vicente López, he aprendido a identificar otros aspectos fundamentales más allá de lo puramente técnico. En este caso, el verdadero reto del movimiento reside en su carácter: un carácter íntimo, personal y delicado. Transmitir estas cualidades al oyente requiere un trabajo profundo de interpretación y sensibilidad musical. Por ello, aunque no se trate de un movimiento técnicamente complejo, es fundamental trabajarlo con atención y cuidado para lograr expresar con claridad su esencia.

Para trabajar la habilidad de dominar el carácter que quiero aportar a cada interpretación, utilizaré un ejercicio propuesto por Vicente López, del cual he aprendido a desarrollar esta capacidad expresiva. No se trata de un ejercicio sencillo, ni técnica ni emocionalmente, pero sí resulta profundamente eficaz.

Consiste en escoger un pasaje cualquiera, de cualquier obra y a elección propia, y plantearse cuatro caracteres distintos, por ejemplo: tristeza, enfado, felicidad y tensión. A

continuación, se trabaja cada carácter por separado. Si comenzamos por la tristeza, por ejemplo, el primer paso será imaginar una imagen o situación que evoque claramente esa emoción e involucrarse mentalmente en ella al máximo. Solo así podremos expresarla con la mayor autenticidad a través del instrumento. El mismo proceso se repetirá con el resto de emociones planteadas, y posteriormente se podrá ampliar con nuevos caracteres y situaciones.

Es un trabajo a largo plazo, que puede extenderse durante meses, ya que implica una interiorización profunda. El objetivo es que estas emociones formen parte de nosotros de manera natural, para que podamos expresarlas automáticamente cada vez que lo deseemos. En este sentido, es un trabajo más psicológico que técnico, pero igualmente esencial para una interpretación artística completa.

4.1.6 Dificultades encontradas en el tercer movimiento

Entramos en el sexto y último movimiento, en el cual encuentro dificultades similares a las observadas previamente en el tercer movimiento, relacionadas principalmente con los seisillos y los cromatismos. Para abordar estas dificultades, ya contamos con la solución a través de los ejercicios del libro *"Arban Complete Method for Trombone and Euphonium"*, específicamente en la ilustración 37, que se utilizaron previamente en el estudio de los pasajes del tercer movimiento.

Además de estas dificultades, encuentro un desafío adicional en el pasaje que va del compás 9 al compás 15, especialmente en las notas agudas, concretamente en el *si4*. Lograr una emisión clara en estas notas resulta complicado debido a la presión de aire requerida y a la altura de la nota. Este aspecto debe ser trabajado con especial atención, ya que la estabilidad y la claridad de la emisión son esenciales para una ejecución precisa.

Para trabajar las emisiones, voy a utilizar un ejercicio específico de elaboración propia. Este consiste en la repetición del *si4*, alternándose con una escala cromática descendente y ascendente de dos octavas. El primer *si4* se interpreta como anacrúsico, es decir, fuera del tiempo fuerte, para así practicar su emisión en un contexto de tiempo débil, lo cual presenta una dificultad añadida.



Ilustración 47: Dificultad de emisión en *si4* presentada en el sexto movimiento.

El ejercicio se inicia con el metrónomo marcando negra a 60, y se irá aumentando progresivamente hasta alcanzar la velocidad indicada por el compositor en el pasaje correspondiente, que en este caso es de negra a 120. En cada *tempo*, el ejercicio deberá realizarse variando las dinámicas: *piano* (p), *mezzo piano* (mp), *mezzo forte* (mf) y *forte* (f). De este modo, se entrena no solo la estabilidad y claridad de la emisión en registro agudo, sino también el control dinámico y la resistencia en diferentes intensidades.



Ilustración 48: Ejercicio emisión de *si4*.

4.2 Problemas planteados en el primer control de la obra

Este apartado se centra en la primera fase del estudio detallado de la obra, desarrollada durante la primera semana de diciembre, tras la lectura inicial. Una vez superadas las dificultades más evidentes detectadas en la primera vista, comienzan a surgir nuevos retos más específicos que requieren un análisis más profundo y una estrategia de trabajo más

precisa. Estos problemas, de carácter técnico, musical o interpretativo, aparecen al abordar la obra con mayor atención y continuidad. A continuación, se describen estos desafíos, junto con los métodos empleados para afrontarlos y continuar consolidando una interpretación sólida y consciente.

4.2.1 Dificultades encontradas en el primer movimiento

Tras haber trabajado los problemas detectados en la primera lectura, durante el primer control de estudio del primer movimiento aparece una nueva dificultad relacionada con la precisión rítmica. Se trata de un patrón que se repite en distintos momentos del movimiento, compuesto por una corchea seguida de un silencio de semicorchea y una semicorchea. A la velocidad indicada por el compositor, es fácil caer en el error de interpretarlo como un tresillo, alterando así la métrica original. Este tipo de error, aunque sutil, puede comprometer la claridad rítmica del pasaje y debe ser trabajado con atención específica.



Ilustración 49: Pasaje referente para estudiar este patrón rítmico.

Dada su frecuencia en el movimiento y el riesgo de automatizarlo incorrectamente, es fundamental interiorizar el patrón rítmico de forma precisa desde el estudio inicial. Solo así podrá mantenerse la estabilidad del pulso y la fidelidad a la escritura del compositor incluso en *tempo* rápido.

Para trabajar este pasaje utilizaré un ejercicio de elaboración propia. Consiste en estudiar el fragmento con el metrónomo marcando la corchea a 160, lo que permite subdividir el

pulso y asegurar una correcta ejecución rítmica desde el inicio. Se repetirá el pasaje tantas veces como sea necesario hasta lograr una articulación clara y precisa, evitando en todo momento caer en el error de atresillar el patrón.

Una vez alcanzada esta claridad, se comenzará a aumentar progresivamente el *tempo* de la corchea hasta llegar a 320, que es el valor correspondiente a la subdivisión de la negra a 160, el *tempo* real del movimiento. Este proceso permite consolidar la métrica interna y afianzar el patrón rítmico incluso en *tempo* rápido, garantizando una ejecución limpia y fiel a la partitura.

4.2.2 Dificultades encontradas en el segundo movimiento

En este segundo movimiento, tras haberlo trabajado más a fondo, encuentro una dificultad técnica en el pasaje que va del compás 14 al 15. Nos encontramos en un momento lento y lírico, como indica claramente el compositor, lo que requiere una interpretación especialmente delicada. En este fragmento, se combinan un seisillo con *staccato* y un *setsillo* con *legato*, lo que plantea dos retos principales.



Ilustración 50: Pasaje a estudiar segundo movimiento.

El primer reto consiste en evitar que las figuras del seisillo se aceleren. Dada la naturaleza lenta del movimiento, es fácil que el ritmo se vea afectado por la rapidez natural del seisillo, lo que puede llevar a una ejecución apresurada. Es crucial mantener la precisión en la duración de las notas, para que el pasaje conserve su carácter tranquilo y expresivo sin caer en la tentación de acelerar.

El segundo reto se presenta con el *setsillo*, que exige mantener una ejecución suave y fluida. Aquí, el desafío es evitar que el paso del *staccato* al *legato* se vuelva brusco o agresivo. El *staccato* del seisillo demanda un ataque más corto y marcado, pero al transitar hacia el *setsillo* con *legato*, es esencial que la transición sea sutil, conservando la suavidad del *legato* sin perder la delicadeza que el movimiento requiere.

Superar estas dificultades exige un control preciso tanto del ritmo como de la dinámica, asegurando que el pasaje se ejecute con la expresión adecuada sin comprometer la precisión técnica ni la atmósfera lírica de la obra.

Para abordar eficazmente este pasaje, he creado un ejercicio propio que permite trabajar simultáneamente los dos retos principales, el control dinámico y la estabilidad rítmica. La idea es sencilla pero muy eficaz, consiste en practicar el fragmento con el metrónomo a la velocidad exacta indicada por el compositor y repetirlo varias veces, cambiando gradualmente la dinámica en cada repetición.

Se comienza con la dinámica escrita en la partitura, que en este caso es *mezzo forte*, y a partir de ahí se va disminuyendo progresivamente la intensidad del sonido: *mezzo piano*, *piano*, *pianissimo* y finalmente *pianississimo*. El objetivo de llevar la dinámica a un extremo tan suave es desarrollar un mayor control del ataque y una sensibilidad mucho más fina en la articulación, especialmente útil en un contexto lírico como el de este movimiento. Una vez alcanzado ese límite dinámico, volver a la dinámica original resulta mucho más fácil y natural.

Este ejercicio tiene una doble ventaja: mientras se trabaja la progresión de matices y la calidad del sonido, el metrónomo garantiza que el *tempo* se mantenga estable en todo momento. De este modo, se fortalece también la precisión rítmica, evitando que el seisillo se acelere o que el *setsillo* pierda su fluidez dentro del *tempo* lento del movimiento.

En resumen, este método ayuda a integrar tanto el control técnico como el expresivo, permitiendo una interpretación más segura, refinada y coherente con el carácter lírico que exige este segundo movimiento.

4.2.3 Dificultades encontradas en el tercer movimiento

En este tercer movimiento he encontrado una dificultad concreta relacionada con la acentuación dentro de un patrón de tresillos, la cual presenta un aspecto técnico que requiere atención, especialmente a la velocidad indicada por el compositor.

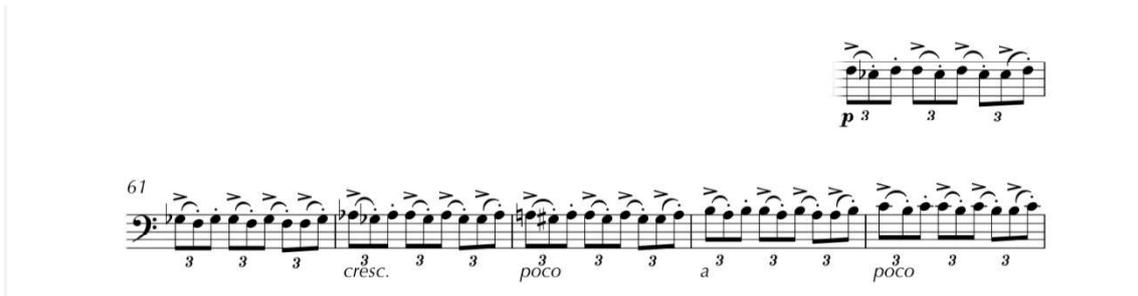


Ilustración 51: Pasaje referente para estudiar la acentuación en este pasaje y similares.

Para afrontar esta dificultad, empleo un ejercicio propio que me permite trabajar de forma progresiva y eficaz el control de los acentos dentro del tresillo. El trabajo comienza con el metrónomo a una velocidad reducida, en este caso negra a 60, esto se hace para poder concentrarnos en la colocación exacta de los acentos y asegurar una articulación limpia y precisa. A partir de ahí, aumentamos progresivamente la velocidad, siempre manteniendo la calidad de los acentos, hasta alcanzar el *tempo* marcado por el compositor.

Este ejercicio tiene una doble utilidad. Por un parte, permite interiorizar con claridad la estructura del patrón rítmico y la ubicación de los acentos. Por otro parte, garantiza que el control técnico no se pierda al aumentar la velocidad. Además, se trata de un recurso que puede aplicarse del mismo modo a otros pasajes con patrones rítmicos similares, lo que lo convierte en una herramienta útil más allá de este fragmento en particular.

El objetivo final es lograr que, incluso a *tempo*, los acentos se mantengan perfectamente definidos, contribuyendo a una interpretación precisa, equilibrada y musicalmente expresiva del pasaje.

4.2.4 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento

En este cuarto movimiento, de carácter claramente *cadenzal*, surge una dificultad específica desde el inicio del *tempo primo*. Se trata de un pasaje en el registro grave y con dinámica *piano*, lo que lo convierte en un fragmento especialmente delicado. Esta combinación de altura baja y sonoridad suave requiere un control muy preciso del sonido, ya que cualquier exceso de peso o falta de claridad puede afectar negativamente a la expresión del pasaje.



Ilustración 52: Pasaje a estudiar del cuarto movimiento.

Para abordar este fragmento, empleo un ejercicio transmitido por Vicente López. El trabajo comienza trasladando el pasaje una octava más grave, manteniendo la velocidad estimada que se utilizará finalmente en la interpretación, ya que, al tratarse de un movimiento *cadenzal*, el *tempo* no está fijado y queda a elección del intérprete.

Una vez en esa octava inferior, se trabaja el pasaje en diferentes niveles dinámicos, partiendo del *piano* marcado por el compositor y descendiendo progresivamente hasta el *pianissimo*, *pianississimo* e incluso *pianissisissimo*. Se busca así llegar al límite de la suavidad para desarrollar un control absoluto del toque en ese registro grave. Esto no solo entrena la precisión técnica, sino también la capacidad expresiva dentro de una sonoridad extremadamente contenida.

Una vez interiorizado el ejercicio en la octava grave, se traslada a la octava escrita por el compositor, repitiendo el mismo proceso dinámico. Este trabajo permite que, al interpretar finalmente el pasaje tal como está indicado en la partitura, se haga con naturalidad, precisión y una sonoridad plenamente controlada. El resultado es una

interpretación en la que la delicadeza del fragmento se mantiene intacta, sin perder claridad ni proyección, respetando así el carácter íntimo y expresivo del inicio cadenzal.

4.2.5 Dificultades encontradas en el quinto movimiento

A diferencia de los movimientos anteriores, en este quinto movimiento no he identificado nuevas dificultades significativas más allá de las ya detectadas en la primera lectura. Por ello, el trabajo actual se centra en consolidar la comprensión global del movimiento, abordándolo desde el principio con el *tempo* y carácter adecuados.

El objetivo es asimilar de forma completa la estructura, el fraseo y el discurso musical, de manera que pueda interiorizarse tanto técnicamente como a nivel interpretativo. Se trata de un trabajo más global, enfocado en la musicalidad, el equilibrio formal y la fidelidad al estilo, siempre respetando las indicaciones del compositor en cuanto a dinámicas, articulaciones y agógica. Este enfoque me permite afianzar el movimiento en la memoria auditiva y física, facilitando una ejecución segura y expresiva.

4.2.6 Dificultades encontradas en el sexto movimiento

En este sexto movimiento, el enfoque de trabajo es similar al aplicado en el quinto, se aborda el movimiento en su totalidad desde el principio, con el objetivo de interiorizarlo completamente. Sin embargo, en este caso, la principal dificultad se centra en mantener el *tempo* constante a lo largo de toda la pieza, respetando la velocidad indicada por el compositor y asegurando al mismo tiempo la limpieza de los pasajes técnicos.

Para afrontar este reto, recurro a un ejercicio recomendado por el músico y pedagogo José Antonio Mira Níguez²³. Se trata de un método sencillo pero eficaz, basado en la práctica por secciones y el control progresivo del *tempo*. El movimiento se divide en partes según la conveniencia del intérprete, respetando siempre la lógica de la escritura musical. Cada fragmento se estudia de manera independiente, comenzando en un *tempo* reducido, concretamente, a la mitad del *tempo* marcado, esto se hace para asegurar la claridad y precisión en la ejecución. A partir de ahí, se incrementa gradualmente la velocidad, pasando por distintos niveles hasta alcanzar, e incluso superar, el *tempo* objetivo. En este

²³ Director y profesor de tuba en el Conservatorio Profesional de Música de Almoradí.

caso, partiendo de negra a 60 y subiendo hasta negra a 140, lo que representa 20 puntos por encima del *tempo* indicado de negra a 120.

Una vez cada sección se ha trabajado con éxito a través de este proceso, se procede a unirla con la anterior, y así sucesivamente, hasta cubrir el movimiento completo. Este trabajo por etapas permite no solo afianzar el control técnico y la limpieza en la ejecución, sino también fortalecer la memoria y la estabilidad rítmica general, lo que resulta clave para afrontar con confianza una interpretación a *tempo* pleno.

4.3 Problemas planteados en el segundo control de la obra

La segunda revisión de la obra, realizada a mediados del mes de febrero, refleja una evolución significativa respecto al primer control. A estas alturas del proceso, el estudio constante y la práctica de los ejercicios propuestos han dado resultados positivos, permitiendo afrontar la obra con un mayor dominio técnico y una comprensión más profunda. Las dificultades que se presentan en esta etapa no están relacionadas tanto con aspectos técnicos básicos, sino más bien con la búsqueda de un mayor refinamiento interpretativo. Las dificultades ya no se centran en aspectos fundamentales de técnica o interpretación, sino en detalles puntuales cuyo ajuste contribuye al perfeccionamiento general de la obra. Estos aspectos específicos, que, aunque son sutiles, también son clave para alcanzar una versión más pulida y madura. El enfoque a seguir tras el segundo control se aleja de la atención a pasajes específicos de la obra y se orienta hacia un estudio más global. En esta fase, el objetivo es abordar la obra en su totalidad, trabajando de arriba a abajo, y asegurándonos de respetar todas las indicaciones del compositor. Es fundamental que el metrónomo se utilice de manera constante durante todo el proceso de estudio, sin interrupciones, para garantizar que la velocidad de la obra se mantenga en todo momento conforme a las indicaciones del compositor. Este trabajo general tiene un doble propósito, afianzar cada sección de la obra, de manera que se logre una interpretación fluida y coherente y desarrollar la resistencia física necesaria para interpretar una obra tan exigente. La tensión constante en los labios que requiere la obra hace indispensable que el trabajo sea progresivo, permitiendo aumentar la resistencia necesaria para la actuación

final sin comprometer la calidad interpretativa. Así, el estudio integral de la obra, siempre bajo la guía del metrónomo y con una atención al detalle, no solo asegura una interpretación precisa, sino también una preparación adecuada para el reto físico que representa la obra en su totalidad. Tras el trabajo general de la obra, es necesario señalar que, a pesar de los avances conseguidos, aún persisten dos excepciones de dificultades que requieren atención. Estas dificultades se encuentran específicamente en el segundo y cuarto movimiento.

4.3.1 Dificultades encontradas en el segundo movimiento

En este segundo movimiento, la dificultad principal se presenta en el intervalo entre el compás 45 y 46, específicamente en el cambio de la nota *sol5* a *la5*.

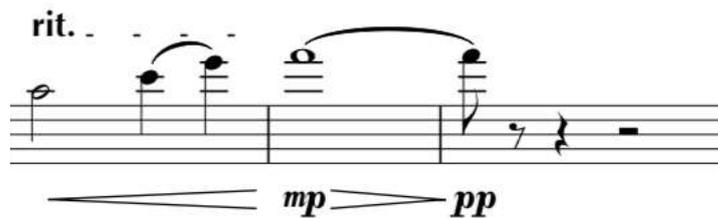


Ilustración 53: Pasaje a estudiar 2º movimiento.

Este salto es particularmente complicado y delicado, especialmente debido a la dinámica suave que debe mantenerse en todo momento. La transición entre estas dos notas requiere una precisión extrema, ya que un fallo en el control del intervalo podría resultar en una interpretación incorrecta, lo cual sería un error significativo para la calidad de la obra.

Para abordar la dificultad en el salto entre *sol5* y *la5* en el compás 45-46, no es necesario recurrir a un ejercicio técnico específico, ya que la solución propuesta se basa en una recomendación personal del músico y pedagogo Steven Mead²⁴. En el bombardino en Sib, la posición de *sol5* se consigue con los pistones 1 y 2, mientras que *la5* se alcanza con el pistón 2. La sugerencia de Steven Mead es mantener la misma posición de los

²⁴ Renombrado bombardinista y pedagogo británico, profesor en el *Royal Northern College of Music* desde 1989.

pistones para ambas notas, es decir, utilizar la misma digitación para *sol5* y *la5*. Esta técnica elimina el cambio de pistones entre estas dos notas, lo que facilita el ataque del intervalo sin riesgo de error. Al no haber variación en la digitación, no solo se previene un fallo en el salto, sino que también se mantiene una presión constante, lo que contribuye a una ejecución más estable y precisa.²⁵

4.3.2 Dificultades encontradas en el cuarto movimiento

En este cuarto movimiento, la principal dificultad identificada son los multifónicos. Aunque se ha logrado ejecutar esta técnica desde el primer momento, nunca ha alcanzado la perfección, por lo que es necesario seguir trabajando en ella para obtener una mayor precisión y claridad en la ejecución. Los multifónicos requieren un control exhaustivo de la afinación, la presión del aire y la colocación de la embocadura, lo que hace que sea un desafío mantenerlos de forma estable y precisa durante todo el pasaje.

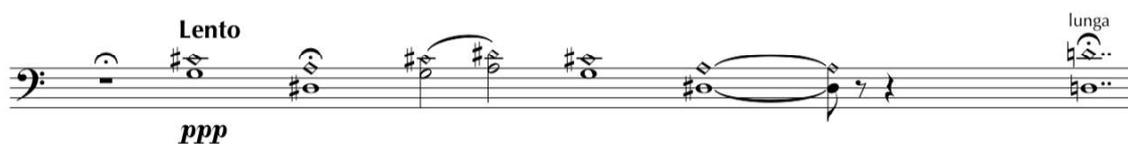


Ilustración 54: Pasaje de multifónicos en el cuarto movimiento.

Para mejorar esta técnica, se empleará un ejercicio recomendado por Vicente López. En primer lugar, se toca la voz destinada a ser cantada, con el objetivo de interiorizar su afinación y línea melódica. A continuación, se vuelve a cantar esa misma voz mientras se digitamos simultáneamente las posiciones correspondientes a las notas que deben ser tocadas, sin producir el sonido con el instrumento. Este paso intermedio es fundamental, ya que cada combinación de pistones modifica la resistencia del aire al circular por la tubería del bombardino, lo cual influye directamente en la afinación y el control del sonido.

Finalmente, se interpreta el multifónico completo, combinando la voz cantada con las

²⁵ Información recibida en la clase magistral impartida por *Mead*, el jueves 13 de marzo de 2025 en Almoradí (Alicante).

notas ejecutadas. En caso de detectar algún error de afinación o falta de estabilidad, se repite el proceso desde el inicio, incluso trabajando nota por nota si es necesario, para asegurar un control preciso de cada intervalo.

Este enfoque, aunque requiere paciencia, resulta altamente eficaz para lograr una interpretación afinada, estable y controlada del pasaje.

4.4 Problemas planteados en el tercer y último control de la obra

Este tercer control se realiza durante la última semana del mes de abril, tras un periodo de trabajo centrado en la resolución de las dificultades detectadas en el segundo control. Después de haber abordado de forma específica los retos técnicos e interpretativos de los movimientos señalados, puede afirmarse que la obra está completamente montada. Todos los problemas planteados previamente han sido corregidos y superados, lo que permite afirmar que la pieza se encuentra lista para su interpretación final. A pesar de este avance, en esta última fase de preparación se introduce un ejercicio final que resulta clave para consolidar todo lo aprendido y llegar a la audición con el máximo nivel de seguridad. Se trata de un ejercicio propuesto por Vicente López, que, aunque sencillo en su planteamiento, es de enorme valor práctico, la realización de simulacros de audición. El ejercicio consiste en reproducir, en la medida de lo posible, las condiciones reales de la actuación. Se comienza con un calentamiento previo, diseñado para ser lo más parecido posible al que se realizará el día de la audición. A continuación, se interpreta la obra completa de principio a fin, sin el uso del metrónomo, y con la máxima concentración, como si se tratara de la audición definitiva. Este proceso permite trabajar no solo la parte técnica, sino también la gestión de la presión y el enfoque mental necesarios para ofrecer una interpretación segura y expresiva. La repetición de estos simulacros proporciona la soltura y confianza necesarias para afrontar la audición con garantías, habiendo interiorizado la obra no solo desde un punto de vista técnico, sino también desde la experiencia real de su interpretación completa.

El resultado final de esta evolución interpretativa puede consultarse mediante el enlace disponible en el anexo. Dicho enlace dirige a la grabación de la audición realizada el viernes 11 de abril de 2025, a las 12:00 horas, en el salón de actos del Conservatorio

Pablo Martínez Del Cerro

Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. Se encuentra al final del anexo, justo debajo del programa y de la portada correspondientes a dicha audición.

5 CONCLUSIÓN

El estudio de *Genteel Dances* me ha brindado la oportunidad de comprender a fondo el enfoque creativo de Ginés Carrión y las particularidades de su obra. Esta experiencia ha sido profundamente formativa, ya que me ha permitido profundizar en las técnicas interpretativas esenciales para abordar la pieza de manera más detallada, integrando de manera continua la práctica con la reflexión sobre la interpretación.

El objetivo de este trabajo ha sido explorar diferentes enfoques interpretativos para abordar *Genteel Dances* de Ginés Carrión, proporcionando herramientas que faciliten su ejecución. A lo largo de este proceso, se han propuesto diversas técnicas y estrategias de estudio orientadas a superar los desafíos que presenta la obra, permitiendo que la interpretación se desarrolle de manera más fluida y precisa.

El objetivo principal de este trabajo ha sido desarrollar un enfoque pedagógico integral para el estudio de *Genteel Dances* de Ginés Carrión, con especial énfasis en los pasajes más complejos de la obra. Para alcanzar este objetivo, se han diseñado estrategias de enseñanza adaptadas a las necesidades específicas de la pieza, incorporando métodos prácticos que faciliten tanto la interpretación técnica como la comprensión profunda de su contenido musical.

Uno de los objetivos secundarios derivados de este trabajo ha sido contextualizar *Genteel Dances* a través del análisis de la biografía, el estilo compositivo y las influencias musicales de Ginés Carrión. Este objetivo ha sido alcanzado con éxito, ya que he profundizado en los aspectos clave de su vida y obra, lo que ha permitido situar la pieza dentro de un marco interpretativo más amplio y comprender mejor las características que definen su lenguaje musical.

Otro de los objetivos secundarios ha sido realizar una interpretación pública de *Genteel Dances*, aplicando los enfoques pedagógicos desarrollados a lo largo del trabajo. Este objetivo se ha alcanzado con éxito tras presentar la obra en diversas audiciones, recibiendo una respuesta positiva del público. En la mayoría de estas ocasiones, mi profesor Vicente López, quien estuvo presente en las audiciones, también ofreció su

valoración, confirmando que la interpretación fue exitosa y proporcionando su visto bueno.

El último de los objetivos secundarios ha sido recopilar y presentar información verificada sobre Ginés Carrión, con el fin de contribuir al conocimiento y difusión de su figura como compositor. Este objetivo se ha logrado con éxito, ya que se ha reunido información relevante sobre su trayectoria y estilo compositivo, incluyendo una entrevista directa con el propio Ginés Carrión, lo que ha proporcionado datos extremadamente verificados y valiosos sobre su proceso creativo y su visión musical.

Durante el desarrollo de esta investigación, me he encontrado con diversas dificultades. Uno de los principales obstáculos ha sido la casi total falta de información disponible sobre *Genteel Dances* y sobre Ginés Carrión. El material encontrado no solo era limitado, sino prácticamente nulo, ya que no existían fuentes relevantes en internet ni trabajos previos sobre la obra. Sin embargo, gracias a las entrevistas realizadas con Ginés Carrión y David Abellán, pude obtener los datos cruciales que permitieron completar esta investigación de manera satisfactoria.

En cuanto a la obra, la mayor dificultad que he encontrado radica en la aparición de seisillos de semicorcheas a gran velocidad, los cuales se presentan con abundancia a lo largo de la pieza. Este pasaje representa un reto técnico considerable, ya que requiere una gran precisión y control en la ejecución. Sin embargo, he logrado superar esta dificultad mediante la práctica constante y el uso de los ejercicios específicos diseñados durante las sesiones de estudio.

A lo largo de este proceso, he podido reconocer varios aspectos de mi interpretación que requerían mejorar. Gracias a la implementación de diversas técnicas y ejercicios recomendados durante las sesiones de estudio, y con la orientación continua de los profesores, he logrado identificar los puntos clave en los que debía centrarme. Este enfoque me ha permitido observar una progresiva mejora en dichas áreas, lo que ha sido especialmente evidente a medida que avanzaba en la interpretación de la obra. La constante reflexión y práctica han sido fundamentales para alcanzar este desarrollo.

6 BIBLIOGRAFÍA

6.1 Libros de técnica

- Arban, J. B. (1982). *Complete method for trombone and euphonium* (J. Alessi & B. Bowman, Eds.). Carl Fischer.

6.2 Trabajos

- Chorro Cuenca, Andrea (2022). *Estudio performativo de “Euphonium Concerto” de Karl Jenkins*. [Trabajo fin de grado, Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante].

- Toribio Hernández Imbernón, Alejandro (2023). *Estudio performativo de Altaia de José Salvador González Moreno*. [Trabajo fin de grado, Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante].

- Ñíguez Lidón, Álvaro (2021). *Concerto for bass tuba Ralph Vaughan Williams: Análisis musical y propuesta performativa*. [Trabajo fin de máster, Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante].

6.3 Genteel Dances

- Carrión, Ginés. (2016). *Genteel Dances*. (Edición de bombardino y piano). Edición propia.

7 FONOGRAFÍA

7.1 Audición completa *Genteel Dances*

7.1.1 Primer Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: I. Festive Playground Opening* [Vídeo]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=QSGmp9EDvFk&list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: I. Festive Playground Opening* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6qqmH7mhiAY8RdBPEN1p3x?si=831338e4efd34396>

7.1.2 Segundo Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: II. Lyrical Moment* [Vídeo]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=ICv-Hvu9TUs&list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc&index=2
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: II. Lyrical Moment* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/7m9piMpFhlipQ1shBCbxD7?si=02d96a63508d43d1>

7.1.3 Tercer Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: III. Passacaglia* [Vídeo]. *Youtube*. https://youtu.be/YqDAUueqy4w?list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: III. Passacaglia* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/0oteb3rX2uCbWPz14F3LHg?si=01aa5047eb26470f>

7.1.4 Cuarto Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: IV. Meanwhile* [Vídeo]. *Youtube*. https://youtu.be/hLWGq67UJcQ?list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: IV. Meanwhile* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/4a6ulSwHibrXZ0JiFyRmYx?si=6eb4ded159514127>

7.1.5 Quinto Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: V. Ostinato for Thick Strings* [Vídeo]. *Youtube*. https://youtu.be/asCCm3xY_x0?list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: V. Ostinato for Thick Strings* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/7EQ2DBybigqofQ1PxEvo1m?si=562074808c684eae>

7.1.6 Sexto Movimiento

- Canal David Abellán – Tema. (17 de Septiembre de 2019). Carrión: *Genteel Dances: VI. Ostinato for Thick Strings* [Vídeo]. *Youtube*. https://youtu.be/E9WOFMe1Lp4?list=OLAK5uy_n1PFLtOE8YSXDYF2rA7O1gEqRSDEkvNPc
- Ginés Carrión y David Abellán (2016). Carrión: *Genteel Dances: VI. Spoof Concert* [Canción]. *Spotify*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/65KBjVYdSOdzvh0LYmwvj1?si=94015d8592134c8f>

8 WEBGRAFÍA

8.1 Compositores.

<https://www.musicafestera.com/compositors/andres-perez-bernabe>

https://www.agrupacionmusicalsauces.com/sobre-nosotros/direccion-artistica/?utm_source

https://www.google.com/search?q=wagner+mini+biograf%C3%ADa&sca_esv

https://www.google.com/search?q=JOHN+WILLIAMS+explicaci%C3%B3n+en+espa%C3%B1ol&sca_esv

https://www.google.com/search?q=DANNY+ELFMAN+explicaci%C3%B3n+en+espa%C3%B1ol&sca_esv

https://www.google.com/search?q=James+Horner++explicaci%C3%B3n+en+espa%C3%B1ol&sca_esv

https://es.wikipedia.org/wiki/Roque_Ba%C3%B1os

8.2 Obras y movimientos.

https://www.google.com/search?q=Una+noche+en+el+Monte+Pelado+peque%C3%B1a+informaci%C3%B3n&sca_esv

https://www.google.com/search?q=El+anillo+del+Nibelungo+peque%C3%B1a+informacion&sca_esv

8.3 Intérpretes.

https://www.google.com/search?q=steven+mead+mini+informacion&sca_esv

8.4 Programa musical.

https://www.google.com/search?q=sibelius+programa+musical+explicaci%C3%B3n+en+espa%C3%B1ol&sca_esv

9 APÉNDICE O ANEXOS.

9.1 Programas de conciertos.



Ilustración 55: Portada y obras del concierto. (20/02/2025)

Programa de mano del concierto realizado en el Museo de Bellas Artes Gravina, (20/02/2025).

Fuente: Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante junto al Museo De Bellas Artes Gravina.

AUDICIÓN ALUMNOS ESPECIALIDAD TUBA Y BOMBARDINO
Y REPERTORIO CON PIANO



VIERNES 11/04/25 12:00 HS. SALÓN DE ACTOS, CSMA

PROFESORES:

VICENTE LÓPEZ, TUBA

PAMELA PÉREZ HEREDIA, REPERTORIO CON PIANO



Ilustración 56: Portada concierto (11/04/2025)

PROGRAMA
<ul style="list-style-type: none">• Concierto para tuba y orquesta. GREGSON I. Allegro deciso II. Lento e mesto III. Allegro giocoso Tubista: Miguel Martínez Sagasta• Concierto para bombardino y orquesta. J. HOROWITZ I. Moderato II. Lento III. Con moto Bombardinista: Manel Pérez Gavilá• Harlequin. P. SPARKE Bombardinista: Carlos Ferrer Moyá• Andante y Rondó. A. GUINOVART Tubista: Diego Vargas Ávila• Déjà Vu. Relicario de Córdoba para bombardino y piano. A. MÁRQUEZ Recitativo. Moderato Bombardinista: Jordi Mira Barberá• Genteel Dances para bombardino y orquesta. I. Festive playground opening II. Lyrical moment III. Passacaglia IV. Meanwhile V. Ostinato for thick strings VI. Spoof concert Bombardinista: Pablo Martínez del Cerro

Ilustración 57: Obras concierto (11/04/25)

Programa de mano de la audición de los alumnos de la especialidad de tuba y bombardino y repertorio con piano del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

Fuente: Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

Enlace directo a la grabación de dicha audición: <https://youtu.be/EsGdb8fbTpg>

9.2 Entrevistas.

Para poder realizar este trabajo tuve la necesidad de realizar 2 entrevistas, al compositor y al artista al que va dedicada la obra, estos son Ginés Carrión y David Abellán. A continuación, adjunto la entrevista realizada a cada uno de ellos.

9.2.1 Entrevista a Ginés Carrión

Inicios en la música.

P: ¿Cuándo y cómo comenzó su interés por la música?

G: Lo cierto es que casi todos los recuerdos de mi infancia giran en torno a la música de una forma u otra. En mi familia siempre ha habido una gran afición; todos eran muy melómanos, así que la mayor parte del tiempo en casa siempre sonaba ópera y conciertos a cualquier hora del día. Mi abuelo me ponía a *Wagner*, y mi tío me asustaba con *Una Noche en el Monte Pelado*... No tardé en empezar a querer crear mi propia colección de grabaciones desde muy niño, incluso antes de asistir a clases de solfeo o instrumento.

P: ¿Qué recuerdos conserva de sus primeros años como músico?

G: Nunca fui buen estudiante, así que al principio me costó una barbaridad adquirir disciplina para sentarme a tocar lo que realmente debía estudiar. El único piano al que tenía acceso estaba en casa de mis abuelos y cuando iba a estudiar me dedicaba a improvisar cualquier cosa menos las lecciones. Era como a un niño al que le dan un tambor, no podía dejar de recorrer el instrumento de punta a punta a ver cuánto daba de sí. Tuve que aprender, con el tiempo, a volverme sigiloso y sofisticado porque en casa se notaba mucho que un método de preparatorio de piano no podía sonar así. Pasaron unos cuantos años hasta que compramos mi propio piano con el que podía administrar el tiempo y dedicarle algunas horas de auténtico estudio. Toda esa etapa me costó horrores y saqué los cursos a duras penas (a veces yo mismo tenía que intentar convencer a los profesores para que me dejaran presentarme a los exámenes). Más adelante comencé a tocar la trompa y el hecho de juntarme a tocar con otra gente o en formación sinfónica, con la figura del director, el repertorio... me ayudó muchísimo a decidir que lo que realmente me apetecía era intentar componer yo mismo.

En resumen, recuerdo mis primeros años en la música como un periodo no demasiado satisfactorio en general. Me costó dar algunas vueltas, pero al final acabé encontrando un hilo del que me motivaba tirar.

P: ¿Tuvo alguna inspiración o influencia temprana que lo motivara a dedicarse a la composición?

G: Hay una cosa que siempre me ha encantado, y es la notación musical. Desde bien pequeño me embobaba observar cualquier partitura impresa de banda u orquesta y contemplar todos los detalles y la elegancia de las tipografías. Le dediqué mucho tiempo a mirar partituras y a intentar comprender cómo estaba hecho todo. No tardé en querer aprender a hacerlo yo mismo. Ese momento vino de la mano de los cursos de verano donde íbamos todos los alumnos de piano cada año; una de las asignaturas incorporadas justo en ese momento estaba relacionada con la edición de partituras, así que de cabeza me matriculé para aprender a usar el *software* de notación musical “*Sibelius*” que por aquel entonces estaba en fase beta y no había sido lanzado ni siquiera al público todavía. A partir de ahí estuve un montón de años copiando partituras de otros compositores, lo que me sirvió para aprender sobre orquestación, además de intentar darle salida a mis propias creaciones amateur.

Escribir música en papel y organizarla pacientemente siempre me ha parecido muy inspirador.

P: ¿Hubo algún acontecimiento o persona clave que marcara el inicio de su carrera como compositor?

G: Mi carrera musical está muy ligada a la música de cine y audiovisual en general, como orquestador, arreglista y compositor. Aunque siempre he sido un ferviente admirador de los clásicos, mi amor por el cine siempre me ha llevado a tener muy presente el tipo de música que se da en las películas. Crecer escuchando la música de compositores como *John Williams*, *Danny Elfman*, *James Horner*... me marcó. Siempre pensé “me quiero dedicar a eso”. También tengo la suerte de ser paisano y amigo de uno de los mejores compositores de música de cine, como es Roque Baños, con el que colaboro habitualmente y del que he aprendido muchísimo. También tuve la oportunidad de conocer y trabajar con José Nieto en algunos de sus últimos trabajos para cine.

Etapa como estudiante.

P: ¿Dónde realizó sus estudios musicales y qué formación académica recibió?

G: Estudié en el Conservatorio de música de Murcia, pero nunca llegué a terminar mis estudios, ni siquiera de grado profesional. Comencé a trabajar justo en aquella época y acabé abandonando la carrera de piano (a la que nunca le vi futuro para mí), en gran medida por la imposibilidad de compaginar ambas cosas.

P: ¿Qué profesores o mentores influyeron de manera significativa en su desarrollo como compositor?

G: Sin duda, mi profesor de piano en Murcia, Ramón Muñoz, del que aprendí una barbaridad. Y Javier Artaza Fano en armonía y análisis, es un profesor y compositor excepcional, además de un tipo genial. Hace unos pocos años tuve la suerte de que se publicara una de mis obras junto a una suya en un disco del increíble solista de tuba Vicente López. También debo volver a nombrar a Roque Baños aquí, que prácticamente me enseñó ‘in situ’ cómo funciona la música para películas.

P: ¿Cómo vivió la transición de ser estudiante a comenzar a componer de manera profesional?

G: Como decía antes, aunque no terminé mis estudios oficialmente, desde que comencé a trabajar hasta mis primeras composiciones más o menos serias, pasó un tiempo para mí fundamental de “aprendizaje sobre el terreno” en orquestación, arreglos y grabaciones. Así que se puede decir que fue muy natural, una cosa llevó a la otra.

P: ¿Recuerda alguna obra o composición que haya sido clave para su crecimiento durante sus años de estudio?

G: Clave para el crecimiento a lo largo de mi vida, y no solo durante años de estudio, ha sido el ciclo de óperas de *Wagner El anillo del Nibelungo*. Me obsesiona lo gigante de sus dimensiones como obra. Para mí constituye uno de los mayores atrevimientos del hombre sobre el arte en general. Cuando estudiaba, hacía mis propios arreglos para piano de diversos pasajes orquestales de esta obra. Siempre me ha acompañado a lo largo de mi vida.

Etapa como profesional.

P: ¿Cómo describiría su estilo compositivo y su evolución a lo largo de los años?

G: Trato de ser ecléctico y que ninguna obra se parezca a la anterior. Me da mucha rabia tener dos obras que en realidad se parezcan tanto que acaben siendo la misma, es algo que siempre he querido evitar a toda costa. Incluso en el caso de *Genteel Dances*, cuando me encargaron la versión para ser interpretada con acompañamiento de banda sinfónica, para que no fuera un mero arreglo, cambié la mitad de los motivos, les di otro orden, varié la instrumentación e introduje secciones nuevas para obtener una revisión de la obra que diera respuesta a quien quiera tocar esta música con banda teniendo su propia identidad y no solamente un arreglo.

En contraste a toda esta idea, también puedo decir que la mayoría de mis piezas están conectadas entre sí de alguna forma por una especie de hilo invisible, a base de guiños y objetos que coloco de forma casi oculta a modo de “continuidad de conceptos”.

P: ¿Cuál ha sido el papel de la obra *Genteel Dances* en su carrera? ¿Qué lo motivó a escribirla?

G: Pues creo que fue la primera obra por la que fui premiado en un concurso de composición ajeno a la música de cine, así que muy orgulloso del primer reconocimiento que tuve en una obra para concierto. *Genteel Dances* fue un encargo del solista David Abellán, y en su concepción original solo era lo que ahora conocemos como la danza V. A partir de ahí enseñé a David esbozos y temas de otras cosas que se me ocurrieron por el camino, y nos pareció bien extenderla. Nos dio como para otras cinco danzas más. En esos esbozos había pruebas de cómo podríamos combinar el bombardino con la sección de cuerda, y al final el proyecto acabó creciendo hasta convertirse en una obra con acompañamiento de orquesta sinfónica. Todo fue surgiendo sobre la marcha.

P: ¿Qué compositores contemporáneos o del pasado considera influencias clave en su música actual?

G: Como decía anteriormente, los clásicos, por supuesto... En cuanto a compositores actuales, podría nombrar a *John Corigliano*, *Philip Glass*, *Elliot Goldenthal* y *John Adams* como algunos de los que me parecen talentos absolutamente increíbles.

P: ¿Qué proyectos futuros tiene en mente como compositor y qué nos puede adelantar sobre sus próximos trabajos?

G: Actualmente estoy trabajando en un encargo que he recibido para la elaboración de una pieza de considerables proporciones para ser interpretada por dos bandas sinfónicas juntas, que se estrenará en la bienal de música que se celebra en Mula (Murcia). Tal y como lo he planteado por el momento, es un “Tema con variaciones”, pero podría esa no ser su forma final.

Fuente: Elaboración propia.

9.2.1 Entrevista a David Abellán

P. ¿Dónde nació y cuál fue su formación musical?

D. Nací en Jumilla, un pueblo situado al noroeste de la región de Murcia, con una gran tradición musical. Me formé en la Escuela de Música de la “Asociación Jumillana Amigos de la Música” y en la Escuela Municipal de Música con el profesor Francisco González Hernández. Posteriormente comencé mis estudios profesionales de Música en los Conservatorios de Murcia, Jumilla y Ávila con diferentes profesores, siendo Daniel Ferriz Azorín mi principal mentor a lo largo de toda mi carrera. También comencé a dar clases con Juanjo Munera y esa experiencia fue la primera en cuanto a un profesor bombardinista se refería. Fue muy emocionante. Por último, ingresé en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y finalicé mis estudios con el profesor Santiago Juanes Llorens.

P. ¿Cómo empezó su interés en la música y en particular en el bombardino?

D. Empecé en el mundo de la música en la Escuela Municipal de Música de Jumilla con la guitarra, y posteriormente amigos míos (que tocaban instrumentos de viento) me contaban lo genial que era estar en la banda, los ensayos... y decidí preguntar si había trompas para empezar a aprender, pero casualmente sólo quedaba un bombardino y así fue mi

encuentro con él. En pocos meses me fui enamorando del instrumento hasta que dejé definitivamente la guitarra y me centré en el bombardino hasta el día de hoy.

P. ¿En qué instituciones estudió música? ¿Tuvo algún maestro destacado que influyera en su carrera?

D. Estudié Música en la Escuela Municipal de Música de Jumilla, Escuela de la “Asociación Jumillana Amigos de la Música”, Conservatorio Profesional de Música de Murcia, Conservatorio Profesional de Música “Julián Santos” de Jumilla, Conservatorio Profesional de Música “Tomás Luis de Victoria” de Ávila y en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. También fui alumno de la Escuela de Tubas “Ciudad de Yecla” (Murcia). El maestro que me ha influido y lo sigue haciendo es Daniel Ferriz Azorín, actualmente profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura (Murcia).

P. ¿Qué motivó su elección por el bombardino como instrumento y cómo fue su camino hacia el profesionalismo?

D. Como he dicho anteriormente, la elección del bombardino fue meramente social. A día de hoy también pienso que el destino tuvo algo que ver y me lo puso delante. Para mí ha sido en muchos momentos de mi vida algo terapéutico y con él he vivido algunos de los momentos más felices de mi vida.

El camino hacia ser profesional fue simplemente ir pasando niveles y cursos y estudiando mucho hasta llegar al día de hoy.

P. ¿Podrías hablarme un poco de tu trayectoria general, hablando de tus principios, de tu entrada a la Banda Municipal de Bilbao y de tu actualidad?

D. Mi trayectoria a través de los años se ha basado en el estudio y la superación de retos que la misma carrera me iba poniendo delante. He sido galardonado en los concursos de Villena, Xátiva, “Acordes” Caja Madrid, Juventudes Musicales de España, premio Hynpos del Ayuntamiento de Jumilla a la labor educativa... también fui director durante cinco años del Festival Internacional para Tuba y Bombardino “Jumilla Low Brass”. He colaborado con las bandas municipales de Vitoria-Gasteiz, Santiago de Compostela, Ma-

drid y con las orquestas de Bilbao, Sinfónica de Euskadi, Orquesta de la Región de Murcia...

Mi incorporación a la Banda Municipal de Bilbao fue hace ya 15 años y para mí obviamente fue un gran hito en mi carrera. Como es de suponer, los inicios fueron difíciles, había que adaptarse y coger la dinámica del mundo profesional; a día de hoy es mi vida y mi trabajo. He aprendido y sigo aprendiendo mucho y soy feliz trabajando en esta gran institución junto a grandes músicos y amigos.

P. ¿Cómo conoció a Ginés Carrión?

D. Ginés y yo somos de Jumilla y lo conocí cuando empecé a formar parte de la banda de la Asociación “Amigos de la Música” de Jumilla. Desde el primer momento forjamos una gran amistad que se conserva hasta el día de hoy; de esa gran amistad surgió el proyecto de componer *Genteel Dances*. Ginés es una de las personas más importantes en mi vida.

P. ¿Cómo se ha desarrollado su amistad y colaboración a lo largo de los años?

D. A pesar de residir lejos el uno del otro (él en Madrid y yo en Bilbao), siempre hemos mantenido un contacto muy cercano. La colaboración en cuanto a lo musical nació desde el principio y se consolidó con la creación de *Genteel*. También ha compuesto más obras para bombardino y tuba (que se encuentran en el CD *Genteel Dances*) y gracias a eso su música se ha podido escuchar en muchos sitios y cada vez más (eso me hace muy feliz). Siempre seguiré colaborando con él.

P. ¿Cómo describe la experiencia de recibir esta dedicación y qué representa para su carrera musical?

D. Pues con un orgullo tremendo, un verdadero regalo, no solo recibir la obra sino tenerle como verdadero amigo. Para mi carrera ha significado muchísimo, me ha dado a conocer, me ha llevado a poder realizar un proyecto discográfico y sobre todo hacer que la música de un gran amigo se conozca y se divulgue lo máximo posible.

P. ¿Hubo algún proceso especial en la interpretación de esta obra, tanto a nivel técnico como emocional?

D. La obra empezó con el actual quinto movimiento (*Ostinato*) y la estructura que tiene, en cuanto a una suite, se podría decir que la decidió Ginés posteriormente. Así quedó lo que comprende la obra, que son seis danzas. Durante el proceso, obviamente se produjeron cambios, readaptaciones, tanto en la parte solista como en la orquestal, hacia el resultado actual. Fue un trabajo precioso y muy enriquecedor. A nivel emocional, fue algo muy intenso interpretar esa música escrita para ti. Una sensación indescriptible, honestamente.

P. ¿Hay pasajes o características musicales dentro de la obra que se identifiquen con su estilo o técnica personal?

D. Obviamente. La obra se identifica al 100% con mi forma de tocar y mis gustos musicales. Ginés me conoce a la perfección.

P. ¿Participó en el estreno de la obra? ¿Cómo fue la experiencia de tocar una pieza que le fue dedicada por un gran amigo?

D. Sí, fue junto a la Orquesta del Conservatorio de Cartagena y el maestro Andrés Pérez Bernabé. Un día muy emocionante, ya que Ginés también estaba presente. Nos llevamos muchos nuevos amigos y tanto la orquesta como el director hicieron un gran trabajo. Fue algo mágico.

P. ¿De qué manera esta obra ha influido en su trayectoria musical, tanto a nivel personal como profesional?

D. Ha influido mucho. A nivel profesional, para posicionarme en un lugar más visible dentro del circuito musical, y todo lo que ello conlleva. A nivel técnico, he aprendido muchas cosas nuevas (técnicas de grabación, proceso compositivo, proceso de estudio de la obra...) que obviamente te hacen ser mejor músico. A nivel personal, una experiencia única, muy emocionante y muy enriquecedora.

P. ¿Hay algún mensaje o sentimiento particular que espera transmitir con su interpretación de la obra?

D. El mensaje, en mi faceta de intérprete, es intentar ser lo más fiel posible a la creación del compositor. En este caso es más sencillo ya que hay conexión directa con él. El sentimiento es intentar transmitir todo lo que Ginés supone para mí y que eso llegue al público de la manera más sincera posible.

Fuente: Elaboración Propia.

10 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

10.1 Índice de ilustraciones

Ilustración 1: El do central.	16
Ilustración 2: Tempo comienzo.	17
Ilustración 3: Tempo compás 18.	17
Ilustración 4: Tempo inicio 2º movimiento.	18
Ilustración 5: Tempo compás 13.	18
Ilustración 6: Tempo compás 32.	19
Ilustración 7: Tempo inicio 3er movimiento.	19
Ilustración 8: Tempo compás 37.	19
Ilustración 9: Tempo compás 43.	20
Ilustración 10: Tempo inicio 4º movimiento.	20
Ilustración 11: Tempo 4º movimiento.	20
Ilustración 12: Vivace 4º movimiento.	21
Ilustración 13: Presto 4º movimiento.	21
Ilustración 14: Meno Mosso 4º movimiento.	21
Ilustración 15: Lento 4º movimiento.	22
Ilustración 16: Tempo primo 4º movimiento.	22
Ilustración 17: Vivo 4º movimiento.	22
Ilustración 18: Segundo Presto del 4º movimiento.	23
Ilustración 19: Larghetto 4º movimiento.	23
Ilustración 20: Prestissimo final del 4º movimiento	23
Ilustración 21: Tempo inicio del 5º movimiento.	24
Ilustración 22: Tempo inicio 2º movimiento.	24
Ilustración 23: Dinámica de sfz.	25
Ilustración 24: Dinámica de sffz.	25
Ilustración 25: Dinámica crescendos y diminuendos en el IV movimiento.	26
Ilustración 26: Dinámica crescendos y disminuendos en el V movimiento.	27
Ilustración 27: Tipos de articulaciones en Genteel Dances.	28
Ilustración 28: Muestra de staccato, acento y legato en Genteel Dances.	28
Ilustración 29: Muestra de tenuto en Genteel Dances.	28

Ilustración 30: Nota más aguda.....	29
Ilustración 31: Nota más grave.	29
Ilustración 32: Agógica indicada en el segundo movimiento.....	30
Ilustración 33: Agógica indicada en el tercer movimiento.	31
Ilustración 34: Primer grafismo ubicado en el cuarto movimiento.	31
Ilustración 35: Segundo grafismo ubicado en el cuarto movimiento.....	32
Ilustración 36: Pasaje de multifónicos ubicado en el cuarto movimiento.	34
Ilustración 37: Grafismo wide vib. ubicado en el cuarto movimiento.....	35
Ilustración 38: Pasaje a estudiar 1er movimiento.	37
Ilustración 39: Ejercicio de doble picado.	38
Ilustración 40: Pasaje a estudiar 2ª movimiento.....	38
Ilustración 41: Primer pasaje a estudiar tercer movimiento.....	39
Ilustración 42: Segundo pasaje a estudiar del tercer movimiento, similar al anterior.	40
Ilustración 43: Tercer pasaje a estudiar del tercer movimiento.	40
Ilustración 44: Ejercicio cromatismos y seisillos.	41
Ilustración 45: Presto y Meno Mosso a estudiar, cuarto movimiento.	42
Ilustración 46: Segundo Presto a estudiar, cuarto movimiento.	42
Ilustración 47: Dificultad de emisión en si4 presentada en el sexto movimiento... 	45
Ilustración 48: Ejercicio emisión de si4.	45
Ilustración 49: Pasaje referente para estudiar este patrón rítmico.	46
Ilustración 50: Pasaje a estudiar segundo movimiento.....	47
Ilustración 51: Pasaje referente para estudiar la acentuación en este pasaje y similares.....	49
Ilustración 52: Pasaje a estudiar del cuarto movimiento.....	50
Ilustración 53: Pasaje a estudiar 2º movimiento.	53
Ilustración 54: Pasaje de multifónicos en el cuarto movimiento.....	54
Ilustración 55: Portada y obras del concierto. (20/02/2025).....	63
Ilustración 56: Portada concierto (11/04/2025).....	64
Ilustración 57: Obras concierto (11/04/25).....	64

10.2 Índice de tablas

Tabla 1: Índice de abreviaturas y siglas.....	IV
Tabla 2: Trinos.	32
Tabla 3: Mordentes.	33
Tabla 4: Glissandi.....	34