



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Evolución interpretativa de *Avern* de Saül Gómez Soler y comparación en diferentes agrupaciones

Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Carlos Montesinos Parra

Director/a del TFG: Inmaculada Dolón Llor

Especialidad: Dirección

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en el análisis y comparación interpretativa de la obra *Avern* del compositor valenciano Saül Gómez Soler, una figura destacada en la música sinfónica contemporánea para banda y orquesta. La obra, escrita originalmente para orquesta y adaptada posteriormente para banda sinfónica y brass band, fue concebida como una evocación programática del entorno de la ermita de Sant Esteve d'Ontinyent. La investigación se estructura en torno a la evolución interpretativa de la obra desde la perspectiva del director, profundizando en sus elementos técnicos, estilísticos y expresivos.

El autor analiza tanto el contexto histórico del sinfonismo y las características de las agrupaciones implicadas, como la propia partitura. La metodología empleada es mixta: incluye análisis formal y técnico de la partitura, entrevistas al compositor, y una parte práctica con ensayos y grabaciones realizadas con la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Alicante. Estos registros han permitido una comparación directa entre las interpretaciones en dos formatos distintos, identificando diferencias tímbricas, técnicas y expresivas.

El trabajo destaca también la figura de Gómez Soler como compositor, influenciado por la música de cine, el minimalismo y el repertorio del siglo XX. *Avern* se presenta como una obra que, aunque cercana al lenguaje cinematográfico, contiene una sólida estructura formal y una gran riqueza tímbrica.

Este estudio no solo contribuye al conocimiento de la obra, sino que ofrece herramientas prácticas para futuros directores, enriqueciendo el repertorio analítico de la música sinfónica contemporánea.

Palabras clave:

Avern, evolución interpretativa, Saül Gómez Soler, sinfonismo

ABSTRACT

This Final Degree Project focuses on the interpretative analysis and comparison of the work *Avern* by the Valencian composer Saül Gómez Soler, a prominent figure in contemporary symphonic music for wind band and orchestra. Originally written for orchestra and later adapted for symphonic band and brass band, the piece was conceived as a programmatic evocation of the surroundings of the Sant Esteve Hermitage in Ontinyent. The research is structured around the interpretative evolution of the work from the conductor's perspective, delving into its technical, stylistic, and expressive elements.

The author analyzes both the historical context of symphonism and the characteristics of the ensembles involved, as well as the score itself. The methodology employed is mixed, combining formal and technical score analysis, interviews with the composer, and a practical component involving rehearsals and recordings with the Banda Sinfónica Municipal de Alicante and the Symphony Orchestra of the Conservatory of Music of Alicante. These recordings enabled a direct comparison between performances in two different formats, identifying timbral, technical, and expressive differences.

The study also highlights Gómez Soler's profile as a composer influenced by film music, minimalism, and the twentieth-century repertoire. *Avern* is presented as a work that, while close to a cinematic language, possesses a solid formal structure and a rich timbral palette.

This study not only contributes to a deeper understanding of the piece but also provides practical tools for future conductors, thereby enriching the analytical repertoire of contemporary symphonic music.

Keywords:

Avern, interpretative evolution, Saül Gómez Soler, symphonism

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas las personas que han formado parte de este proceso académico y personal.

En primer lugar, mi gratitud más profunda es para mi tutora, la profesora Inmaculada Dolón Llor, por su constante apoyo, orientación y compromiso a lo largo de la realización de este Trabajo de Fin de Grado.

A Saül Gómez Soler, por su apoyo, colaboración y aportación del material para la realización de este estudio.

También deseo agradecer al conjunto del profesorado de la titulación por compartir sus conocimientos por su implicación en nuestra formación a lo largo de estos años.

Por último, aunque no por ello menos importante, gracias a mis compañeros, amigos y familiares por su compañía, apoyo y ánimo constante durante todo el grado.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ADDA: Auditorio de la Diputación de Alicante

c.: Compás

cc.: Compases

COSICOVA: Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos

Cresc. Crescendo

CSMA: Conservatorio Superior de Música de Alicante

FSMCV: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana

Gliss: Glissando

Pizz.: Pizzicato

PPM: Pulsaciones por minuto

RTVE: Radio Televisión Española

TFG: Trabajo de Fin de Grado

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	2
1.3	Objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura	4
1.5	Dificultades y facilidades	5
1.5.1	Dificultades	5
1.5.2	Facilidades	5
2	EL SINFONISMO.....	7
2.1	Evolución del sinfonismo	7
2.1.1	Historia y evolución de la banda sinfónica	7
2.1.2	Historia y evolución de la orquesta sinfónica	7
2.1.3	Repertorio destacado en el siglo XXI	9
3.	AVERN DE SAÛL GÓMEZ SOLER.....	11
3.1	Saül Gómez Soler: datos biográficos y producción musical	11
3.2	Estilo compositivo	12
3.3	<i>Avern</i>	13
3.3.1	Descripción	13
3.3.2	Plantilla instrumental	14
3.3.3	Análisis de <i>Avern</i>	15
3.3.3.1	Introducción	18
3.3.3.2	<i>The Mountain</i>	19
3.3.3.3	<i>Avern</i>	20
3.3.3.4	<i>Pray</i>	21
3.3.3.5	<i>The Storm</i>	22

3.3.3.6 <i>Celebration</i>	23
3.3.4 Análisis interpretativo	24
3.3.4.1 Introducción	24
3.3.4.2 <i>The Mountain</i>	25
3.3.4.3 <i>Avern</i>	26
3.3.4.4 <i>Pray</i>	27
3.3.4.5 <i>The Storm</i>	27
3.3.4.6 <i>Celebration</i>	28
4 TRABAJO CON LA BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE ALICANTE, ENSAYOS Y GRABACIONES	29
4.1 Banda Sinfónica Municipal de Alicante	29
4.2 Grabaciones de ensayos y concierto	29
4.3 Resumen de la evolución desde el primer ensayo hasta el concierto	34
5. TRABAJO CON LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ALICANTE	36
5.1 Orquesta Sinfónica del CSMA	36
5.2 Grabación del ensayo	36
5.3 Resumen de la evolución interpretativa del ensayo	39
6 CONCLUSIONES	41
6.1 Comparación entre las dos agrupaciones	41
6.2 Futuras líneas de investigación	45
6.2.1 Comparación con una orquesta profesional	45
6.2.2 Análisis y comparación de otras obras del mismo compositor	46
6.2.3 Estudio de la recepción de la obra por parte del público e interpretes	46
BIBLIOGRAFÍA	47
FONOGRAFÍA	48
WEBGRAFÍA	49

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	50
APÉNDICE DOCUMENTAL	51
1. Entrevista a Saül Gómez Soler	51
2. <i>Avern</i> . Partitura de banda.....	59
3. <i>Avern</i> . Partitura de orquesta.....	105

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Todo estudio sobre música sinfónica, o sobre sinfonismo, exige una definición filológica que permita aclarar el objeto de interés. Sinfonía, del latín *symphonía* (sonido acorde), «en nuestro tiempo, constituye una composición orquestal en varios movimientos, cuya estructura es libre o amoldada a la forma sonata del Clasicismo» (Sancho, 2003). En los últimos dos siglos presenta de manera usual un contenido más abstracto que el que se utilizaba hasta el S.XIX. Muchas de las sinfonías cuentan con un contenido programático y en muchos casos el sinfonismo ya no se refiere a la forma, sino que es una evolución que ha desembocado en un tipo de composición muy abierta y para formaciones muy diversas. En el caso del sinfonismo escrito para banda sinfónica o de vientos, esta abstracción es aún más evidente, ya que «la banda de música es una herramienta con un potencial extraordinario para ser eco de las ideas creativas de la composición contemporánea» (Vilaplana, 2021).

En este trabajo se aborda el análisis y el estudio comparativo entre las interpretaciones de formaciones diferentes de la obra sinfónica *Avern* del compositor Saül Gómez Soler, desde la perspectiva del director musical. La dimensión interpretativa y concertante de la obra forman el eje central del presente Trabajo de Fin de Grado. El compositor ha sido laureado con diversos galardones posicionándose como uno de los compositores de banda más importantes e interpretados de nuestros tiempos. Su estilo, a caballo entre la música sinfónica programática y la audiovisual, integra elementos clásicos y contemporáneos, que dan lugar a obras que exploran emociones intensas y cuentan relatos sugestivos.

La justificación para abordar *Avern* como objeto de estudio se fundamenta en diversas razones. En primer lugar, la obra de Gómez Soler es la más interpretada y vendida dentro de las obras del compositor en el catálogo de la editorial holandesa *Molenaar*. No obstante, no existe ningún estudio o investigación específica que analicen de forma exhaustiva las interpretaciones de ésta, tanto de banda sinfónica como de orquesta. Este TFG¹ busca llenar

¹¹ Abreviatura de Trabajo de Fin de Grado. Se establece para todo el documento a partir de la primera aparición.

ese vacío existente. Además, esta obra posee una dificultad técnica y expresiva para la formación que proporciona un desafío tanto para el director como para el grupo de músicos.

Por otra parte, la posibilidad de dirigir la obra con la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y la Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Alicante, suma un componente valioso y cualitativo al trabajo, favoreciendo al mismo tiempo al estudio de la interpretación y al análisis comparativo entre distintas formaciones.

El interés personal del autor de este TFG en el tema planteado nace del deseo de profundizar en la comprensión de *Avern* y de explorar las posibilidades performativas que ofrece esta composición. Como director, la oportunidad de contribuir al análisis y aplicación performativa de esta obra sinfónica me permite indagar en sus detalles expresivos y técnicos. La práctica de dirigir esta obra enriquecerá el propio conocimiento artístico de quien lo estudie y permitirá un acercamiento a la visión musical del compositor.

1.2 Estado de la cuestión

En el análisis del estado de la cuestión para este TFG se ha observado la falta de investigaciones previas sobre la partitura específica que se estudia. Al igual que ocurre con otros compositores contemporáneos, la ausencia de investigaciones académicas y estudios previos deja sin indagar cuestiones relacionadas con el análisis, la técnica interpretativa, la concertación y la interpretación comparada de la obra.

A la hora de analizar el estado de la cuestión se ha efectuado una búsqueda bibliográfica específica. En primer lugar, se han encontrado estudios sobre la historia y el origen de las bandas de música (Asensi, 2010), así como desde el Imperio Romano de Occidente hasta la actualidad (Astruells, 2012) y sobre el origen de las agrupaciones de viento y percusión desde su origen hasta la actualidad analizando más concretamente la historia y la aportación cultural de la Banda Sinfónica Municipal de Valencia (Austrells, 2003). También existe un estudio sobre la actualidad de la composición para banda sinfónica, éste se centra en las bandas de música de la Comunidad Valenciana y trata de promover el uso de técnicas contemporáneas y extendidas en las obras de nueva creación. A su vez se ha encontrado un estudio específico sobre la evolución de la Orquesta desde sus inicios hasta la orquesta Strauss y Mahler (De Persia, 2018). Por último, se ha encontrado un estudio reciente sobre el sinfonismo (orquestal) en los siglos XX y XXI (Vadillo, 2020) que contextualiza y

conceptualiza los parámetros que definen el sinfonismo en los dos últimos siglos. Esta bibliografía nos permite contextualizar y entender la evolución de las agrupaciones con las cuales se va a trabajar de forma práctica.

Por otra parte, se han encontrado trabajos de temática similar a la de este TFG como el análisis performativo y comparativo de la *Danza Sinfónica* de Barnes (Sanjuan, 2024) o el análisis y guía para la dirección de la música sinfónica de Luis Serrano Alarcón (Goodwin, 2016).

Al tratarse de un joven compositor (nacido en 1982) no se encuentra ninguna referencia en fuentes como *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) o en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002). A su vez, esta partitura es una creación reciente (2016), lo que añade un elemento hodierno a la investigación y permite explorar y trabajar una obra que hasta la fecha no ha sido plenamente examinada en la literatura académica. No obstante, se han encontrado trabajos y estudios recientes sobre el compositor como el de la obra *Scent* para clarinete en *mi b* (García 2021), la entrevista realizada en la web Radiobanda (Oriola, 2021) y el estudio analítico-performativo de la Sinfonía *Breathing bits* (Montesinos, 2024).

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo principal

El objetivo principal de este TFG es investigar y analizar las interpretaciones de la obra *Avern* de Saül Gómez Soler tanto para banda sinfónica como para orquesta sinfónica, con el fin de contribuir a la comprensión de ésta y a la mejora de la ejecución en futuras interpretaciones con diversas agrupaciones musicales.

1.3.2 Objetivos específicos

- Recopilar datos relevantes sobre la biografía y trayectoria del compositor.
- Investigar el pensamiento estético de Saül Gómez Soler.
- Seleccionar las metodologías de análisis más apropiadas para el estudio integral de la obra.
- Analizar formalmente y desde el punto de vista interpretativo la obra *Avern*.

- Investigar las diferencias y similitudes entre las versiones para banda sinfónica y para orquesta sinfónica.
- Registrar y analizar los ensayos y conciertos de *Avern* con la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Alicante.
- Formular recomendaciones específicas para directores que programen en un futuro la composición estudiada.

1.4 Metodología y estructura

Los métodos que se llevan a cabo para la elaboración de este trabajo son la investigación documental, el análisis musical, entrevistas y una parte performativa. Por tanto, se trata de una metodología mixta: cualitativa y cuantitativa.

Como fuentes primarias existen entrevistas al compositor y la disposición del texto original, en este caso se trata de la partitura.

Se emplea metodología cualitativa en cuanto a la investigación documental. En este caso se ha centrado en recopilar bibliografía relacionada con la obra que engloba el tema del TFG y su compositor, con la banda sinfónica y el análisis musical. Por otra parte, la realización de entrevistas al compositor suma un contenido muy valioso al trabajo.

En cuanto a la metodología cuantitativa, se realiza un estudio analítico-performativo, sobre todo en la sección más práctica de este trabajo. Para ello se utilizan equipos de grabación, tanto de audio como de vídeo para recopilar la información de los ensayos y conciertos. Se observan, comparan y analizan los resultados para extraer conclusiones.

La estructura del trabajo comprende los siguientes pasos clave:

- Grabación en audio y vídeo de los ensayos y conciertos realizados con las formaciones: Banda Sinfónica Municipal de Alicante y Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Alicante, en los meses de abril y mayo de 2025.
- Observación y trabajo *in situ* de la obra, a nivel de concertación.
- Comparación detallada y crítica de las interpretaciones de ambas formaciones.

- Análisis detallado y crítico de los resultados performativos, extrayendo conclusiones, diferencias y similitudes.
- Organización clara y metódica de los resultados del trabajo.

1.5 Dificultades y facilidades

En el transcurso de este TFG se han encontrado tanto dificultades como facilidades que han influido en el proceso de la investigación. A continuación, se detallan.

1.5.1 Dificultades

Limitación de tiempo de trabajo con la formación:

Se ha contado con un tiempo muy breve de trabajo con la formación profesional (Banda Sinfónica Municipal de Alicante) y con la semiprofesional (Orquesta Sinfónica del CSMA), cuestión que ha podido influir en la preparación y el resultado final de la grabación y concierto. A su vez, el ensayo y la grabación con la Orquesta se ha realizado en un momento muy próximo a la entrega de este trabajo.

1.5.2 Facilidades

Acceso al compositor:

El compositor de la obra analizada ha accedido a responder a todas las cuestiones planteadas, así como a realizar una entrevista via correo electrónico y también ha facilitado los materiales de orquesta para su ensayo y grabación.

Conocimiento de la obra y experiencia de haberla dirigido:

La obra ha sido trabajada durante el primer trimestre del año 2025 con una formación amateur y dirigida en concierto el 29 de marzo. Formación: Societat Musical la Lira Fontiguerense. Lugar: Teatro Joan de Joanes, La Font de la Figuera.

Colaboración con una agrupación profesional:

Se ha trabajado durante la segunda semana del mes de abril de 2025 con la Banda Sinfónica Municipal de Alicante, única banda profesional de la provincia de Alicante. Se han realizado 3 ensayos y el correspondiente concierto el día 11 de abril. Esta colaboración ha permitido

trabajar de forma rápida y concreta, siendo una experiencia real del mundo profesional, así como obtener una grabación de los ensayos y del concierto necesaria para el análisis comparativo que pretende realizar este trabajo.

Colaboración con una agrupación semiprofesional:

A pesar de las dificultades a nivel de agenda, se ha podido trabajar durante ciertos ensayos y realizar una grabación con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Alicante. Ésta está formada por los alumnos de máster y/o cuarto curso de la especialidad de viento y percusión, y de los alumnos de cuerda. Este trabajo ha permitido tener una versión única, ya que no se ha encontrado ninguna grabación orquestal de la obra trabajada.

Material audiovisual para las grabaciones:

Se ha contado con un material con un nivel suficientemente bueno como para poder hacer un trabajo de registro de calidad. Se ha contado con una cámara *Canon* proporcionada por el Conservatorio Superior de Música de Alicante, diferentes *iPhone* de última generación y una grabadora *Zoom* que ha permitido recoger el audio con calidad.

2 EL SINFONISMO

2.1 Evolución del sinfonismo

2.1.1 Historia y evolución de la banda sinfónica

El origen etimológico del concepto “banda de música” hace referencia a un conjunto de instrumentos de viento y percusión. No obstante, a lo largo de la historia el término banda se ha utilizado para diferentes formaciones, como *La Grande Bande* de la época de Luis XIV formada por violines o *The King’s private band*, de origen inglés y formada por veinticuatro flautas (Astruells, 2012).

Algunos estudios sitúan el origen de las bandas de música como las conocemos hoy en día en los campos de batalla del siglo XVIII (Pascual Vilaplana, 2020). Sin embargo, otros autores se remontan a la antigua Roma durante el reinado de Servio Tulio (578-534 a.C.) (Astruells, 2012).

El progreso de la formación es provocado, en su gran medida, por la evolución organológica y por el desarrollo de los diversos movimientos y estilos musicales desde la antigua Roma hasta nuestros días. Para analizar de una forma más precisa el origen de las bandas de música tal y como se conocen hoy, hay que remontarse a finales del siglo XVIII. Durante la Revolución francesa y las Guerras Napoleónicas, las bandas de música eran necesarias para los ejércitos. Subían la moral de los soldados y ayudaban a las tropas a llevar el ritmo y el paso. A su vez, durante estos años comenzaron a crearse las primeras bandas civiles. Y es a lo largo del siglo XIX, después de la Guerra de Independencia Española, cuando comienzan a fundarse más bandas civiles en los pueblos y ciudades de España, y toman protagonismo en los actos sociales y festivos (Grau, 2019). Además, se crean escuelas de música que garantizan la formación y evolución de estas, ya llamadas Sociedades Musicales. Es en estos últimos siglos XX y XXI cuando se produce una expansión del repertorio concreto para las formaciones que se conocen hoy en día.

2.1.2 Historia y evolución de la orquesta sinfónica

La orquesta sinfónica, como formación e institución musical, ha experimentado una transformación gradual desde sus orígenes en el siglo XVII hasta la actualidad. Su desarrollo no solo ha estado influenciado por la evolución organológica y compositiva, sino también

por factores sociales, políticos y económicos que han condicionado su estructura y funcionalidad.

En sus inicios, la orquesta se conformó en el contexto de las cortes europeas, donde su función primordial era la exaltación del poder monárquico. Compositores como Jean-Baptiste Lully en la corte de Luis XIV sentaron las bases de una orquesta organizada, con una jerarquía clara y una instrumentación definida. Posteriormente, en el siglo XVIII, el modelo del *concerto grosso*, desarrollado en Italia por Corelli y Vivaldi, y la música sinfónica de Haydn y Mozart, consolidaron una orquesta más estable y equilibrada, con una distribución de instrumentos más homogénea y con un director que regulaba su ejecución.

Durante el Romanticismo, la orquesta creció significativamente en tamaño y variedad instrumental. Compositores como Berlioz, Wagner y Mahler expandieron la paleta orquestal, incorporando nuevas familias de instrumentos y desarrollando técnicas de orquestación más complejas. La música dejó de ser exclusiva de la aristocracia y comenzó a vincularse con la burguesía, impulsando la construcción de grandes salas de conciertos y la profesionalización de los músicos.

En el siglo XX, la orquesta sinfónica se convirtió en un símbolo de tradición y, al mismo tiempo, en un espacio de experimentación sonora. Compositores como Stravinski, Schönberg o Bartók rompieron con las convenciones tonales y tímbricas, introduciendo nuevos conceptos de sonoridad y estructura. Asimismo, la aparición de la música electroacústica y la influencia de las vanguardias propiciaron la incorporación de instrumentos electrónicos y técnicas extendidas en la orquesta, aunque sin reemplazar su formato clásico.

Actualmente, la orquesta sinfónica se enfrenta a desafíos derivados de la crisis económica y la transformación del consumo cultural. En muchos países, la financiación de las orquestas depende del apoyo estatal, el mecenazgo y la recaudación en taquilla. A pesar de las dificultades, la calidad interpretativa y la formación de nuevos músicos mantienen viva la tradición orquestal, aunque su papel ha evolucionado hasta convertirse en un organismo que, más allá de la creación musical contemporánea, funciona como un “museo sonoro” que preserva y difunde el repertorio del pasado (De Persia, 2018).

2.1.3 Repertorio destacado en el siglo XXI

Para comprender la actualidad del sinfonismo es necesario evaluar su evolución en los últimos años. Tanto el sinfonismo orquestal como el de banda sinfónica han sufrido un continuo cambio desde sus inicios hasta la actualidad.

Tal y como sostiene Marco (2017), el siglo XX estuvo marcado por una ruptura con la tonalidad tradicional. Gustav Mahler ya anticipaba el desplome del sistema tonal en su *Sinfonía n.º 9*, pero fue el austriaco Arnold Schönberg quien lo llevó a la práctica con la atonalidad y el dodecafonismo, desarrollados también por sus discípulos Alban Berg y Anton Webern.

Otros compositores exploraron caminos alternativos. Ígor Stravinski innovó con estructuras rítmicas complejas y el uso de escalas octatónicas en *La consagración de la primavera* o en la *Sinfonía de los Salmos*. Claude Debussy y Alexander Scriabin introdujeron escalas exóticas y acordes ambiguos, mientras que Olivier Messiaen desarrolló los modos de transposición limitada.

En el siglo XX la música evolucionó en diferentes vertientes. Hacia la electrónica, con Karlheinz Stockhausen como figura clave; hacia la música concreta, impulsada por Pierre Schaeffer; y hacia el minimalismo, que emergió con Steve Reich y Philip Glass, quienes apostaron por la repetición de patrones simples.

En el siglo XXI, la música se diversifica aún más. El espectralismo, desarrollado por Gérard Grisey y Tristan Murail, analiza los armónicos naturales para generar nuevas sonoridades. La interculturalidad también ha ganado importancia, con compositores como Jonathan Harvey incorporando influencias de diversas tradiciones musicales. Hoy en día la tecnología ha revolucionado la composición, con la inteligencia artificial y la música generativa abriendo nuevas posibilidades creativas. Además, el ecologismo musical ha llevado a la incorporación de sonidos naturales en la composición contemporánea.

La sinfonía como repertorio original en la banda sinfónica es relativamente reciente. Obviando las transcripciones orquestales, autores como Alfred Reed, Johan de Meij ya se atrevieron con sinfonías escritas expresamente para banda a finales del siglo XX, siendo el repertorio sinfónico más programado hoy en día. Como postula Adam (2015), autores

valencianos como Amando Blanquer, Andrés Valero-Castells o José Súnier adquirieron un gran protagonismo en la programación de música para banda de este siglo XXI, siendo cada vez más presente la aparición de sinfonías en los repertorios de estas agrupaciones.

Según el estudio de Rodríguez (2021), los compositores más interpretados por orquestas sinfónicas entre los años 2015 y 2020 en los principales auditorios de España son, ordenados por número de veces programado: L.v. Beethoven, W.A. Mozart, J. Brahms, P.I. Chaikovsky y D. Shostakovich; mientras que los compositores contemporáneos más usuales en las programaciones son: J. Adams, M. Laginha, J. Torres, A. García Abril y F. Buide del Real. En cuanto a la banda sinfónica, a día de hoy no existe un estudio donde se indique cuál es el repertorio más interpretado a nivel nacional, no obstante, parece ser un repertorio muy variado ya que la creación sinfónica en la actualidad es muy vasta.

3. AVERN DE SAÛL GÓMEZ SOLER

3.1 Saül Gómez Soler: datos biográficos y producción musical

Así como explica el propio autor en la entrevista realizada² (Gómez, 2025), Saül Gómez Soler nació en el año 1982 en la localidad valenciana de Ontinyent. Inició sus estudios musicales en la especialidad de percusión en esta misma ciudad. Más tarde continuó su formación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia Joaquín Rodrigo, donde recibió el título de profesor de percusión y composición. Seguidamente siguió formándose como director en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, en el cual obtuvo la licenciatura en dirección de orquesta. Se especializó en la dirección de bandas en el Instituto Superior Europeo de Barcelona en Trento, Italia, recibiendo clases de Franco Cesarini, Jan Cober y Felix Hauswirth.

En su labor de compositor Gómez Soler escribe obras de diferentes estilos y para diversas formaciones. Se considera a sí mismo un compositor ecléctico y abierto a explorar diferentes estilos y formas musicales, desde música sinfónica hasta música para medios audiovisuales. Ha sido laureado con varios premios: Premio Euterpe en los años 2007 y 2013, nominado tres veces en los *Hollywood Music in Media Awards* de Los Ángeles y una para los premios Jerry Goldsmith, entre otros premios de carácter nacional e internacional destacando la Mención Honorífica de la Excelentísimo Ayuntamiento de Ontinyent y el premio Cervino. Es miembro de la Academia de la Música de Valencia, así como de la Asociación de Compositores COSICOVA y pertenece a la Academia de los *Grammy*. Participa de forma regular como jurado en distintos concursos y certámenes. Sus obras más importantes están editadas por las editoriales *Molenaar* y *Piles*, así como bajo su propio sello editorial.

En su faceta como director Gómez ha dirigido diferentes formaciones y a grandes solistas tanto en España como en otros países de Europa. Ha sido director titular de la Joven Banda Sinfónica de la FSMCV. Actualmente es director titular de la Orquesta Sinfónica de Caixa Ontinyent y del Centro Instructivo Musical la Armónica de Buñol.

² Entrevista completa en Anexo 1.

Su producción es amplia y abarca una variedad importante de usos: para banda ha escrito un total de veintitrés obras sinfónicas y ciento veinte de música escrita para las fiestas de Moros y Cristianos. A su vez escribe cinco obras para orquesta sinfónica, catorce para conjuntos, cinco dúos y cuatro a piezas para instrumento solo. Entre éstas se encuentran encargos de otros artistas como Jose Franch Ballester, José Cháfer, Javier Llopis, M^a José Montiel o Madrid Okho Dúo, y de entidades como la Orquesta Sinfónica de RTVE; el Certamen Internacional de Valencia de 2015 para el que compone la obra obligada; el Certamen Internacional de Altea 2021; Festival Internacional de Percusión Percute 2016 y entidades como la Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Valencia Pamplona o Barcelona. Parte de esta producción está registrada en sus monográficos titulados *Gioia* y *Breath*.

De toda su producción para banda destacan sus sinfonías *Stones and sea* y *Breathing Beats*, y los poemas sinfónicos *Leonardo dreams*, *El Racó de l'Or*, y *Avern*, siendo éstas sus obras sinfónicas más vendidas e interpretadas. En la actualidad se encuentra en el proceso de escritura de diferentes obras para banda y de un encargo de ADDA Simfònica, un concierto para trompeta y orquesta.

3.2 Estilo compositivo

Saül Gómez (2025) se considera un compositor ecléctico, ya que le gusta trabajar todo tipo de estilos. Cree que un compositor de hoy en día debe ser capaz de afrontar cualquier tipo de reto, de lenguaje, de proyecto y tiene que saber trabajar diferentes estéticas. Ha trabajado sobre todo escribiendo para música de banda haciendo música sinfónica y para moros y cristianos. También compone para orquesta, música de cine y realiza proyectos audiovisuales, documental o publicidad. Por tanto, se ve capaz de afrontar diferentes estilos y estéticas.

La música de Saül refleja, en algunas ocasiones, aquello que ha escuchado en su juventud: Lluís Llach, música tradicional o folk. Le gustan mucho las Bandas Sonoras Originales, la música de Andrés Valero, José Súnier, Xenakis, John Adams y el minimalismo. (Montesinos, 2024). A nivel rítmico y en evitar armonías convencionales se ve influido por Stravinski (*Consagración de la Primavera*, *Pulcinella*, *Pájaro de fuego...*), así como el repertorio (sobre todo del siglo XX) interpretado mientras estudiaba la carrera de percusión. (Gómez, 2025).

Su estilo ha ido evolucionando a lo largo del tiempo: desde su primera obra sinfónica, *La porta de l'Àngel*, hasta sus composiciones actuales (*Resilience*) el compositor «ve que su lenguaje no tiene nada que ver con el primer Saül, es un lenguaje más evolucionado, coherente y compacto» (Gómez, 2025). Los cambios sobre todo son estéticos, en la actualidad controla mejor el aspecto tímbrico, estético y la forma, mucho más extensa en sus últimas obras.

Personalmente le gusta utilizar el contraste entre secciones, escribiendo secciones líricas, rítmicas, camerísticas, *tutti*... Al igual que la estética tonal, atonal, modal, intercambio modal, entre otras. Su discurso musical es orgánico, en el sentido de la utilización de una idea que organiza toda la música y hace que el discurso sea una variación de esta propia idea, por tanto, la obra tiene una coherencia y forma una especie de *passacaglia* (Gómez, 2025).

3.3 Avern

3.3.1 Descripción

Avern es un encargo de la Associació de *Llumeners de l'Ermita de Sant Esteve d'Ontinyent*, para conmemorar el 350 aniversario de la ermita. La primera versión fue escrita para Orquesta Sinfónica y estrenada por la *Orquestra Caixa Ontinyent* bajo la dirección del propio compositor. Más tarde Gómez realizó la transcripción para la editorial *Molenaar* para las formaciones de Banda Sinfónica (estrenada por la Banda Primitiva de Llíria) y *Brass Band*.

Como afirma Gómez en su entrevista, la ermita, objeto de inspiración de la obra, está situada en la montaña de Ontinyent, lugar donde anteriormente había un torreón templario. Para componer la pieza, Saül se basa en los elementos de la ermita que considera importantes como la cueva de *Avern*, que antiguamente era una mina de azufre desde donde se veían incendios por las noches y la gente pensaba que era la puerta del infierno. También las fuertes tormentas llegaban a Ontinyent por esa zona de la población. Estos elementos, sumados a la religiosidad y a que era un lugar de peregrinación, dotan a la ermita de unas características que el compositor usa para inspirarse al escribir la obra. Por tanto, se trata de una obra descriptiva con un lenguaje sencillo para que el oyente pueda entender e imaginar cómo es la ermita. Gómez busca la emotividad, un mensaje claro y fácil de reconocer. Busca la religiosidad en las partes íntimas y la frescura en las partes festivas (2025).

Avern no sigue ningún movimiento musical, está más relacionada con la música de cine a nivel instrumental, de lenguaje directo y de armonías claras y sencillas. Se podría relacionar de alguna forma con un neoclasicismo, aunque las armonías no son clásicas si no más bien postrománticas y modales. Gómez no sigue influencias ni una estética si no que busca algo funcional, como la música de cine. Tanto la armonía como la melodía constituyen un elemento imprescindible. Se busca una armonía coherente y compacta a partir de la cual se construye una melodía. El compositor busca equilibrar la instrumentación, intentando que la parte armónica tenga más peso que la parte melódica (que siempre intenta que tenga mucho color). Trata de crear instrumentaciones ricas, contrastantes y transformadoras de la idea inicial (Gómez, 2025).

En cuanto al ritmo, es un elemento importante en todas las obras de Gómez. Estudió percusión y de alguna forma eso se ve reflejado en la música que escribe. Busca contrastes pensando en escenas cinematográficas, escribiendo cambios de instrumentación bruscos o silencios repentinos. Estos elementos claves aportan al discurso sonoro tensión, relajación y contraste (Gómez, 2025).

3.3.2 Plantilla instrumental

A pesar de existir tres versiones de la obra analizada, en la siguiente tabla sólo se van a mostrar las más comunes: Banda Sinfónica y Orquesta Sinfónica.

Banda Sinfónica	Orquesta Sinfónica
Flautín	Flautín
Flauta 1-2	Flauta 1-2
Oboe 1-2	Oboe 1-2
Fagot 1-2	Clarinete 1-2 en <i>si b</i>
Clarinete en <i>mi b</i>	Fagot 1-2
Clarinete 1-2-3 en <i>si b</i>	Trompa 1-2-3-4 en <i>fa</i>
Clarinete Bajo en <i>si b</i>	Trompeta 1-2 en <i>do</i>
Saxofón Alto 1-2 en <i>mi b</i>	Trombón 1-2
Saxofón Tenor 1-2 en <i>si b</i>	Tuba

Saxofón Barítono en <i>mi b</i>	Timbales
Trompa 1-2-3-4 en <i>fa</i>	Láminas
Trompeta 1-2-3 en <i>si b</i>	Percusión 1
Fliscorno en <i>si b</i>	Percusión 2
Trombón 1-2-3	Violín 1
Bombardino en <i>do</i>	Violín 2
Tuba en <i>do</i>	Viola
Violonchelo (opcional)	Violoncello
Contrabajo (opcional)	Contrabajo
Timbales	
Láminas	
Percusión 1-2	

Tabla 1. Plantilla instrumental de la versión para Banda Sinfónica y Orquesta Sinfónica. Elaboración propia.

Como se puede observar en la anterior tabla, la instrumentación de ambas formaciones es bastante común. Encontramos diferencias usuales entre ellas como la ausencia de saxofones, bombardino, clarinete en *mi b*, clarinete bajo, fliscorno y las voces terceras de clarinete, trompeta (en el caso de la orquesta está en *do*) y trombón. Esta orquestación fue elegida por el compositor buscando lo sencillo y funcional, para que la música llegara de manera directa al oyente (Gómez, 2025).

3.3.3 Análisis de *Avern*

Para realizar una propuesta interpretativa es indispensable el conocimiento absoluto del poema.

El análisis que se propone en este punto es el de la versión para banda sinfónica, ya que en la actualidad y desde la creación de la obra ha sido interpretado en más ocasiones. La versión orquestal y la de banda se diferencian en cuanto a tonalidad (la orquestal se encuentra a una distancia de tercera mayor ascendente) y de orquestación. No obstante, no difiere a nivel

formal en ningún aspecto entre ambas versiones. Las diferencias más significativas y que tengan repercusión en las versiones finales serán tratadas en la comparativa del último punto.

No se trata de un análisis exhaustivo ni totalmente académico, ya que éste no es el fin del trabajo. Se trata de un análisis de elementos y formal que pueda ayudar al director o intérprete a interpretar de manera correcta la obra.

La obra se desarrolla a partir de una célula principal, la cual a partir de ahora vamos a denominar célula *Avern*.



Figura 1. Célula Avern. Fuente: elaboración propia.

Esta célula junto a una célula o motivo B (dos últimos compases) conforman la frase (tema A) *Avern*, la cual realiza un movimiento tanto ascendente como descendente, creando una línea bien preparada.



Figura 2. Frase Avern, tema A. Fuente: elaboración propia.

El tema o frase B de este poema es el siguiente:



Figura 3. Tema B. Fuente: elaboración propia.

Estos motivos se van sucediendo a lo largo de toda la obra, y como se observará más adelante, pueden aparecer de forma completa, incompleta o con modificaciones.

La estructura, según Gómez (2025) contrastante a la vez que clásica, representada de manera gráfica, es la siguiente:

Estructura gráfica por secciones y subsecciones	
Introducción	Primera subsección c ³ .1
	Segunda subsección c.14
<i>The Mountain</i>	Primera subsección c.22
	Segunda subsección c.42
	Tercera subsección c.48
	Cuarta subsección c.57
<i>Avern</i> ⁴	Primera subsección c.71
	Segunda subsección c.79
	Tercera subsección c.90
	Cuarta subsección c.101
	Quinta subsección c.117
	Sexta subsección. c.136
<i>Pray</i>	Primera subsección c.155
	Segunda subsección c.174
	Tercera subsección c.190
<i>The Storm</i>	Primera subsección c.202
	Segunda subsección c.230
<i>Celebration</i>	Primera subsección c.244
	Segunda subsección c.273
	Tercera subsección c.291
	Cuarta subsección c.313

Tabla 2. Estructura gráfica. Fuente: elaboración propia.

³ Abreviatura de la palabra compás. Se establece para todo el documento a partir de esta primera aparición.

⁴ En la versión de banda la sección comienza en el c. 71, mientras que en la versión orquestal empieza en el c. 57. En este trabajo se tratará la versión de banda.

3.3.3.1 Introducción

- Primera subsección: $\text{♩}=60$, compás 4/4. Distribución de compases: 4 + (4+4).

La obra se presenta con una introducción generada a partir de un acorde de Sib sin tercera y con sexta menor (13b). Éste genera un ambiente inestable, recurso muy utilizado en las producciones musicales cinematográficas. Este acorde desemboca en una pequeña célula mediante la cual se forma, junto a la armonía, la escala Sib Mixolidio con 6b.

En el c.6 aparece por primera vez la célula *Avern*. Está escrita en la trompa a modo de *solo* y está acompañado por el mismo acorde generado anteriormente en la sección grave y clarinetes. En este momento la escala utilizada por el instrumento solista es Sib, sin embargo, la armonía continúa en el modo Mixolidio con la sexta menor.

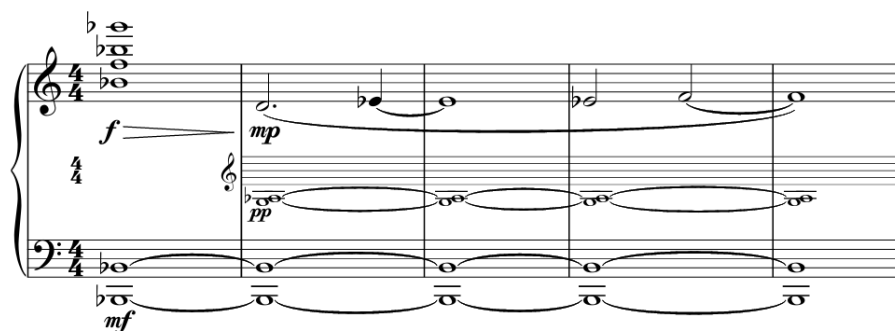


Figura 4. Primera armonía de la obra. Fuente: elaboración propia.

- Segunda subsección (c.14): $\text{♩}=64$, compás 4/4. Distribución de compases: 4 + 2.

La armonía desemboca en Fa menor, teniendo un ligero intercambio modal en los cc. 16-17 y 19; por tanto, la subsección anterior podría actuar como IV grado de ésta, creando así una cadencia plagal. Estos compases actúan como puente entre la introducción y la sección *The Mountain*. En los cc.⁵14 y 15 aparece una pequeña célula que el compositor utiliza más adelante como enlace entre las secciones *The Storm* y *Celebration*. En el c. 19 aparece el motivo B de la frase *Avern*, que enlaza con una breve fanfarria a *tutti* y que genera un acorde Dosus4, que actúa como dominante de Fa Mayor. En esta cadencia se observa una polirritmia, recurso muy utilizado por el compositor a lo largo de la obra.

⁵ Abreviatura de la palabra compases. Se establece para todo el documento a partir de esta primera aparición.



Figura 5. Motivo B de la frase *Avern*. Fuente: elaboración propia.

3.3.3.2 *The Mountain*

- Primera subsección (c. 22): $\text{♩}=64$, compás 2/2. Distribución de compases: 4+8+8.

En este fragmento se expone por primera vez la frase *Avern* completa, adornada por unos arpeggios en la sección aguda que completan la armonía utilizada en el momento. El centro tonal (modal) en esta primera subsección es Fa. No obstante, el autor pasa por el modo lidio, mixolidio y menor natural (cc.34-47).

Esta subsección se cierra con un episodio en el cual se aparece, mediante un *tutti*, el Motivo B de la frase *Avern* en los cc. 34-41.

- Segunda subsección c. 42: *Poco Meno*. Distribución de compases: 6.

Entre los cc. 42 y 47 se produce una breve reflexión musical. Aparece una dinámica contrastante con la subsección anterior. Se trata de un fragmento camerístico en el cual el clarinete y el oboe primeros a *solo* y a forma de pregunta respuesta exponen de nuevo la frase *Avern*.

- Tercera subsección c. 48. Distribución de compases: 8+1.

Aparece por primera vez el tema B de forma transparente en clarinetes, saxofones altos y tenores, trompas, fliscorno, bombardino y violonchelo, en textura de melodía acompañada y posteriormente con un breve contrapunto de carácter similar al del propio tema. El último compás, en silencio general genera una pausa dramática que rompe con la inercia.

- Cuarta subsección c. 57: $\text{♩}=60$, compás 4/4. Distribución de compases: (5+5) + 4.

Este último fragmento sirve de enlace entre dos secciones. Los cc. 57-66 valen de nuevo como reflexión. Mediante valores largos y armonía similar a la de la introducción de la obra, el compositor cierra la primera sección. Los cc. 67-70 advierten y preparan la sección

siguiente. Gómez genera mediante una escala cromática ascendente, el *accelerando* y el uso del *waterphone*, una tensión que tras generar un *cluster* con *frullato* en los tiempos tercero y cuarto del c. 70 desemboca en *Avern*.

3.3.3.3 *Avern*

- Primera subsección (c. 71): $\text{♩}=150$, compás 4/4. Distribución de compases: 4+4.

En ésta destaca la diferencia entre la armonía consonante de los primeros seis compases y la disonancia creada en los cc. 77-78 mediante el choque de las quintas *do-sol* y *reb-lab*. Se podría decir que la base sonora parte del pedal Si Bemol. Cabe destacar que desde este momento y en esta sección la percusión adquiere un protagonismo mayor, más rítmico y presente.



Figura 6. *Ostinato* de la sección *Avern*. Fuente: elaboración propia.

- Segunda subsección (c.79). Distribución de compases: 4+3+4.

Se trata de un fragmento muy rítmico en el que se utilizan cromatismos en el *ostinato* y horizontal en las notas largas con *frullato*. Sin embargo, sigue apareciendo la pedal de si bemol en todo el fragmento. Destacan los elementos sonoros creados en la sección de flautín, flautas, oboes y clarinete en mib, que generan respuestas al resto de la banda.

- Tercera subsección (c.90). Distribución de compases: 7+4.

Estos compases contrastan con los anteriores y posteriores. Se trata de una pequeña reflexión y calma rítmica por parte de saxofones altos, tenores, trompas, trompetas y fliscorno, en la que se forma un *cluster* cromático. A éste le responde la madera aguda con notas cortas formando otro *cluster*. Los tres últimos compases que forman de nuevo, al igual que metal anteriormente, valores largos en la madera aguda (flautín, flautas, clarinetes en *mib* y *sib*). A éstos les responden los saxofones altos y tenores, trombones y la cuerda mediante el efecto de *glissando* que genera una precipitación en la música hacia la nueva subsección.

- Cuarta subsección (c.101). Distribución de compases: 8+5+3.

De nuevo, y al igual que en la segunda subsección, aparece un *ostinato* cromático, esta vez en el viento madera y en la sección de cuerda. El metal en respuesta genera valores largos. Destacan los cc. 107-108 y 114-116, en los que el ritmo para y la música se mantiene estática.

- Quinta subsección (c. 117). Distribución de compases: 8+6+5.

En este fragmento encontramos tres secciones muy contrastantes. La primera de ella (cc.117-124) es muy rítmica y en compás de 5/8. En ésta la base tonal (modal) cambia a Fa. La segunda (cc.125-130) muy minimalista y puntillista crea una textura muy transparente y suspendida. Finalmente, la tercera devuelve el protagonismo al ritmo, en compases de 5/8 y 7/8, con base tonal en Reb.

- Sexta subsección (c.136). Distribución de compases: 7+7+5.

Los siete primeros cc. de este fragmento recuerdan a la última subsección de *The Mountain*. Después mediante el uso del material de la cuarta y quinta subsección a modo de recapitulación, la música llega a una base armónica en Sib, mediante una *codetta* que cierra la sección *Avern*.

3.3.3.4 Pray

- Primera subsección (c.155). $\text{♩}=55$, compás 4/4. Distribución de compases: (1+4+6) + 8.

Esta sección, de corte más íntimo y calmado comienza con la resonancia que deja el tam tam en el cierre de la sección anterior. El compositor crea un coral en el que destaca ligeramente la voz de la flauta 1, clarinete 1 y saxofón alto 1, y expone en los cc.166-172 el motivo B de la frase *Avern* invertido y con pequeñas mutaciones.

- Segunda subsección (c.174). Compás 3/4. Distribución de compases: 8+8.

De nuevo, como es característico en la obra del compositor, la música contrasta en dinámica con la subsección anterior. Gómez juega con la armonía por terceras y escribe una larga

melodía, acompañada por la madera aguda generando polirritmia, que desemboca en lo que se considera el tema *Pray*, cc.182-189.



Figura 7. Tema *Pray*. Fuente: elaboración propia.

- Tercera subsección (c.190). Distribución de compases: 6+6.

Ésta cierra la sección *Pray*. Los primeros 6 cc. son una reflexión sobre la célula *Avern*. Ésta es interpretada por bombardino y violonchelo y acompañada en bloques de acordes. Los últimos 6 cc. de corte minimalista en la percusión, acompañado por flautín, flautas y oboes generando una armonía por cuartas, cierran esta sección.

3.3.3.5 *The Storm*

- Primera subsección (c.202). $\text{♩}=150$, compás 3/4. Distribución de compases: 4+8+8+8.

Esta sección comienza tal y como auguraba el final de la anterior, con escritura de estilo minimalista. La escritura en *staccato* y *pizzicato* simboliza la inestabilidad climática. En los cc. 222-229 aparece de nuevo la célula *Avern* mutada y desarrollada mediante una escala que conduce al compás 230.

- Segunda subsección (c.230). Compás 4/4. Distribución de compases: 9+5.

A lo largo de esta subsección se produce una secuencia armónica con material de los cc. 14-17. Destaca la parte de Percusión 1 con los tresillos de semicorchea y corchea, pasaje que adquiere tensión y dificultad a la subsección. El fin de la tormenta llega en los 5 últimos compases donde el *tempo* cambia de forma súbita y la orquestación se vacía progresivamente hasta llegar al c.243 donde se encuentra una *fermata* que sirve como cierre de la sección y como dominante de la sección siguiente.

3.3.3.6 Celebration

- Primera subsección (c.244). ♩=10, compás 4/4. Distribución de compases: (6+7) + (4+4) + 8.

Esta sección continúa con la idea minimalista de las anteriores. Con base armónica en Sib, el puntillismo de los clarinetes acompaña a una melodía a *solí* de flauta 1 y saxofón alto 1, en los cc.246-256. Destaca el acompañamiento en forma de síncopa de las voces de trompa y pandereta. En los cc.257-260 ésta se repite de forma mutada en fagotes, saxofón tenor 1, bombardino y violonchelo. En los cc. 261-264 se desarrolla la melodía expuesta anteriormente, pero de forma armonizada en viento madera. Como cierre de esta primera subsección se encuentra una pequeña fanfarria en el viento metal y percusión que recuerda a la cabeza de la melodía y cuatro compases que recuerdan a la textura de cc. 261-264.



Figura 8. Tema *Celebration*. Fuente: elaboración propia.

- Segunda subsección (c.273). Distribución de compases: 9+9.

De nuevo, a forma de *solí* en oboes y flautín aparece material de la frase *Avern* en una sección camerística que acompaña de forma puntillista la sección de viento madera, cuerda, triángulo y lira. La base armónica en este caso es Fa. En los cc. 282-290 encontramos un puente modulante, en el que destaca la activación rítmica en los cc.288-289 que dan inercia para llegar a la siguiente subsección.

- Tercera subsección (c.291). Distribución de compases: 8+8+6.

En los cc. 291-298 se desarrolla la frase de la subsección segunda en forma de canon y con una textura que produce un momento más *cantabile*. Esta frase desemboca en el cc. 299, donde se reexpone la frase B de *Avern* en un *tutti*. Los últimos 6 compases, donde se observa

una secuencia armónica similar a las expuestas anteriormente, sirven como cierre para llegar posteriormente a la última sección, la coda.

- Cuarta subsección (c.313). Compás 2/2. Distribución de compases: 8+6+10.

La cuarta subsección sirve como coda de este poema sinfónico. En ella se encuentra el material más reconocible de toda la obra. Los cc. 313-320 exponen el tema *Avern* con variaciones. Los cc. 321-326 muestran el material utilizado durante las transiciones de todo el poema, las corcheas repetidas y las armonías con notas suspendidas. Finalmente, los últimos diez compases recapitulan la idea del tema *Avern* y la obra se cierra con un acorde de FaM con un *sfzp* y *crescendo* a *f* muy característico de los finales de obras del compositor.

3.3.4 Análisis interpretativo

3.3.4.1 Introducción

El inicio de la obra (subsección 1, véase punto 3.3.3) requiere una entrada precisa para que la sección de viento, cuerda y percusión ataquen a la vez. No obstante, a partir del momento del primer ataque requiere un gesto pasivo y en *diminuendo* para buscar la dinámica requerida en el c. 2 (*pianissimo* y *mezzopiano* en los *solí*). Durante los primeros 14 cc. es necesario generar un ambiente de calma y estático, por tanto, el gesto debe ser relativamente pasivo y pequeño, únicamente activo para generar movimiento en los *solí*.

A partir de la segunda subsección la música comienza a caminar con el cambio de *tempo*. La música requiere activación en el gesto y un tamaño mayor debido al *mezzoforte tutti*. La secuencia que se crea en estos ocho compases genera un *cresc.*⁶ tanto a nivel dinámico como de orquestación, que llevan a la siguiente sección. Los dos últimos cc. requieren un gesto muy claro y grande con relación 1:1 ya que se debe homogeneizar el *tempo* al existir una polirritmia tan grande. A su vez es necesario marcar el *sfzp* del último compás al mismo tiempo que se mantiene el *sostenuto* y la dirección en saxofones altos, tenores, trompas y bombardino.

⁶ Abreviatura de la palabra *crescendo*. Se establece para todo el documento a partir de esta primera aparición.

3.3.4.2 *The Mountain*

La sección comienza en pulso de blanca a 64 PPM⁷ que equivale a la misma velocidad de la negra en la sección anterior, sin embargo, al dirigir *alla breve* el ritmo interno de la música, a excepción de la sección con semicorcheas, genera una sensación de lentitud, por tanto el director debe dirigir de forma activa a la vez que grande en relación con la dinámica *forte*. Es necesario generar *sostenuto* en el c. 25 ya que la nota larga que aparece en la melodía tiene que ir en concordancia con la entrada de timbales y toms.

Los cc.32-33 necesitan de nuevo activación por parte del director, buscando el *cresc.* hacia el c. 34. Es importante que el viento madera no respire antes de la caída al c.34 y sí lo haga toda la plantilla entre los cc.37 y 38. A su vez, en estos últimos compases el *diminuendo* se hace de forma natural mediante la orquestación, por tanto, únicamente deben tocar *mezzoforte* trompetas y fliscorno.

La segunda subsección comienza con una dinámica contrastante y con un *tempo Poco Meno*. Es necesaria una entrada clara (sobre todo para los *pizz*⁸. de violonchelo, contrabajo y triángulo), pero pequeña para dar paso al *piano* del c. 42. De nuevo la música requiere calma en el gesto y cierta libertad para que las voces solistas tengan espacio.

Seguidamente, en la tercera subsección, contrastante en dinámica, es necesaria una anacrusa clara para el timbal, ya que entra en contratiempo y en la nueva dinámica, *forte*. Ésta sigue el mismo patrón que la primera subsección. Sin embargo, Flautín, Flautas, Oboes y Clarinete en Mib aquí tienen corcheas *stacatto* que generan un ritmo interno en la música que debe ir coordinado con el resto de las voces, por tanto, necesita cierta activación y articulación en la punta de la batuta.

La última de las subsecciones necesita de nuevo, como en la segunda una sensación de calma por parte del director, casi de no *tempo*. Resulta interesante buscar el cambio de armonía entre los cc.58-59 y 61-62 mediante una dirección dinámica. Finalmente, los cuatro últimos cc. generan un gran *accelerando* y *cresc.* Es necesario ser claro en el cambio de tempo y

⁷ Abreviatura de las palabras pulsaciones por minuto. Se establece para todo el documento a partir de esta aparición.

⁸ Abreviatura de *pizzicato*. Se establece para todo el documento a partir de esta aparición.

sobre todo mantener el *forte* y el regulador en la *fermata* de los últimos dos tiempos. Esta *fermata* debe generar la energía sonora suficiente para activar la nueva sección, *Avern*.

3.3.4.3 *Avern*

Se trata de la sección más rítmica y con dinámicas más altas de toda la obra. Los primeros compases requieren un valor absoluto de los acordes, deben ser interpretados de forma aséptica, y la percusión debe ser muy estable a nivel rítmico.

Los cc.79-89 demandan precisión rítmica por parte del director para que el *ostinato* no pierda *tempo*; al igual que los cc. 86-89 con la polirritmia que produce el bombo con los tresillos de blanca. Es importante incidir en la idea de la acentuación en esta sección, y buscar los acentos en el *ostinato* y el *marcato* en el resto de las intervenciones rítmicas.

Otra cuestión interpretativa interesante son los efectos sonoros de los cc. 80 y 83, los cuales deben ser medidos tal y como están escritos, dos corcheas.

En los cc.97-100 y 140-142 se encuentra otro efecto tímbrico: los *glissandi*. Cabe destacar una variación interpretativa entre la versión de banda y la de orquesta; en la versión orquestal el *gliss*⁹. se puede prolongar más ya que el instrumento de cuerda por sus cuestiones organológicas se presta a ello, mientras que en los instrumentos de viento es preferible acortar la duración e intercalar mejor las voces I y II.

De nuevo en los cc.117-124, 131-134 y 143-146 se precisa una técnica clara por parte del director teniendo en cuenta que es necesaria una buena relación 2:1 y 1:1 en los compases de 5/8 y de 2:1, 1:1 y 1:1 en los de 7/8, primando siempre la precisión rítmica y metronómica.

Los cc.125-129 tienen una entrada en canon con diferencia de una corchea por voz, *staccato* y *piano*. Esto solicita un gesto pequeño a la vez que muy marcado en la punta de la batuta.

⁹ Abreviatura de la palabra *glissando*. Se establece para todo el documento a partir de esta aparición.

3.3.4.4 *Pray*

Tal y como se ha indicado anteriormente, esta es la sección más íntima de la obra y a su vez más contrastante con las secciones que le anteceden y proceden, no obstante, la sección está conectada a la anterior por la resonancia del tam tam, que no debe ser parado.

Los cc.156-165 escritos en forma de coral deben ser tratados como tal. Los cc. 156-159 tienen una voz principal (flauta, clarinete 1 y saxofón alto 1) que debe sonar por encima, mientras que el resto de cc. requieren una búsqueda de espacio sonoro para el movimiento de las diferentes voces.

La segunda subsección, de instrumentación y dinámica mucho más amplia que la primera necesita una gran *sostenuto* por parte de la línea melódica en los cc.174-181 para desembocar en el *f* y *ff tutti*, del c.82.

Los cc. 196-201 a la vez que cierre de la sección sirven como introducción de la siguiente. El cambio de tempo debe ser claro y se ha de crear un ambiente que haga simbiosis entre las dos secciones, calmado a la vez que rítmico y minimalista. Es imprescindible la precisión en los ataques de los triángulos y la lira.

3.3.4.5 *The Storm*

Inestabilidad es la sensación que hay que buscar en esta sección. Tal y como indica el nombre una tormenta se acerca y la escritura así lo muestra. Las corcheas en forma de *ostinato* y los *pizz.* son utilizados como figuras retóricas para representar la tormenta, posteriormente también la polirritmia.

Es importante en los cc. 222-229 resaltar la línea melódica que generan los fagotes, saxofones tenores, trompas 1-3, bombardinos y violonchelos. Esta instrumentación proporciona cierta oscuridad por lo que hay que enfatizar en la dinámica.

Finalmente, desde el c. 232 hasta el final de esta sección se debe generar una sensación de estrés musical mediante un gran *sostenuto* y un continuo *cresc.* Necesario también es prestar atención en el c.139, ya que la relación de la semicorchea cambia con el cambio de *tempo*. Es vital tratar de mantener la dinámica hasta el cierre de la *fermata* del c. 243, ya que si no ocurre esto se pierde la tensión y la función de dominante se evade.

3.3.4.6 *Celebration*

Se trata de la parte más festiva y jubilosa del poema. Los cc.246-249 se proponen como dos pequeñas células que aparecen y desaparecen, la música respira. Sin embargo, en los cc.250-257 la frase se desarrolla y el fraseo es mayor.

Vital debe ser la precisión en los cc. 250-252 y 255-256 para que las síncopas de las trompas, y sobre todo de la pandereta actúen juntas y perfectamente medidas. Sucede lo mismo en los cc. 261-264 que en este momento acompañan a una melodía armonizada que debe tener carácter *sostenuto*.

La articulación en los cc. 265-268 ha de mostrar el carácter festivo de esta sección. Los acentos y las entradas en canon deben sonar brillantes. Igualmente, en los cc. 269-272 es imprescindible crear la textura que el compositor escribe en la cual un grupo de instrumentos se mantiene estable en dinámica, y otros crecen y decrecen en momentos distintos.

Los cc.273-281 son, tal vez, los cc. más delicados de la sección, dónde los oboes y el flautín *a soli* deben cantar por encima de las notas cortas, y sobre todo *p* que tienen clarinetes, saxofones y cuerdas. Se trata de un momento muy puntillista y minimalista que debe ser tratado con atención.

Los cc. 291-306 como se ha comentado anteriormente son la extensión del tema *Celebration* y la reexposición de *Avern*. En ellos es importante guardar las líneas melódicas, que éstas prevalezcan sobre el resto de las células. Hay que tener en cuenta también que el *ff* del c. 209 es súbito, sin embargo, puede resultar interesante realizar en el 307 un *mf* o *f* en el c.307 para que el *cresc.* tenga más efecto y se cierre la sección antes de la coda.

La coda de la obra demanda una estabilidad de *tempo*. Los cambios de compás y la relación de la negra pueden generar ciertos problemas, sobre todo del c. 220 al c.221. Finalmente, los últimos cc. reexponen la célula principal de la obra y generan una última tensión que desemboca en los 4 últimos cc. que se prestan a realizar cierto *ritardando*.

4 TRABAJO CON LA BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE ALICANTE, ENSAYOS Y GRABACIONES

4.1 Banda Sinfónica Municipal de Alicante

La Banda Sinfónica Municipal de Alicante se funda en abril de 1912 bajo la dirección de Luis Torregrosa García, debutando el tres de agosto de ese mismo año con los cuarenta y cinco instrumentistas que la formaban. Inicialmente se trataba de una banda *amateur* que cuidaba la calidad interpretativa y sonora, cuestiones que le llevaron a ser laureada en diversos concursos o certámenes.

Recibe diversos reconocimientos gracias a su colaboración con entidades públicas y privadas tanto fuera como dentro de la provincia de Alicante. Colabora con las agrupaciones culturales más importantes de la ciudad.

En la actualidad cuenta con una plantilla de 55 profesores, un subdirector y un director titular, siendo una de las tres agrupaciones profesionales de la Comunidad Valenciana. Desde 2010 tiene su sede en el centro cultural Las Cigarreras desde cuyo auditorio ofrecen a la población un gran número de conciertos dentro de su programación anual (Ayuntamiento de Alicante, 2025).

Para la realización de este proyecto de concierto la plantilla instrumental con la que se ha contado es la siguiente:

- Flautín, flauta 1-2, oboe 1-2, 2 fagotes, clarinete en *mi b*, 12 clarinetes en *si b*, clarinete Bajo en *si b*, 2 saxofones altos en *mi b*, 2 saxofones tenores en *si b*, saxofón barítono en *mi b*, 4 trompas en *fa*, 2 fliscornos en *si b*, 3 trompetas en *si b*, 2 trombones, 2 bombardinos, 2 tubas y 4 percusionistas.

Por tanto, se ha contado con la plantilla al completo a excepción del trombón 3.

4.2 Grabaciones de ensayos y concierto

Todos los ensayos, así como el concierto, se realizan en el Centro Cultural las Cigarreras de Alicante, entre los días 8 y 11 de abril.

El material con el que se graban los ensayos es el siguiente:

- Cámara principal en los ensayos y frontal en el concierto: *iPhone 16*, versión de iOS 18.2. Cámara *Fusion-26mm f1.6*. 1080p . 1920 x 1080. *Dolby Vision*. 30fps.
- Cámara principal en el concierto: *Canon XA40*.
- Grabadora de audio: *Zoom H4nPro*, 2608kbps, 2 canales, velocidad de muestreo 96.000 kHz. Tamaño de muestra 24 bits.

- **Ensayo 1**
 - Fecha y hora: 8 abril de 2025, 10:30.
 - Duración: 31 minutos.
 - Enlace del ensayo: https://youtu.be/Kv_uorjC5LM
 - Anotaciones: falta la voz de saxofón alto 2 y saxofón barítono.

Desarrollo del ensayo:

- Se realiza una pequeña presentación y lectura completa de la obra a tempo.
- Posteriormente se trabaja desde el c. 1 al 9 en el que se indica mantener el valor absoluto de las redondas *solí* en el c. 5 y disminuir la dinámica en tubas en los primeros cc.
- A continuación, para el c. 14 se pide una dinámica *mf* y la medida exacta de las semicorcheas del c. 15. Se trabaja del c.14 al 21.
- Se trabajan los cc. 20-22 únicamente con la madera a excepción de los saxofones. En estos cc. se incide en la necesidad de crear tensión musical omitiendo cualquier respiración en estos. Asimismo, se pide a la sección de viento que interpreta semicorcheas en los cc. 22-29 que abran y cierren el arpeggio, ya que la sensación que existe es que crece más que disminuye, y que no apoyen en exceso la primera semicorchea para que el *tempo* sea exacto. Tras esto se interpretan los cc. 20-41.
- Se indica para el viento madera, a excepción de fagot, clarinete bajo y saxofón barítono, que en los cc. 32-33 se genere la misma energía que en los cc. 20-22, incidiendo en el *crescendo*. También se propone una respiración *tutti* entre los cc. 37 y 38.

- Seguidamente se trabaja a partir del c. 42, en el cual se pide un *piano* más evidente para la sección que acompaña al *solo* de clarinete y oboe. También se corrige la medida de los cc. 47-48.
- Tras llegar c. 56 se detiene la música y se indica la idea musical de los siguientes compases. Se pide una ligera dirección en la voz de saxofón tenor y de bombardino para los cc. 58 y 61. Así como para saxofón alto en el c. 72.
- En los cc. 67-70 se demanda un mayor *crescendo* para que en el c. 72 las trompetas puedan atacar en la misma dinámica *f* que deja el resto de la banda.
- A continuación, para la sección *Avern* se indica la necesidad de interpretar una articulación más agresiva y marcada. También se les indica a flautín, flautas, oboes y clarinete en mib, que el efecto de *gliss.* que tienen en los cc. 80 y 83 sea rigurosamente medido en dos corcheas y más peso en la sección grave que interpreta el *ostinato*.
- Tras interpretar desde el c. 79 hasta el 101, surge una duda en saxofones tenores en cuanto al *gliss.* y el número de cc. Aquí se aprovecha para proponer un *gliss.* más rápido, con menos caída y de interpretación en un punto indeterminado.
- Para finalizar la sesión se interpreta hasta el c. 113 y se indica más articulación en esta última sección en el *ostinato*, ya que en este caso la indicación es *marcato*.
- **Ensayo 2**
 - Fecha y hora: 9 de abril de 2025, 12:30.
 - Duración: 24 minutos.
 - Enlace del ensayo: https://youtu.be/Pk4_IwC5hD0
 - Anotaciones: falta la voz de saxofón barítono, trompa 2 y trombón 2.

Desarrollo del ensayo:

- El ensayo comienza realizando una lectura desde el c. 67 hasta el c. 108. A continuación, se corrige una medida errónea en el c. 95 en la voz de percusión 2, la medida debe ser semicorchea. También se indica la necesidad de aguantar todo el valor de las notas largas de los cc. 90-96 para la creación del *cluster*. Por último, se propone realizar *sfzpp* en vez de *sfzp* para poder escuchar mejor los *gliss.* y hacer un efecto más extremo y se habla sobre los planos sonoros de los cc.101-107 en los

cuales los trombones deben estar ligeramente por encima del resto. Tras las indicaciones se procede a interpretar desde el c. 90.

- En el c. 125 surge un descuadre y se detiene la interpretación. En ese momento se propone realizar un ataque algo más acentuado en las semicorcheas de los cc. 109-113 y marcar más las corcheas de trompas, trompetas, fliscorno y trombones 1-2. A continuación se procede a interpretar los cc. 109-154.
- De nuevo se vuelve al c. 125 para cuadrar la articulación y la entrada en canon en dinámica *piano*. Se pide en este momento al bombardino y clarinete bajo contundencia en los tresillos del c. 130. Estando ya limpio el pasaje se procede a interpretar de nuevo del c. 125 al 154. Se detiene ahí la música ya que el Tam Tam no se queda resonando y se corrige.
- A continuación, se trabaja la sección *Pray*, concretamente los cc. 155-172. Se pide en estos compases una sensación más íntima y *piano* permitiendo salir a las voces que van realizando movimientos. Tras esta indicación se vuelve a interpretar toda la sección excepto los últimos 6 c.
- Seguidamente se corrige un error en la partitura, en el c. 181 en el cual la flauta debería tener escrito *lab* en lugar de *la*. Tras esto se procede a trabajar únicamente con la línea melódica principal de los cc.174-181 para tratar de encontrar un *sostenuto* que genere una tensión que permita desembocar a la música en el c. 182 con la entrada de trompetas 1-2.
- Seguidamente se interpretan los cc.173-220. Tras ello se procede a trabajar *The mountain*. Se incide, al acompañamiento, en tocar *piano* hasta el c.229, así como a la línea melódica tocar ligeramente más presente y ancho en los cc. 222-229. Por último, se advierte que la medida de la semicorchea del c. 239 debe ir en relación con el nuevo *tempo*.
- **Ensayo 3**
 - Fecha y hora: 10 de abril de 2025, 12:10.
 - Duración: 25 minutos.
 - Enlace del ensayo: <https://youtu.be/Txf62aimKBs>
 - Anotaciones: falta la voz de flautín, saxofones alto 1-2, saxofón barítono y trompa 1.

- La intención en este ensayo era comenzar en el c. 244, en la sección *Celebration* pero casualmente los intérpretes de las voces flautín y saxofón alto 1 no habían acudido al ensayo. Por tanto, se decidió comenzar en el c. 265 y acabar la primera intervención en el c. 291. Se pide en los cc. 273-281 una articulación mucho más corta, algo más puntillista. A su vez se le pide al viento metal igualar la articulación de los cc. 265-268 y buscar algo más festivo.
- Posteriormente se decide volver al c. 244 ya que el flautista había vuelto al ensayo. En esta sección se trabaja para igualar las sínkopas de las trompas y de la pandereta en los cc. 250-252 y 255-256. Asimismo, se le propone un fraseo al *solí* de flauta, que consiste en hacer dos pequeñas frases acabándolas en *diminuendo* para posteriormente desarrollar la frase de los cc. 250-256.
- A continuación, se propone marcar más la anacrusa del c. 291 en las voces de clarinetes en sib y saxofones altos. También se formula la idea de reducir la dinámica *tutti* del c. 307 para que se genere más tensión en el *cresc.* de los cc. 308-311.
- En el c. 321 se produce un ligero desajuste en la sección de trompetas y fliscorno que se corrige con la articulación. Tras esto se interpreta la sección que resta hasta acabar la obra.
- Seguidamente, se vuelve a trabajar el inicio de la obra. Se corrige la medida de la voz percusión 2 en el c. 22, al igual que la del timbal en el c. 33, en la que se busca la máxima precisión para que toda la banda llegue junta en el c. 34.
- Tras esto se corrige un pequeño desajuste que se origina en el c. 48 entre la sección que interpreta corcheas y la que interpreta blancas.
- Después se trabaja la sección que conforman los cc. 230-243 en los que se incide de nuevo en la medida de la semicorchea del compás 239 y en la medida y acentuación de la voz percusión 1 en los cc. 230-238.
- Para acabar la sesión se interpreta la sección *Pray* en la que se propone de nuevo un *sostenuto* en los cc. 174-181.
- **Ensayo general**
 - Fecha y hora: 11 de abril de 2025, 10:00.
 - Duración: 19 minutos.
 - Enlace del ensayo: <https://youtu.be/2v0PmAjV6Yw>

- El ensayo comienza con un breve agradecimiento a la BSMA y con una explicación de cómo iba a ser la jornada. En este ensayo se decide trabajar pequeños detalles, realizar un pase de arriba debajo de la obra y hacer breves revisiones o aclaraciones, ya que ese mismo día por la tarde es el concierto y el repertorio es exigente a nivel físico.
- Se interpretan los cc. 269-Fin ya que no se trabajaron el día anterior con la voz del flautín. Asimismo, se pide más dinámica y articulación en las corcheas de los cc. 321-326.
- Seguidamente se hace un pase completo de la obra sin pausas.
- **Concierto**
 - Fecha y hora: 11 de abril de 2025.
 - Duración: 15 minutos.
 - Enlace del concierto: <https://youtu.be/6IKr1vupINA>

4.3 Resumen de la evolución desde el primer ensayo hasta el concierto

Durante los cuatro días de trabajo intensivo realizados entre el 8 y el 11 de abril de 2025 en el Centro Cultural Las Cigarreras de Alicante, la interpretación de la obra experimentó una transformación sustancial gracias a un proceso meticuloso de ensayo, análisis y ajuste técnico y expresivo. Desde la primera lectura general de la partitura en el primer ensayo, en la que se identificaron pequeños desajustes y diversas cuestiones a corregir, se inició un trabajo progresivo enfocado en la precisión rítmica, la articulación, la dirección de frase y el equilibrio entre secciones.

En los primeros ensayos se abordaron pasajes complejos desde el punto de vista técnico y estructural, como los compases 20-41, donde se trabajó la tensión sin interrupciones respiratorias, o los compases 79-101, en los que se afinaron efectos como *glissandi* y *ostinati* graves. Con el avance de las sesiones, se corrigieron errores puntuales en la partitura y se profundizó en el carácter expresivo de las distintas secciones, como *Avern*, *Pray* o *The Mountain*, haciendo hincapié en la gestión del sonido, los planos sonoros y la intención musical.

El tercer ensayo supuso un punto de consolidación en el que, además de abordar la sección final *Celebration* con nuevas exigencias de articulación y carácter festivo, se retomaron pasajes anteriores para reforzar la unidad interpretativa de la obra. Finalmente, el ensayo general del día 11 permitió revisar detalles críticos y realizar un pase completo de la obra con toda la plantilla, integrando todas las correcciones, matices y decisiones interpretativas previas.

Este proceso no solo pulió la ejecución técnica de la obra, sino que también permitió a la banda interiorizar su discurso musical, resultando en una interpretación cohesionada, expresiva y fiel a la intención estética del compositor durante el concierto final.

5. TRABAJO CON LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ALICANTE

5.1 Orquesta Sinfónica del CSMA

La Orquesta está formada por alumnos de Grado y Máster del CSMA, así como por colaboradores ajenos a la institución que asistieron ese día para reforzar las voz de violín.

El Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante fue fundado el 20 de enero de 1958 gracias a la iniciativa de la Caja de Ahorros del Sureste de España, con el impulso de Antonio Ramos Carratalá y la dirección de Ricardo Ruiz Baquero. Inició su actividad con 360 alumnos y un amplio programa de asignaturas. En 1959 adoptó el nombre del compositor Óscar Esplá, quien también fue su primer director. En 1962 obtuvo el grado de Conservatorio Profesional y en 1974 el de Superior. Desde entonces, ha formado a músicos reconocidos internacionalmente y sigue siendo un referente cultural en Alicante.

La plantilla para la sesión de grabación es la siguiente: 1 flautín, 1 flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 1 tuba, 4 percusionistas, 5 violines I, 4 violines II, 1 viola, 12 violonchelos y 1 contrabajo.

5.2 Grabación del ensayo

El ensayo y la grabación se realizan en el salón de actos del CSMA en el horario de la asignatura de Orquesta y Concertación.

Cabe destacar que el ensayo y la grabación se producen en horario lectivo del centro. Éste comparte edificio con el Conservatorio Superior de Danza de Alicante, cuyas aulas se sitúan justamente encima del salón de actos dónde se graba esta sesión. Esta causa repercute en la calidad de la grabación ya que se escuchan instrumentos y ruidos producidos en las salas superiores y alrededor del Conservatorio.

El material con el que se graban los ensayos es el siguiente:

- Cámara lateral: *iPhone 16*, versión de iOS 18.2. Cámara *Fusion-26mm f1.6*. 1080p. 1920 x 1080. *Dolby Vision*. 30fps.
- Cámara frontal: *Canon XA40*

- Grabadora de audio: *Zoom H4nPro*, 2608kbps, 2 canales, velocidad de muestreo 96.000 kHz. Tamaño de muestra 24 bits.
- Fecha y hora: 13 de mayo de 2025. 13:45.
- Duración: 1 hora y 15 minutos.
- Enlace del ensayo: <https://youtu.be/5Qn2czdG5-4>
- Enlace de la grabación final: <https://youtu.be/bx2X16s1yL8>
- Anotaciones: falta la voz de flauta 2 y la cuerda se encuentra descompensada. Para tener un equilibrio en las cuerdas debería haber mínimo 10 violines I, 8 violines II, 6 violas, 4 violonchelos y 2 contrabajos. Sin embargo, al tratarse de una orquesta en fase de formación se ha decidido contar con todos los alumnos.

Desarrollo del ensayo. Primera parte:

- Se comienza trabajando las secciones que previsiblemente pueden ser más problemáticas a nivel técnico. Primeramente, se interpreta la sección que comprenden los cc. 67-124. Se observan ligeros problemas en ritmo y afinación.
- A continuación, se indica a las voces de viola, violonchelo y contrabajo que partan y dividan el *gliss.* de los cc. 97-100 para que no se corte y pueda sonar tal y como está escrito; y a las voces de flautín, flautas, oboes y clarinetes se les indica que en los cc. 80 y 83 interpreten las dos corcheas medidas. Tras esto se procede a trabajar los cc. 83-87 con las voces de viola, violonchelo y contrabajo para poder encontrar una articulación homogénea y tocar juntos.
- Siguiendo con el trabajo técnico de la sección se interpretan a distintas velocidades los cc. 88-89 en viento madera, para conseguir limpieza. También los cc. 101-107 en cuerda, en los que se indica a los violonchelos que en el *divisi* igualen las voces; y los cc. 109-113 con la cuerda completa, y con flautín, flautas, oboes y clarinetes, buscando uniformidad rítmica.
- Seguidamente se interpretan los cc. 117-154. Tras esto, se corrige la dinámica de la percusión en el c. 147 a *mf* ya que había sonado demasiado anteriormente y la acentuación en los cc. 136-139 en la voz de percusión I, pidiéndola en la primera semicorchea.

- Tras estos ajustes se trabajan los cc.148-154 en los que se les propone a las voces de cuerda articular bien los dos primeros cc. para ir juntos y marcar cada cambio de nota y *divisi* en los compases de *tremolo*.
- Posteriormente se trabaja una nueva sección. Se interpretan los cc. 202-222 en los que surgen diferentes desajustes sobre todo en la cuerda. Se advierte el cambio de *tempo* del c. 239, que afecta a la medida de la semicorchea en relación con los anteriores cc. Y se vuelve a indicar a la percusión 1 la acentuación de la primera semicorchea del c. 230 y siguientes. Tras esto se debate con los violines I las diferentes alternativas para mejorar la limpieza de los cc. 214-229. Se prueba a *tutti*, y no se obtiene un resultado óptimo. La solución propuesta es reducirlo a únicamente dos intérpretes los cuales se dividen interpretando lo siguiente: el *concertino* interpreta el pasaje tal cual está en la partitura, y la ayudante de *concertino* marca las primeras corcheas de cada primer y tercer tiempo (que coinciden con el cambio de ligadura). Para acabar el trabajo de la sección se pide no tocar demasiado *forte* el c. 230 para no saturar desde el principio esa progresión.
- A continuación, se procede a trabajar la siguiente sección, desde el c. 244 dónde se originan de nuevo problemas rítmicos y desajustes. Se propone el fraseo de los cc. 246-256 al igual que en la versión de banda sinfónica, 2+2+7. Tras esto se interpretan los cc. 244-311.
- Se procede a ajustar las dinámicas de oboes y flautín de los cc. 273-280, en los cuales estos instrumentos deben sonar en un plano superior al resto. También se le exige más claridad en la articulación al viento metal en los cc. 265-268. Tras volver a interpretar ese pasaje se le pide a la orquesta que vuelva a afinar ya que ésta no está estable ni justa.
- Tras esta primera parte del ensayo que sirve como toma de contacto con la obra y como trabajo de las secciones técnicamente más complejas se le explica a la orquesta que a continuación se va a trabajar sección por sección en orden y tras este trabajo se va a realizar una interpretación completa y grabada de la obra.

Segunda parte:

- **Introducción y *The Mountain*:** antes de comenzar la primera interpretación se indica a las voces de clarinete 1, trompa 2 y violín 1 que realicen un *sostenuto*

respetando el valor absoluto del c.5. También se advierte que el c. 14 en adelante debe caminar y no quedarse en el *tempo* anterior. A continuación, se interpretan los cc. 1-47. Tras ello se trabajan los planos sonoros a partir del c. 20 hasta el 71. Después se trabaja la sección de corcheas de los cc. 48-55 para articular juntos y hacer el fraseo. También se corrige la medida de los cc. 46-47 en la cuerda y clarinetes.

- **Avern:** se interpreta desde el c. 46 hasta el c. 131. Tras parar se les indica a los trombones la necesidad de tener precisión rítmica en los cc. 86-89, al igual que a la cuerda en el c. 117, desde donde se empieza a interpretar de nuevo hasta el 136 donde ese produce un desajuste rítmico. Posteriormente se trabaja con la cuerda los cc. 130-146 exigiendo más articulación y más precisión rítmica y dinámica. Para finalizar la sección se interpreta desde el c. 109 y se enlaza con la siguiente sección hasta el c. 201.
- **Pray:** se trabajan los planos sonoros desde el c. 154, al igual que los *solí* de los cc. 166-172.
- **The storm:** se interpretan los cc. 202-239. Posteriormente se corrige de nuevo la medida del c. 239 y se ajustan las dinámicas a partir del c. 230. Tras esto se procede a interpretar los cc. 230-257.
- **Celebration:** se corrige la medida y de los cc. 250-253 de los violines y pandereta. Después se interpretan los cc. 244-313. En el c. 313 se le propone un cambio a la orquesta para equiparar la medida con la versión de banda sinfónica. Se propone cambiar el compás de 4/4 a 2/2 en el c. 313. Para finalizar el ensayo se interpretan los cc. 307-336.
- Finalmente se realiza una interpretación entera de la obra.

5.3 Resumen de la evolución interpretativa del ensayo

El ensayo y la grabación de la versión orquestal de la obra tuvieron lugar el 13 de mayo de 2025 en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música de Alicante, durante el horario lectivo de la asignatura de Orquesta y Concertación. La sesión se desarrolló en un entorno con ciertas limitaciones acústicas debido a los ruidos provenientes del Conservatorio de Danza, ubicado en el mismo edificio, lo que afectó parcialmente la calidad de la grabación. La orquesta, en fase de formación, presentó algunas carencias como la ausencia

de la voz de flauta 2 y un desequilibrio en la sección de cuerda, aun así, se optó por integrar a todos los alumnos disponibles.

Durante la primera parte del ensayo se abordaron las secciones más complejas desde el punto de vista técnico. Se trabajaron afinación, ritmo, articulación y dinámicas en pasajes específicos, especialmente en cuerda y viento madera. Se hicieron ajustes importantes, como dividir *glissandi* en las cuerdas graves, buscar limpieza rítmica en la madera, y articular los pasajes de *tremolo* para asegurar la claridad. En algunos casos, se redujo el número de intérpretes para mejorar la precisión.

En la segunda mitad del ensayo se procedió al estudio seccional en orden, abordando todas las partes de la obra: Introducción, *Avern*, *Pray*, *The storm* y *Celebration*. Se hicieron correcciones específicas de dinámicas, articulaciones y fraseo. Se propuso un cambio métrico en el compás 313, pasando de 4/4 a 2/2, para unificar con la versión de banda sinfónica. La sesión concluyó con una interpretación completa de la obra, que fue grabada.

Esta experiencia supuso una oportunidad formativa para el director y los intérpretes, no solo en lo técnico y musical, sino también en aspectos organizativos, colaborativos y de adaptación a condiciones reales de trabajo orquestal.

6 CONCLUSIONES

Este estudio ha tratado de esclarecer los objetivos planteados inicialmente. Investigando, concertando y analizando las diferentes interpretaciones de la obra *Avern*, se contribuye a la comprensión de ésta y a la mejora de su ejecución. Para ello, se ha llevado a cabo un proceso que ha combinado análisis teórico, experiencia práctica y reflexión crítica en torno a dos versiones de la obra: la interpretada por la Banda Sinfónica Municipal de Alicante y la realizada por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Alicante.

A lo largo del trabajo se han abordado aspectos como el análisis de la partitura, el estudio del estilo compositivo de Saül Gómez Soler, y el desarrollo de ensayos con ambas agrupaciones, en condiciones distintas y con resultados contrastantes. La práctica con estas formaciones ha permitido observar la evolución de la obra desde la perspectiva del director y del conjunto, evidenciando el impacto del contexto, el nivel de los intérpretes y las condiciones del ensayo en el resultado musical. A continuación se detalla la comparativa entre ambas.

6.1 Comparación entre las dos agrupaciones

Tal y como se puede observar en las versiones finales de la BSMA y la Orquesta del CSMA existen diferencias significativas en la interpretación de la obra. A continuación, se va a detallar una comparativa por secciones.

- **Introducción:** los 13 primeros cc. ya muestran una gran diferencia entre ambas versiones, partiendo por la tonalidad que genera un ambiente ligeramente diferente y sorpresivo. El ataque del primer c. de la BSMA es más concreto y exacto que el de la Orquesta, sin embargo, los *solí* de la orquesta resultan más efectivos al tener un registro más centrado, sobre todo en el caso de la trompa 1. Ello proporciona a su vez una mejor afinación en los cc. 8-9. En ambas versiones se consigue un ambiente similar y la conexión demandada en los ensayos entre los cc. 5-6.

Seguidamente, en la subsección que comprende los cc.14-21 se observan diferencias a nivel de afinación y de balance. La formación profesional ofrece en este caso una afinación más estable, sobre todo en viento madera en los cc. 18-19. También difiere

la exactitud en los ataques de viento metal de los cc. 20-21 y en la versión orquestal se produce un error de medida en el cuarto tiempo del c. 20 en la voz de trompeta.

En esta introducción ya se puede escuchar la descompensación entre las voces de cuerda, en la que existe una carencia de violines y viola como ya se ha explicado anteriormente.

- ***The Mountain:*** esta sección descubre de nuevo diferencias en la afinación. La versión de banda se encuentra mucho más estable en este aspecto, al igual que la sección de percusión a nivel rítmico. Se observa una compenetración a la hora de interpretar la obra mayor en el caso de la formación profesional. No se encuentran diferencias significativas en el nivel de los *solí* de los cc. 43-47 y 62-65.

Sigue existiendo una descompensación en la sección en cuanto a instrumentación que afecta a la dinámica, sobre todo en los cc. 32-41 y 48-55 en los que existe carencia de violines y exceso de dinámica en trompas en la versión orquestal. Sin embargo, los cc. 29-31 se encuentran más compensados en la versión orquestal debido al número de violonchelos y trompas.

A nivel de fraseo funcionan de la misma forma ambas formaciones, manteniendo el *sostenuto* y respirando en el mismo lugar, como por ejemplo en el c. 38.

- ***Avern:*** al igual que en las secciones anteriores se observan diferencias en la afinación. La de la banda es estable y las posibles imperfecciones se corrigen de forma muy rápida, sin embargo, en la versión orquestal en los cc. 86-96 se perciben desafinaciones entre la cuerda, trompas y trompetas. Sucede del mismo modo en los cc. 109-115 entre las voces de violines y violas.

En cuanto al ritmo, ambas versiones funcionan de manera correcta, a excepción de pequeños desajustes en la versión orquestal en los cc. 95 en las semicorcheas, 125-130, en las corcheas del viento madera y en el c. 151 en la voz de trompa 4.

A nivel dinámico, al igual que sucede en las secciones anteriores la banda se encuentra más equilibrada, excepto en el c. 102-104 debido a la falta de una de las voces de trombón. Ambas versiones difieren sobre todo en los cc. 71-72 en los

trompas y trompetas se encuentran muy lejos a nivel dinámico y en los timbales, que generalmente están por encima del nivel preferido.

Musicalmente y en cuanto al fraseo las dos versiones son similares y plasman las ideas que propone el director. En este caso, en la versión orquestal se aprecia más calidad en los *gliss.* de los cc. 97-100, ya que son más naturales en la cuerda que en el viento.

- **Pray:** se trata de la sección con más dificultad en cuanto a la afinación. La versión de banda es más sólida en este aspecto. Los cc. 194-195 y 198 y 200 presentan problemas en ambas versiones y en la versión de orquesta se observan también desajustes en los cc. 156-159 entre la flauta 1 y los violines; en los cc. 174-181 entre violines y violas debido al registro; y finalmente en los cc. 182-189 entre violines, violas y trompetas.

Tratando el ritmo, no existe ninguna dificultad en esta sección, se produce un resultado positivo. En el aspecto dinámico la versión de banda está muy equilibrada, sobre todo en las secciones *solí*.

En cuanto al fraseo, se percibe una mayor madurez en la versión de banda, debido al mayor número de ensayos en esta sección. El *sostenuto*, que genera tensión en los cc. 174-181 se encuentra muy logrado en la banda.

- **The Storm:** en esta sección aparece la descompensación más evidente en cuanto a la afinación, en la versión orquestal. En general toda la sección se encuentra inestable, lo contrario que en la versión de banda.

Rítmicamente las dos versiones se encuentran parejas. Cabe destacar un ligero desajuste en la acentuación de la voz de percusión 2 en la versión de banda en los cc. 230-239 y en el c. 240 que suena un tiempo antes. La medida de la semicorchea del c. 240 está ligeramente más definida en la versión de banda. Por otra parte, es importante remarcar la idoneidad del *pizz.* de los violonchelos en la versión orquestal de los cc. 206-221. Ésta proporciona estabilidad y un timbre más logrado que en la versión de banda.

Los aspectos dinámicos y de fraseo están correctos en ambas versiones, a excepción de los cc. 240-243, en los que la versión orquestal carece del *sostenuto* realizado por la banda.

- ***Celebration***: en esta última sección se observan características similares a las anteriores en cuanto a la afinación. La versión de banda tiene ligeros desajustes que se corrigen de inmediato, mientras que la versión orquestal se encuentra menos segura en este aspecto, sobre todo en la sección de cuerda, trompas, trompetas y flautín.

En el aspecto del ritmo ambas versiones muestran la evidencia de la dificultad de los cc. 250-252 y 255-256 en la pandereta. No obstante, se solventan de forma mucho más precisa que en los ensayos.

Las dinámicas siguen la inercia de las secciones anteriores, a excepción de los cc. 273-281 que se ejecutan de forma más correcta y *piano* en la versión orquestal, ayudadas por supuesto por el *pizz.* de la cuerda. En cuanto al fraseo y las ideas musicales, están mucho más seguras en la versión orquestal, sobre todo en los cc. 244-264.

El análisis comparativo entre la versión de banda sinfónica y la versión orquestal de esta obra revela diferencias significativas en múltiples aspectos técnicos y musicales. Si bien ambas formaciones consiguen plasmar las intenciones expresivas de la partitura y el trabajo de musicalidad realizado por el director en los ensayos previos, la banda sinfónica presenta un resultado más consolidado en términos de afinación, precisión rítmica, balance dinámico y homogeneidad interpretativa.

Estas diferencias no responden únicamente al tipo de formación instrumental, sino, sobre todo, a factores estructurales y humanos que condicionan el resultado final. La experiencia acumulada por los músicos de la banda sinfónica, la mayor cantidad de horas de ensayo conjunto, la familiaridad entre sus integrantes y una complicidad ya establecida como grupo permiten una ejecución más cohesionada. A ello se suma una mayor seguridad individual y colectiva, resultado de un entorno técnico y psicológico más estable, lo que se traduce en menor presión durante la grabación y en interpretaciones más precisas y controladas.

Por el contrario, la versión orquestal, realizada con una orquesta en fase de formación y con un tiempo de ensayo limitado y sin descanso, refleja aún ciertas carencias técnicas y desequilibrios, especialmente en la sección de cuerda, cuya plantilla reducida afecta directamente la afinación, el balance sonoro y la proyección dinámica. Sin embargo, a pesar de las limitaciones, esta versión también ofrece elementos destacables. Entre ellos se encuentran algunos pasajes particularmente logrados, como los que contienen *glissandi* en cuerda en la sección *Avern* o el carácter conseguido en ciertos momentos de *Celebration*, así como un enfoque musical maduro que se vislumbra en la intención interpretativa de muchos pasajes.

En definitiva, este proyecto demuestra la importancia del trabajo previo por parte de todo el colectivo, la cohesión grupal y la preparación psicológica en el resultado final de una interpretación. Si bien la versión de banda muestra una ejecución más precisa y profesional, la versión orquestal evidencia un gran potencial de crecimiento. Ambas experiencias resultan profundamente enriquecedoras y complementarias tanto para los músicos como para el director, especialmente en el marco educativo en el que se desarrollan.

6.2 Futuras líneas de investigación

6.2.1 Comparación con una orquesta profesional

Una futura línea de investigación especialmente positiva para la obra *Avern* consiste en su desarrollo e interpretación junto a una orquesta sinfónica profesional. Tras los resultados obtenidos en el proyecto, donde se llevaron a cabo ensayos y un concierto con una banda profesional y una orquesta de estudiantes de grado superior, se ha evidenciado una diferencia significativa en cuanto a calidad interpretativa, precisión técnica y comprensión estilística. Esta diferencia plantea la necesidad de explorar cómo podría evolucionar la obra en manos de músicos de nivel sinfónico profesional, cuya experiencia permitiría alcanzar una interpretación más madura, detallada y fiel a la intención compositiva. Esta línea de investigación no solo permitiría evaluar las posibilidades sonoras y expresivas de *Avern* en un entorno orquestal de alto nivel, sino también identificar los ajustes necesarios en la partitura para una mejor adaptación a ese tipo de formación, contribuyendo así al crecimiento artístico y técnico de la obra en contextos profesionales.

6.2.2 Análisis y comparación de otras obras del mismo compositor

Otra futura línea de investigación relevante sería el análisis comparativo de *Avern* con otras obras del mismo compositor que compartan características estilísticas, temáticas o estructurales. Este enfoque permitiría contextualizar la composición dentro del lenguaje compositivo del mismo, identificando elementos recurrentes como el tratamiento de la disonancia, la orquestación, el uso del ritmo o la construcción formal. Además, facilitaría una comprensión más profunda de las intenciones expresivas y estéticas que guían su trabajo. Analizar obras previas o posteriores con similitudes técnicas o estilísticas podría también revelar una evolución en su estilo, así como influencias externas que hayan marcado distintas etapas creativas. Este estudio contribuiría no solo al conocimiento musicológico sobre el autor, sino también a fundamentar futuras decisiones interpretativas de *Avern* y de otras obras de Gómez, enriqueciendo su puesta en escena y ampliando las posibilidades pedagógicas y artísticas de la obra dentro del repertorio sinfónico contemporáneo.

6.2.3 Estudio de la recepción de la obra por parte del público e intérpretes

Una línea de investigación especialmente interesante es el estudio de la recepción de *Avern* por parte tanto del público como de los intérpretes, especialmente en relación con el uso de figuras retóricas musicales. Este estudio podría centrarse en cómo ciertos recursos expresivos, como la anáfora rítmica, el clímax dinámico o la *suspensio* armónica, influyen en la percepción emocional y conceptual de la obra. A través de entrevistas y cuestionarios se podría analizar si estos elementos retóricos logran transmitir con claridad las intenciones que propone el compositor en la obra. Además, se podría indagar en qué medida los intérpretes identifican y utilizan conscientemente estas figuras como herramientas de expresión durante la preparación e interpretación de la composición. Esta línea permitiría no sólo valorar la efectividad comunicativa de la obra, sino también profundizar en el diálogo entre técnica compositiva, retórica musical e impacto.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi E. (2010). *Música i societat. El fenomen de les bandes de música valencianes en la cultura del segle XIX i principi del XX*. [Tesis doctoral, Universitat de València, España].
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=9S8wy%2F3lC%20SQ%3D>
- Atruellés Moreno, S. (2003) *La banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. [Tesis doctoral, Universitat de València, España]
<https://roderic.uv.es/items/09fb6d52-9e87-426e-8f99-12e863d84bd7>
- Astruells Moreno, S. (2012). Las bandas de música: desde sus orígenes hasta nuestros días. *Melómano digital*. <https://www.melomanodigital.com/las-bandas-de-musica-desde-sus-origenes-hasta-nuestros-dias>
- Bowen, J. A. (2003). *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge University Press.
- Cipolla, F. J y Hunsberger, D. (1999). *The Wind Ensemble and Its Repertoire: Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*. Alfred Music.
- Cook, N. (1989). *A Guide to Musical Analysis*. J.M. Dent & Sons.
- De Persia, Jorge. (2018). *La orquesta*. Alianza Editorial.
- Escrivà, J. L. (2017). *La composición de música actual para banda en el País Valenciano: propuestas sonoras no convencionales*. [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, España]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/90394>
- García Asensio, E. (2017). *Dirección Musical. La Técnica de Sergiu Celibidache*. Editorial Piles.
- García Tur, I. (2021). *Scent - For Eb Clarinet and Wind Band - Saül Gómez Soler* [Trabajo Fin de Máster, Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, España]. Facilitada por el autor. Material no publicado.

Gómez Soler. S. (2017). *Avern*. Molenaar Edition.

Goodwind, D. F. (2016). *Symphony for Wind Orchestra by Luis Serrano Alarcón: Background, Analysis, and Conductor's Guide* [Tesis doctoral, University of Kentucky, Estados Unidos]. Repositorio de la https://uknowledge.uky.edu/music_etds/55/

Grau Murcia, J. (2019). *El origen de las bandas de música y de sus sociedades musicales*. Federación de Bandas de Música de la Región de Murcia. <https://blogs.laverdad.es/febandasrmurcia/2019/02/21/el-origen-de-las-bandas-de-musica-y-de-sus-sociedad-musicales/>

Marco, T. (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA.

Mas Quiles. J. V. (2008). *Apuntes de instrumentación para banda de música*. Editorial Piles.

Press, O. U. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press, Inc.

Rodriguez López, J.R (2021). *El sistema de orquestas sinfónicas en España y las tendencias de programación: el caso del repertorio contemporáneo vivo (2015-2020)*. [Trabajo de fin de Máster, Universidad de la Rioja]. <https://investigacion.unirioja.es/documentos/61765e149a6e185d8748a1b1/f/61765e149a6e185d8748a1b0.pdf>

Sancho García, M. (2003). *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*.

Vadillo Pérez, E. (2020). *El sinfonismo en los siglos XX y XXI. Herencias y modelos*. Visión Libros.

FONOGRAFÍA

Gómez Soler, S y Banda de Música de Força Aérea (2017). *Avern*. En *New Compositions For Concert Band 75: Las Vegas Strip*. Moleenar Edition B.V. <https://open.spotify.com/intl-es/track/0UDt2DNr7dEQiiTviSDKEQ?si=4538a35e0d0b454d>

WEBGRAFÍA

Ayuntamiento de Alicante (s.f). <https://www.alicante.es/es/contenidos/banda-sinfonica-municipal>

Gómez Soler, S. (s.f). <https://www.saulgomez.es/>

Oriola, F. (Anfitrión). (4 de junio de 2021). *De banda a banda entrevista con el compositor Saül Gómez Soler* [Audio podcast]. https://www.apuntmedia.es/programes/el-dia-a-punt/de-banda-a-banda/04-06-2021-banda-banda-entrevista-compositor-saueel-gomez-soler_135_1425101.html

Pascual Vilaplana, J.R. (2011). *Las bandas de música: un vehículo para la cultura del Siglo XXI*. <https://pascualvilaplana.com/las-bandas-de-musica-un-vehiculo-de-cultura-para-el-siglo-xxi>

Pascual Vilaplana, J.R. (2021). *La Banda de música és una eina amb una potencialitat extraordinària per a la composició contemporànea*. <https://pascualvilaplana.com/la-banda-de-musica-es-una-eina-amb-una-potencialitat-extraordinaria-per-a-la-composicio-contemporanea/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Plantilla instrumental de la versión para Banda Sinfónica y Orquesta Sinfónica. Fuente: elaboración propia	14
Tabla 2. Estructura gráfica. Fuente: elaboración propia.....	17
Figura 1. Célula <i>Avern</i> . Fuente: elaboración propia	16
Figura 2. Frase <i>Avern</i> , tema A. Fuente: elaboración propia	16
Figura 3. Tema B. Fuente: elaboración propia	16
Figura 4. Primera armonía de la obra. Fuente: elaboración propia	18
Figura 5. Motivo B de la frase <i>Avern</i> . Fuente: elaboración propia	19
Figura 6. <i>Ostinato</i> de la sección <i>Avern</i> . Fuente: elaboración propia	20
Figura 7. Tema <i>Pray</i> . Fuente: elaboración propia	22
Figura 8. Tema <i>Celebration</i> . Fuente: elaboración propia.....	23

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Entrevista a Saül Gómez Soler

- ¿Cómo te definirías como compositor?
 - Bé, jo sempre he dit que sóc un compositor eclèctic, encara que eixa paraula no sempre és ben entesa, i em considere eclèctic perquè m'agrada fer tot tipus d'estils. Crec que un compositor d'avui dia ha de ser capaç d'afrontar qualsevol tipus de repte, de llenguatge, de projecte, i ha de ser d'alguna forma capaç de treballar diferents estètiques. Jo em desenvolupe sobretot en música per a banda, faig música sinfònica, faig música per a moros i cristians, tinc música orquestral, de fet ara estic fent una obra per a l'orquestra de l'ADDA, un concert per a trompeta i orquestra; faig orquestracions de cine, treballo per a gent com Roque Baños o Fede Jusid, i després faig projectes propis d'audiovisual, alguna publicitat, alguna pel·li documental, i de més. Per tant, em considere un compositor capaç d'afrontar diferents tipus de projectes, diferents estètiques i diferents estils.
- ¿Qué compositores o tradiciones musicales consideras fundamentales para tu desarrollo como compositor?
 - Bé, jo crec que la meua música reflecteix molt tot allò que he escoltat, siguent jove o siguent adolescent. Des de la música que he escoltat els meus germans, jo soc el tercer germà, el meu germà no té 8 anys més que jo, el meu germà 9 anys més que jo, i he escoltat Lluís Llach, he escoltat música tradicional, he escoltat folk, i moltes vegades la meua música és veu influenciada per aquest tipus de repertori. El primer CD que em regalaren és un CD que contenia La consagració de la primavera, El pájaro de fuego i Pulcinella, i jo flipava amb eixa música d'Stravinski, i crec que això també m'ha influït molt en el tema rítmic, en intentar no començar fent harmonies convencionals i buscar nous camins. Després com a percussionista vaig poder descobrir molts compositors del segle XX que em van obrir una mica la mirada, i crec que totes eixes músiques han influït molt en el meu desenvolupament com a compositor.

- ¿Cómo crees que tu música ha evolucionado a lo largo del tiempo? ¿Qué cambios o desarrollos has experimentado en tu estilo compositivo?
 - Jo em dedique exclusivament a compondre, jo vaig decidir anar a una plaça de professor, vaig apostar per dirigir i compondre, i això suposa que moltes vegades he de fer composicions artístiques i altres composicions per poder viure. Per tant, com ha evolucionat la meva música? Doncs hi ha generes en la qual no faig sempre el que m'agradaria, sinó faig el que necessite fer per a poder tenir més projectes. És una música exclusivament per a poder viure, pagar hipoteca i tirar endavant. Ahí no desenvolupa la meua llengua com a artista, però intente buscar altres camins, com és el desenvolupament simfònic, on sí que intente buscar la meua pròpia veu i fer el meu llenguatge el més elaborat possible, i desenvolupar-me com a compositor, bàsicament. L'altra feina és una feina més mecànica i aquesta és més artística. Per suposat que la meua música ha evolucionat moltíssim. La meua primera obra simfònica va ser la Porta de l'Àngel, que va ser un dels meus treballs de final de carrera de composició. I l'última obra que he escrit i que he estrenat és Resilience, que és un concert per a clarinet i banda, que m'ha estrenat la Nord Texas. Ha estat fa uns mesos amb Eugene Corporon, que és un tòtem de la direcció de banda, i amb Andrew Treixell, que és un deixell de seu, també una persona molt reputada als Estats Units, i he vist que aquest llenguatge no té res a veure amb el primer Saül, és un llenguatge molt més evolucionat, la forma és molt més coherent, molt més compacta. Podem trobar diferents veus de Saül, però és un llenguatge molt més interessant que el del primer Saül. Els canvis, sobretot, són estètics. Ara soc capaç d'afrontar corrents més actuals, soc capaç d'afrontar formes musicals més àmplies, amb més minutatge, i em sent molt còmode amb l'instrumentació d'avui dia, controle molt millor que les primeres obres, el tema instrumental, el tema de timbric, i és un dels aspectes més importants que he anat desenvolupant en les últimes obres

Sobre Avern:

- ¿Qué te inspiró a componer la pieza que estamos analizando?

- Avern és un encàrrec de l'associació Jumerers de l'Ermita Sant Esteve, per commemorar el 350 aniversari de la pròpia ermita. L'ermita realment té el seu origen en un torreó templari que hi havia, i està situada en una muntanya que és ben especial. Per a compondre la peça, em vaig basar un poc en els diferents elements que considerava importants que contenia la pròpia ermita, com era la cova de l'Avern, que era una cova ben especial, que antigament era una antiga mina de sofre, i des del poble es veia que eixe sofre s'incendiava algunes nits, i es pensava que era la porta de l'infern. També les tronades fortes sempre han vingut per la zona d'Otinyent, la religiositat de l'ermita, que era un lloc de peregrinació del poble. Per exemple, vaig agafar diferents aspectes que podien relacionar amb la pròpia ermita, i vaig intentar escriure una obra descriptiva amb un llenguatge senzill que poguera mostrar un poc el que és l'ermita com a tal.
- ¿Cómo describirías la evolución de esta composición desde su concepción inicial hasta su forma final?
 - Bé, tenia clar que devia ser una música programàtica sense tenir una estructura clàssica, més bé, jo que tinc una exposició d'algunes idees, i realment va ser una obra que vaig escriure amb molt poc de temps, perquè em van avançar l'estrena, jo venia de viatge de nòvios, i recordé estar treballant dues o tres setmanes per poder fer-la. En un principi vaig fer, com he dit abans, una guia d'aquells elements que podrien aparèixer a l'obra. I eixos elements van anar creixent per si mateix, de fet, avui en perspectiva veig que les seccions no estan gaire equilibrades, però sí que tenia clar que havien de contrastar entre si. Vaig anar fent les diferents seccions de forma llarga i després vaig muntar el discurs de la forma més coherent i contrastant possible. Intentant plasmar les parts, com deia, a destacar de la festivitat, de la ermita.
- ¿Existen elementos o ideas recurrentes en tu música que consideras parte de tu estilo personal?
 - Sí, sense dubte. Sempre dic el mateix, quan et busquen per compondre una peça és perquè els ha agradat alguna de les coses que has fet, i moltes vegades

no pots renunciar a allò que et demanen. És per això que hi ha gestos, harmonies, estructures, que sense donar-te compte les repetixes, perquè els problemes sempre es resolen des de la mateixa forma, ja que ets la mateixa persona.

Sí que hi ha elements que m'agraden utilitzar, per exemple el guirisme, sempre intente fer alguna secció lírica, expressiva, després alguna part rítmica, intente buscar molts contrastos, també buscar parts cambrístiques que contrasten amb *tuttis*, no només a la part instrumental sinó també com a llenguatge. I crec que aquests recursos, igual que l'estètica tonal, estètica tonal, modalisme, intercanvi modal, apareixen en totes les obres que faig.

- ¿Cómo decides la estructura de una obra? ¿Prefieres un enfoque libre o te basas en formas musicales tradicionales?
 - Respecte a l'estructura, no solc utilitzar formes clàssiques, perquè les formes clàssiques tenen moltes reexposicions degut a que la música s'escoltava en directe i no es podia tornar a escoltar, necessitàvem molta repetició per a poder assimilar el que estava succeint. Jo sempre he pensat que la meua forma d'escriure la música és un discurs orgànic, i respecte al discurs orgànic vull dir que una única idea apareix transformada de diferents formes i aquesta idea és la que organitza la pròpia música i fa que tot el discurs siga en variacions d'una única idea. Per tant, necessitem dir sempre el mateix, de diferents formes, l'obra té coherència, perquè és una espècie de gran passacaglia
- ¿Hay algún evento personal, cultural o histórico que haya influido en esta composición?
 - Sí, com havia dit abans, l'obra la vaig fer per commemorar el 350 aniversari de la construcció de l'Ermita, encara que l'Ermita com a tal està assegurada sobre un antic torreó templari.
- ¿Cuál es el mensaje o la emoción que intentas transmitir a través de esta obra?
 - Aquesta obra tenia un propòsit concret, per tant sí que buscava que tinguera una emotivitat, tinguera un missatge i que la gent que m'havia encarregat l'obra ho poguera reconèixer fàcilment. No intentava fer un treball cognitiu, més bé un treball descriptiu. Per això busque en la part de la religiositat una

cosa molt íntima, en la part de la festivitat una cosa molt fresca i intentava que l'oient siga partícip de la història que va contant-se.

- ¿Cómo equilibras la creatividad y la técnica en tu música?
 - Realment és difícil d'equilibrar, perquè un perfil d'obra com la d'Avern es busca més la creativitat, la emotivitat, més que una tècnica musical. No busque el desenvolupament tècnic ni mostrar tot allò que sé en una obra. Hi ha obres que necessiten desenvolupaments tècnics complexos i hi ha obres que necessiten frescura, que necessiten transmetre un missatge i emoció. I això és el que vaig intentar fer en aquesta obra. Si posem una balança, intente que la creativitat i l'emoció vagin per damunt de la tècnica. Encara que si per tècnica referim a l'escriptura i no al llenguatge, intento que l'escriptura, tot i que sigui senzilla, siga correcta, estigui a tot el seu lloc, no tinga cap errada i estiga equilibrada.
- En relación con la composición (tanto de banda como de orquesta) que estamos analizando, ¿cómo elegiste los instrumentos y la orquestación? ¿Qué factores influyeron en esa decisión?
 - La peça Avern originalment és per a orquestra, encara que existeixen dos versions més, una per a banda simfònica, que va ser per a l'editorial Molenaar, i que va estrenar la Primitiva Lliria, i després una versió per *brass band*, que va ser també. El primer pas que vaig fer és un esborrany, un esborrany a piano, de com devia ser l'obra, com devia estructurar-se, i a partir d'aquest esborrany vaig fer l'instrumentació d'orquestra. L'elecció de l'instrumentació va ser molt senzilla, perquè buscava, com he dit, sempre un missatge directe que arribarà fàcil a l'oient, i no buscava una orquestració molt artística, sinó més bé funcional. Després, a partir del primer borrador de pianos, vaig fer l'orquestració per a banda.
- ¿Cómo ves la interacción entre las diferentes secciones instrumentales en esta obra? ¿Qué papel juegan las armonías y las melodías en este contexto?
 - Les harmonies, tant les harmonies com les melodies, constitueixen un element imprescindible. Jo no soc un compositor melodista, no sé fer grans melodies. El que busca és una harmonia coherent, compacta, i a partir d'aquesta harmonia intente construir la melodia. Per tant, a partir d'ací intente

equilibrar l'instrumentació, que la part harmònica tinga més pes que la melòdica, però intente que la melòdica tingui molt de color. Intente crear instrumentacions riques, contrastants i transformadors de la idea inicial.

- ¿Esta pieza está vinculada a alguna tradición o movimiento musical en particular?
¿Qué influencias has tomado en cuenta durante su creación?
 - No està relacionada amb cap moviment musical. Està més ben relacionada amb la música de cinema, amb bandes sonores, per el tema instrumental, el tema de llenguatge directe, amb les harmonies senzilles, clares, i potser es podria relacionar d'alguna manera amb un neoclassicisme, encara que les harmonies no són clàssiques, sinó més bé romàntiques, postromàntiques, modals... Realment, quan escric una cosa no busco influències d'una estètica, el que busque és que funcione allò que m'han demanat, però si hagués de fer algun tipus de relació, la més directa seria la música per al cinema.
- ¿Hubo alguna dificultad técnica o artística al componer esta obra? Si es así, ¿cómo las resolviste?
 - Realment va ser molt fàcil de fer, havia de dirigir l'estrena amb l'Orquestra Caixa Ontinyent, vaig fer el programa del concert on s'anava a estrenar, vaig triar la plantilla que devia tindre l'orquestra i a partir d'aquí vaig escriure la plantilla que devia tindre l'obra. I realment, respecte a la concepció de l'obra, no vaig tindre grans problemes. El problema que hi ha és que el discurs sigui coherent sense agafar una forma preestablerta. I això intento solucionar-ho sempre a través de reexposicions o, com he dit abans, desenvolupaments de la mateixa idea. Els problemes tècnics que solen haver-hi sempre són els mateixos. Les tonalitats per a l'orquestra, que normalment al vent són més incòmodes que les tonalitats que resulten, els registres dels metalls... Buscar un bon tó per què els registres dels metalls, quan tinguin fanfàrries brillen, són els problemes que podem trobar en qualsevol tipus d'obra.
- ¿Qué papel juegan los silencios, las dinámicas o los cambios de tempo en la pieza?
¿Son elementos clave en la transmisión de su mensaje?
 - Bé, el ritme crec que és un element important en totes les meues obres. Jo vaig estudiar percussió i, d'alguna forma, això es veu reflectit en la música que faig. Soc una persona que pensa molt en contrastos, pensa molt en

escenes cinematogràfiques, pensa en canvis d'escena bruscos que es veuen reflectir en canvis d'instrumentació bruscos, en silencis repentins... I crec que són elements claus que aporten al discurs o tensió, o relaxació, o contrast. Per tant, sí que juguen un paper molt important.

- ¿Tienes alguna visión específica sobre la interpretación de esta obra por parte de los músicos? ¿Qué aspectos del trabajo de los intérpretes consideras más importantes?
 - Bé, és una obra que, tècnicament, tant per l'orquestra com per la banda o per a la *Brass Band* és prou senzilla, i per el director també. No hi ha moltes dificultats de canvis de compàs, de relacions mètriques, d'afinació tampoc hi ha moltes dificultats... Per tant, crec que és una obra que pot aplicar fàcilment al músic perquè no es té una dificultat notòria.
¿Què demanen els músics? En aquest tipus d'obres que són programàtiques demanen que siguin conscients que estan contant una història i que sàpiguen en cada moment què és el que s'està contant. Per tant, siguen partíceps de la pròpia història. Crec que això és molt important perquè si es coneixen el que estan narrant la interpretació sempre serà molt millor.
 - ¿I quin aspecte del treball dels intèrprets consideres més important? El que és més important és que siguen fidels a la partitura, que intenten ser rigurosos en els matisos, que intenten buscar el propi equilibri a través de l'empast, també des de les seccions...

Extra:

- ¿Qué otros proyectos o composiciones en los que estés trabajando actualmente podrían tener algún tipo de relación con la pieza que estamos analizando?
 - Ara mateix estic fent una obra per orquestra i trompeta sola, un encàrrec de l'Orquestra de l'ADDA. És una peça, un encàrrec també simfònic per orquestra que no sempre es pot tindre i d'alguna manera està relacionat amb l'encàrrec que vas tenir de d'Avern. Després treballa també per diferents compositors de cine i com que el llenguatge d'Avern és molt cinematogràfic i també és per orquestra, podem trobar una relació directa.

- ¿Hay algún mensaje o consejo que te gustaría compartir con los intérpretes o futuros compositores que deseen trabajar con tu música?
 - Jo crec que és molt important que quan interpreten alguna cosa meua que sàpiguen quin és el propòsit de la meua composició i quin moment de la meua vida era. Perquè en funció de quin moment i quin és el propòsit faig un llenguatge, faig un altre i crec que és molt important perquè també la evolució del meu llenguatge es veu a través del moment compositiu en què ho he fet. I si s'estudia un poc aquest aspecte podran conèixer molt millor la meua música, la meua evolució inclús el perquè faig una estètica o una altra. Crec que és important, això.

2. **Avern. Partitura de banda**¹⁰



¹⁰ Las partituras adjuntas en este trabajo pueden ser utilizadas siempre con fines pedagógicos o de estudio. El autor de este trabajo queda exento de cualquier incumplimiento de derechos de autor o propiedad intelectual.

Colofon

Molenaar Edition BV

Samsonweg 104-106
NL 1521 RM Wormerveer
the Netherlands
Phone: +31 (0)75 - 628 68 59
Fax: +31 (0)75 - 621 49 91
Email: office@molenaar.com
Website: www.molenaar.com



© Molenaar Edition BV - Wormerveer - the Netherlands

Copying of sheetmusic is illegal.
Kopiëren van bladmuziek is verboden.
Das Kopieren der Blattmusik ist verboten

39 €

Avern

Saül Gómez Soler

Full Score

01.3466.08



Publication, Uitgave, Verlag, Edition

MOLENAAR EDITION

Copyright Molenaar Edition BV, Wormerveer, the Netherlands

No Part of this book may be produced in any form of print, fotoprint, microfilm or any other means without written permission of the publisher. Lending or hiring prohibited

Avern

Saül Gómez Soler

01.3466.08

- | | | | |
|---|-------------------------|---|----------------|
| 1 | Full Score | 2 | Bas Bb (BC/TC) |
| 1 | Piccolo | 2 | Bas Eb (BC/TC) |
| 3 | Flute I | 4 | Tuba C |
| 3 | Flute II | 1 | Stringbass |
| 1 | Oboe I | 2 | Percussion I |
| 1 | Oboe II | 2 | Percussion II |
| 1 | Bassoon I | 1 | Mallets |
| 1 | Bassoon II | 1 | Timpani |
| 1 | Clarinet Eb | 1 | Violoncello |
| 4 | Clarinet I | | |
| 4 | Clarinet II | | |
| 4 | Clarinet III | | |
| 1 | Bass Clarinet | | |
| 2 | Alto Saxophone I | | |
| 2 | Alto Saxophone II | | |
| 1 | Tenor Saxophone I | | |
| 1 | Tenor Saxophone II | | |
| 1 | Baritone Saxophone | | |
| 1 | Flugelhorn | | |
| 2 | Trumpet I | | |
| 2 | Trumpet II | | |
| 2 | Trumpet III | | |
| 1 | Horn I Eb | | |
| 1 | Horn I F | | |
| 1 | Horn II F/Eb | | |
| 1 | Horn III Eb | | |
| 1 | Horn III F | | |
| 1 | Horn IV F/Eb | | |
| 2 | Trombone I C | | |
| 1 | Trombone I Bb (TC) | | |
| 1 | Trombone I Bb (BC) | | |
| 2 | Trombone II C | | |
| 1 | Trombone II Bb (TC) | | |
| 1 | Trombone II Bb (BC) | | |
| 2 | Trombone III C | | |
| 1 | Trombone III Bb (BC/TC) | | |
| 2 | Euphonium C | | |
| 2 | Euphonium Bb (BC) | | |
| 2 | Euphonium Bb (TC) | | |

N

Avern is een compositie-opdracht uit 2016 om het 350-jarig bestaan te vieren van de kleine Sant Esteve kerk in Ontinyent (Spanje). Het werk bestaat uit 5 delen die betrekking hebben op de geschiedenis van de kluizenaars-cel en de heuvel waarop de kerk is gebouwd. De titels van de delen zijn : De berg en het landschap rondom Avern, De deur van de hel, Gebed in de hermitage, De storm, en Viering. Dit werk is een transcriptie van de originele versie voor symfonieorkest.

E

Avern is commissioned in 2016 by Sant Esteve's hermitage association parties to celebrate the 350th anniversary of this small church in Ontinyent (Spain). The work is divided into five sections, related to the history of the hermitage and the hill on which the church is built. The sections are: The mountain and natural area around the church Avern, The door of the hell, Pray at the hermitage, The storm, and Celebration. This work is a transcription of the original version for symphonic orchestra.

F

Avern est écrite à la commande des associations de l'ermitage de Sant Esteve à Ontinyent (Espagne) à l'occasion de leur 350ième anniversaire. L'œuvre est divisé en 5 mouvements concernant l'histoire de l'ermitage et la colline sur laquelle l'église est bâtie. Les titres sont : La montagne et le paysage entourant Avern, La porte de l'enfer, Prière à l'ermitage, La tempête, et Célébration. Cet œuvre est une transcription de l'original pour orchestre symphonique.

D

Avern entstand 2016 als Kompositionsauftrag anlässlich des 350jährigen Bestehens der kleinen Kirche Sant Esteve in der spanischen Stadt Ontinyent. Das Werk besteht aus fünf Teilen, die sich auf die Einsiedler-Klausen und den Hügel beziehen, auf dem die Kirche errichtet wurde. Die Titel der Sätze lauten: Der Berg und die Umgebung von Avern, Die Tür zur Hölle, Gebet in der Eremitage, Der Sturm und Das Fest. Bei der vorliegenden Fassung handelt es sich um die Neu-Instrumentierung der ursprünglichen Fassung für Sinfonieorchester.

Comissioned by 350 anniversary of Sant Esteve's hermitage

Avern

for Wind Band



Saül Gómez Soler

for Wind Band

Measures 60-64 of the musical score. The score includes parts for Piccolo, Flute 1, 2, Oboe 1, 2, Bassoon 1, 2, Clarinet in Eb, Clarinet 1 in Bb, Clarinet 2 in Bb, Clarinet 3 in Bb, Bass Clarinet in Bb, Alto Saxophone 1, 2, Tenor Saxophone 1, 2, Baritone Saxophone in Eb, Horn 1, 3 in F, Horn 2, 4 in F, Trumpet 1 in Bb, Trumpet 2 in Bb, Trumpet 3 in Bb, Flugelhorn in Bb, Trombone 1, 2 in C, Trombone 3 in C, Euphonium in C, Tuba in C, Cello (Optional), Double Bass (Optional), Timpani, Mallets, 1st Percussion, and 2nd Percussion. The score features various dynamics (f, mp, p, mf, pp) and articulations (accents, slurs, breath marks).

© 2017 Molenaar Edition B.V., Wormerveer, the Netherlands
No part of this publication may be reproduced in any form of print, photo print,
film or any other means without written permission of the publisher. Lending or hiring prohibited
www.molenaar.com

01.3466.08

2

Avern

16

Picc. *mf* *One player* *f* *ff*

Fl. 1, 2 *mf* *f* *ff*

Ob. 1, 2 *f* *ff*

Bsn. 1, 2 *f* *ff*

E♭ Cl. *mf* *f* *ff*

B♭ Cl. 1 *mf* *f* *ff*

B♭ Cl. 2 *mf* *f* *ff*

B♭ Cl. 3 *mf* *f* *ff*

B. Cl. *mf* *f* *ff*

A. Sx. 1, 2 *mf* *f* *ff*

T. Sx. *mf* *f* *ff*

B. Sx. *mf* *f* *ff*

Hrn. 1, 3 *mf* *f* *ff*

Hrn. 2, 4 *mf* *f* *ff*

B♭ Tpt. 1 *f* *ff*

B♭ Tpt. 2 *f* *ff*

B♭ Tpt. 3 *f* *ff*

Flghn. *f* *ff*

Tbn. 1, 2 *mf* *f* *ff*

Tbn. 3 *mf* *f* *ff*

Euph. *mf* *f* *ff*

Tuba *mf* *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

D.B. *f* *ff*

Timp. *mf* *f* *ff*

M. *mf* *f* *ff*

1st Perc. *mf* *p* *f* *ff*

2nd Perc. *mf* *p* *f* *ff*

01.3466.08

Avern

29

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

D. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.
1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Fgln.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

f, *mf*, *ff*, *cresc.*, *[G.A.C.D.]*, *[Clockspial]*, *[Tiem Tim]*, *[Sharp Cymbal]*

01.3466.08

Avern 5

40 **Poco Meno**

Picc.
 Fl. 1, 2
 Ob. 1, 2
 Bsn. 1, 2
 E♭ Cl.
 B♭ Cl. 1
 B♭ Cl. 2
 B♭ Cl. 3
 B. Cl.
 A. Sx.
 1, 2
 T. Sx.
 B. Sx.
 Hn. 1, 3
 Hn. 2, 4
 B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 B♭ Tpt. 3
 Flghn.
 Tbn. 1, 2
 Tbn. 3
 Euph.
 Tuba
 Vc.
 D.B.
 Timp.
 M.
 1st Perc.
 2nd Perc.

01.3466.08

6 Avern $\text{♩} = 60$

51

Picc. ff pp *One player*

Fl. 1, 2 mp

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2 ff pp

E♭ Cl. pp

B♭ Cl. 1 pp

B♭ Cl. 2 pp

B♭ Cl. 3 pp

B. Cl. pp *One player*

A. Sx. 1, 2 ff mp

T. Sx. ff pp 1.

B. Sx. pp

Hn. 1, 3 ff

Hn. 2, 4 ff

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph. pp

Tuba pp

Vc. pp

D.B. pp

Timp. ff pp

M. ff

1st Perc. f pp *Sup. Cymbal* *Tim Tom*

2nd Perc. f p

01.3466.08

63 *accol.* **Avern** $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Picc. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Fl. 1, 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Ob. 1, 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Bsn. 1, 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

E♭ Cl. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Cl. 1 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Cl. 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Cl. 3 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B. Cl. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

A. Sx. 1, 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

T. Sx. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B. Sx. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Hr. 1, 3 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Hr. 2, 4 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Tpt. 1 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Tpt. 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

B♭ Tpt. 3 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Flghn. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Tbn. 1, 2 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Tbn. 3 $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Euph. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Tuba $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Vc. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

D.B. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

Timp. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

M. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

1st Perc. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

2nd Perc. $\text{♩} = 150 \text{ Avern}$

01.3466.08

Avern

9

83

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

10 Avern

89

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

ff *sfzp* *cresc.* *mp* *L. Gliss.* *II. Gliss.* *mp* *ff* *Crash Cymbal*

01.3466.08

Avern 11

99

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

12

Avern

105

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

Cl. Bb

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Bb

Sax. A. 1, 2

Sax. T.

Sax. B.

Hr. 1, 3

Hr. 2, 4

Tpt. Bb 1

Tpt. Bb 2

Tpt. Bb 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

Avern

13

01.3466.08

14 Avern

117 118

Picc. p₁₂

Fl. 1, 2 p

Ob. 1, 2 p

Bsn. 1, 2 p

E♭ Cl. p

B♭ Cl. 1 p

B♭ Cl. 2 p

B♭ Cl. 3 p

B. Cl. p

A. Sax. 1, 2 p

T. Sax. p

B. Sax. p

Hr. 1, 3 ff

Hr. 2, 4 ff

B♭ Tpt. 1 ff

B♭ Tpt. 2 ff

B♭ Tpt. 3 ff

Flghn. ff

Tbn. 1, 2 ff

Tbn. 3 ff

Euph. ff

Tuba ff

Vc. ff

D.B. ff

Timp. ff

M. ff

1st Perc. ff

2nd Perc. ff

01.3466.08

Avern 

15

127



01.3466.08

16
135 

Avern



Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax.

B. Sax.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

Avern

17

143

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

Bb. Cl.

Bb. Cl. 1

Bb. Cl. 2

Bb. Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Bb. Tpt. 1

Bb. Tpt. 2

Bb. Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

Crash Cymbal

01.3466.08

Avern

19

164

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

20

Averno

174

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flg. Hn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

Avern

21

01.3466.08

22

192 $\text{♩} = 60$ **Avern** $\text{♩} = 150$ **The Storm**

Picc. mp p mp p mp p

Fl. 1, 2 mp p mp p mp p

Ob. 1, 2 mp p mp p mp p

Bsn. 1, 2 mp p mp p mp p

B♭ Cl. mp p mp p mp p

B♭ Cl. 1 mp p mp p mp p

B♭ Cl. 2 mp p mp p mp p

B♭ Cl. 3 mp p mp p mp p

B. Cl. mp p mp p mp p

A. Sx. 1, 2 mp p mp p mp p

T. Sx. mp p mp p mp p

B. Sx. mp p mp p mp p

Hrn. 1, 3 mp p mp p mp p

Hrn. 2, 4 mp p mp p mp p

B♭ Tpt. 1 mp p mp p mp p

B♭ Tpt. 2 mp p mp p mp p

B♭ Tpt. 3 mp p mp p mp p

Flghn. mp p mp p mp p

Tbn. 1, 2 mp p mp p mp p

Tbn. 3 mp p mp p mp p

Euph. mp p mp p mp p

Tuba mp p mp p mp p

Vc. mp p mp p mp p

D.B. mp p mp p mp p

Timp. mp p mp p mp p

M. mp p mp p mp p

1st Perc. mp p mp p mp p

2nd Perc. mp p mp p mp p

01.3466.08

24 Avern

215.

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hrn. 1, 3

Hrn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

Avern 25

224

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sk. 1, 2

T. Sk.

B. Sk.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

26 Avern

232

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

27

♩ = 64 **Avern**

237 *the highest possible*

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

Crash Cymbal

Tum Tum

01.3466.08

[illegible]

Avern

29

250

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

30 Avern

260

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

mf

f

mp

acc

marc

Check:up!

Tubular Bells

Tutti

Tambourine

Tom Tom

01.3466.08

Avern

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.
1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hr. 1, 3

Hr. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Fghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

32 Avern

275

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

mp

01.3466.08

Avern 33

283

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax.

B. Sax.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

34 Avern

292

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax.

B. Sax.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

[D-B]

[Sup. Cymbal]

01.3466.08

Avern 35

Picc. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

Bsn. 1, 2 *f*

E♭ Cl. *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

B♭ Cl. 3 *f*

B. Cl. *f*

A. Sx. 1, 2 *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

Hn. 1, 3 *f*

Hn. 2, 4 *f*

B♭ Tpt. 1 *f* *One player*

B♭ Tpt. 2 *f* *Tutti*

B♭ Tpt. 3 *f*

Flghn. *f*

Tbn. 1, 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Euph. *f*

Tuba *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

Timp. *f*

M. *f* *(Glockenspiel)*

1st Perc. *mp* *(Crash Cymbal)*

2nd Perc. *f*

01.3466.08

36 Avern

306 ♩ = ♩

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

01.3466.08

Avern $\text{♩} = \text{♩}$ 37

315

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

2nd Perc.

Crash Cymbal

01.3466.08

[illegible]

01.3466.08

Avern 39

330

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn. 1, 2

Bb Cl.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1, 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Flghn.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

M.

1st Perc.

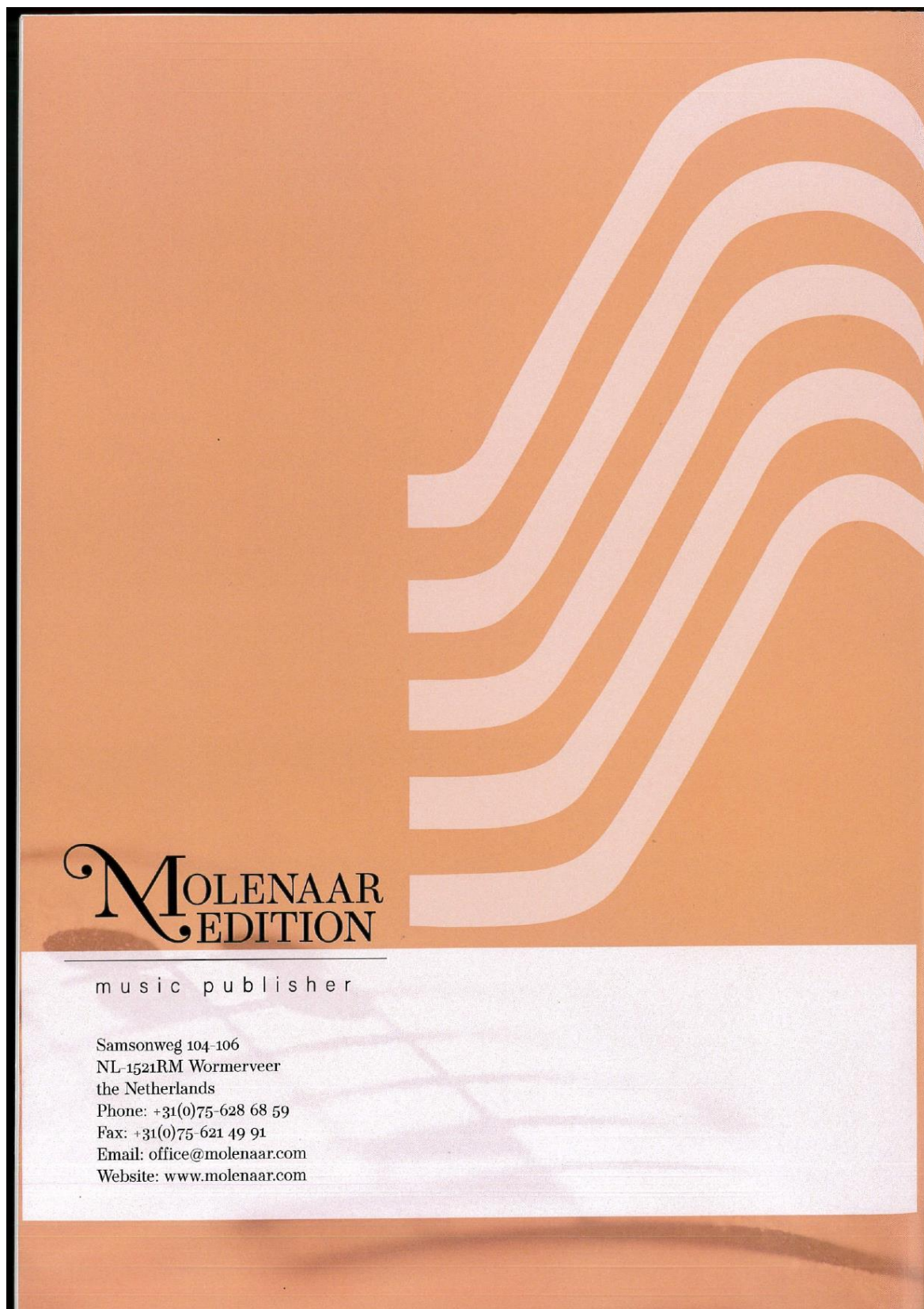
2nd Perc.

Snare Cymbal

Tubular Bells

Crash Cymbal

01.3466.08



3. **Avern. Partitura de orquesta**¹¹

AVERN

SGS15
Symphonic Poem



SAÜL GÓMEZ SOLER

¹¹ Las partituras adjuntas en este trabajo pueden ser utilizadas siempre con fines pedagógicos o de estudio. El autor de este trabajo queda exento de cualquier incumplimiento de derechos de autor o propiedad intelectual.

AVERN SGS15

Poema descriptiu, encàrrec dels Il·luminers de Sant Esteve d'Ontinyent per commemorar el 350 aniversari de l'ermita de Sant Esteve d'aquesta ciutat.

L'obra, escrita per a orquestra simfònica descriu, a través de 5 seccions diferents aspectes relacionats amb aquest paratge tan emblemàtic d'Ontinyent.

- El paratge
- La Cova l'Avern
- Oració
- Tempesta
- La festa

Musicalment gira al voltant d'un xicotet motiu presentat a la introducció que a través de diferents desenvolupaments unifica aquesta obra descriptiva.

Va ser estrenat per l'Orquestra Simfònica "Caixa Ontinyent" el 5 de Juny de 2016 dirigit per l'autor.

Instrumentació

Flautí

Flauta 1-2

Oboé 1-2

Fagot 1-2

Trompa F 1-3/2-4

Trompeta C 1-2

Trombó 1-2

Tuba C

Timbals

Percussió 1

Percussió 2

Llàmines

Violí 1

Violí 2

Viola

Celo

Contrabaix

Commissioned by the 350 Anniversary of Sant Esteve Church

Score

Avern

Symphonic Poem

Saül Gómez Soler

$\text{♩} = 60$

Piccolo f

Flute 1-2 f

Oboe 1-2 f

Clarinet in B $\flat$ 1-2 mp One

Bassoon 1-2

Horn in F 1-3 mf One

Horn in F 2-4 p One

Trumpet in C 1-2

Trombone 1-2

Tuba

Timpani

Mallets f Lira

Percussion 1 pp Triangle Susp. Cymbal

Percussion 2 mp

Violin I mp Solo

Violin II pp

Viola pp

Cello mf

Double Bass mf

©Saül Gómez Soler-2016

2 $\text{♩} = 64$ Avern

Picc. 12

Fl. 1-2 mf

Ob. 1-2 mf *Oue* f

B♭ Cl. 1-2 mf f

Bsn. mp

Hn. 1-3 mp *a2* mf

Hn. 2-4 mp mf

C Tpt. 1-2 mf

Tbn. mp

Tuba mp

Timp. pp mp pp mp f

Mal. mf *Lira*

Perc. 1 mp pp mp *Mark Tree* p

Perc. 2

Vln. I mf mp f

Vln. II mf mp f

Vla. mf mp f

Vc. mf

D.B. mf

Tutti

Avern 3

20

Picc. *mf* *cresc.* 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 7:4

Fl. 1-2 *mf* *cresc.* 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 7:4

Ob. 1-2 *mf* 5:4 5:4 *cresc.* 5:4 5:4 5:4 5:4 5:4 7:4 a2

B♭ Cl. 1-2 *mf* 3 3 *cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 7:4

Bsn. *f* *sfz* p a2

Hn. 1-3 *f* 3 3 *ff* a2

Hn. 2-4 *f* a2 3 3 *ff* a2

C Tpt. 1-2 *f* 3 3 3 3 *sfz* p

Tbn. *f* 3 3 3 3 *sfz* p

Tuba *f* *sfz* p

Timp. *f* 3 3 *sfz* p

Mal. *f* 3 3 *sfz* p

Perc. 1 *p* *f* *p* *f* *mf*

Perc. 2

Div.

Vln. I 20 *f* 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 7:4

Vln. II 20 *f* 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 7:4

Vla. 20 *f* 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 6:4 7:4

Vc. 20 *f* 3 3 3 3 3 3 3 7:4

D.B. 20 *f* 3 3 3 3 3 3 3 7:4

4 *Avern*

22 $\text{♩} = 64$

Picc. f

Fl. 1-2 f

Ob. 1-2 f

B♭ Cl. 1-2 f

Bsn. f

Hn. 1-3 f

Hn. 2-4 f

C Tpt. 1-2 f

Tbn. f

Tuba f

Timp. f

Mal. f

Perc. 1 f

Perc. 2 f

Vln. I f

Vln. II f

Vla. f

Vcl. f

D.B. f

Tubular Bells

Toms

Pair of Cymbals

$sfzp$

mf

26

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hr. 1-3

Hr. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f *mf* *ff* *f* *mf*

Pair of Cymbals

Tam Tam

6

Avern

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

mf

f

Lira

Susp. Cymbal

mf

f

7:4

7:4

7:4

7:4

Avern

7

Poco Meno

38

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Poco Meno

One

mf

Tutti

p

Mark Tree

p

Triangle

mp

p

p

p

pizz.

p

pizz.

p

arco

arco

47 $\text{♩} = 64$

Picc. f

Fl. 1-2 f

Ob. 1-2 f Tutti

B♭ Cl. 1-2 f

Bsn. f #8

Hn. 1-3 f a2

Hn. 2-4 f a2

C Tpt. 1-2 f

Tbn. f #8

Tuba f

Timp. f 3

Mal. f Lira

Perc. 1 f Susp. Cymbal

Perc. 2 f 3

Vln. I f

Vln. II f

Vla. f

Vc. f

D.B. f

116

10

Avern

59 *accel.*

Picc. *mp*

Fl. 1-2 *mp*

Ob. 1-2 *mp*

B♭ Cl. 1-2 *mp*

Bsn. *mp*

Hr. 1-3 *pp*

Hr. 2-4 *pp*

C Tpt. 1-2 *mp*

Tbn. *mp*

Tuba *mp*

Timp. *mp*

Mal. *mp*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

70 $\text{♩} = 150$

Picc. *f* *a2*

Fl. 1-2 *f* *a2*

Ob. 1-2 *f* *a2*

B♭ Cl. 1-2 *f* *a2*

Bsn. *f* *a2*

Hn. 1-3 *ff* *a2*

Hn. 2-4 *ff* *a2*

C Tpt. 1-2 *f* *a2*

Tbn. *ff* *a2*

Tuba *f* *a2*

Timp. *mf* *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *f* *Tam Tam* *f* *Tam Tam* *f* *Bass Drum*

Perc. 2 *f* *Tam Tam* *f* *Tam Tam* *f* *Bass Drum*

Vln. I *ff* *a2*

Vln. II *ff* *a2*

Vla. *ff* *a2* *Div.*

Vc. *ff* *a2* *Div.*

D.B. *f* *a2*

[illegible]

the highest possible

82

Picc. *f* the highest possible

Fl. 1-2 *f* the highest possible

Ob. 1-2 *f* the highest possible

B♭ Cl. 1-2 *f*

Bsn. *f*

Hn. 1-3 *ff*

Hn. 2-4 *ff*

C Tpt. 1-2 *ff*

Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Mal. *f*

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

The musical score for 'Avern' by Saül Gómez Soler, page 14, covers measures 87 to 89. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1-2 (Fl. 1-2), Oboe 1-2 (Ob. 1-2), Bass Clarinet 1-2 (B♭ Cl. 1-2), Bassoon (Bsn.).
- Brass:** Horns 1-3 (Hn. 1-3), Horns 2-4 (Hn. 2-4), Trumpets C 1-2 (C Tpt. 1-2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), and Mallets (Mal.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2).

Key musical details include:

- Measure 87:** The woodwinds and strings enter with complex rhythmic patterns. The brass section (Horns, Trumpets, Trombone, Tuba) is marked *sfzp* (sforzando, piano).
- Measure 88:** The woodwinds continue their melodic lines, while the brass section provides harmonic support. The percussion section features a prominent triplet pattern in Percussion 2.
- Measure 89:** The woodwinds and strings conclude their phrases, while the brass section maintains its presence. The percussion section continues with the triplet pattern.

90

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B $\flat$ Cl.
1-2

Bsn.

90

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

90

Timp.

Mal.

90

Perc. 1

Perc. 2

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

16

Avern

93

Pice.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Avern

17

[illegible]

18

Avern

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Avern

19

105

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

105

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

109

Pice. *f*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *f*

B♭ Cl. 1-2 *f*

Bsn. *f*

Hn. 1-3 *f*

Hn. 2-4 *f*

C Tpt. 1-2 *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *f* Toms

Perc. 2 *f* Tam Tam

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* Non Div.

Vc. *f*

D.B. *f*

[illegible]

121

Picc. *mf*

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *mf*

B♭ Cl. 1-2 *mf*

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn. *ff*

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1 *mf* Waterphone

Perc. 2

Vln. I *p* behind the bridge, slowly and free

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

[illegible]

24

Avern

The musical score for "Avern" on page 24 continues from the previous page at measure 133. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and percussion sections, and dynamic markings like *mf* and *cresc.* are used throughout. The score is presented in a standard orchestral format with multiple systems of staves.

139

Picc. *mf* *cresc.* *ff*

Fl. 1-2 *mf* *cresc.* *ff*

Ob. 1-2 *mf* *cresc.* *ff*

B♭ Cl. 1-2 *mf* *cresc.* *ff*

Bsn. *f*

Hr. 1-3 *ff* *a2*

Hr. 2-4 *ff*

C Tpt. 1-2

Tbn. *ff*

Tuba

Timp. *f*

Mal.

Perc. 1 *f* *Toms* *Tam Tam*

Perc. 2

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p* *f*

D.B. *f* *p* *f*

146

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

mf

f

Div.

Tam Tam

Tam Tam

Avern

27

Oration

152 $\text{♩} = 55$

Picc. $\text{♩} = 55$

Fl. 1-2 *mp* *One*

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3 *p* *One*

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1 *Susp. Cymbal*

Perc. 2 *Tam Tam* *pp* *p*

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

D.B. *p*

161

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

169

Picc. *f* *Tutti*

Fl. 1-2 *mf* *f*

Ob. 1-2 *f*

B♭ Cl. 1-2 *mp* *f*

Bsn. *mp* *f*

Hn. 1-3 *mp* *f*

Hn. 2-4 *mp* *f*

C Tpt. 1-2 *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

One

mp

f Tutti

f Tubular Bells

f Tam Tam

f Dry

f Tutti

30

Avern

175

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Bs Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

175

Timp.

Mal.

175

Perc. 1

Perc. 2

175

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

Div.

f

Toms

Tum Tum

179

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

179

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

179

Timp.

Mal.

179

Perc. 1

Perc. 2

179

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

ff

f

Pair of Cymbals

Diy.

[illegible]

Avern

33

[illegible]

34 Avern

$\text{♩} = 150$

202

Picc. p

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal. p

Perc. 1 mp

Perc. 2

Vln. I p *Spiccato*

Vln. II pp

Vla. pp

Vc. *pizz.* p Tutti

D.B.

211

Picc. *mf*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

211

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

211

Timp.

Mal.

211

Perc. 1 *mp*

Perc. 2

211

Vln. I *mp*

Vln. II *p* *Spiccato*

Vla.

Vc.

D.B.

[illegible]

Avern

37

38

Avern

231

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

235

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

235

Timp.

Mal.

235

Perc. 1

Perc. 2

235

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

40 Avern

239 the highest possible

Picc. *f*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

B♭ Cl. 1-2 *ff*

Bsn. *m*

Hr. 1-3 *ff*

Hr. 2-4 *ff*

C Tpt. 1-2 *ff*

Tbn. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *ff* *f*

Perc. 2 *ff* *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

D.B. *ff*

Susp. Cymbal

Tam Tam

242

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

242

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

242

Timp.

Mal.

242

Perc. 1

Bass Drum

Perc. 2

242

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Celebration
♩=110

One

f

mf

f

mf

dim.

p

pizz.

mp

42

Avern

247

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

247

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

247

Timp.

Mal.

247

Perc. 1

Perc. 2

Tambourine

mp

247

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Vla.

3

Vc.

D.B.

[illegible]

[illegible]

266

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

Hn.
1-3

Hn.
2-4

C Tpt.
1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

f

mf

mp

46

Avern

271 $\text{♩} = 120$

Picc. f

Fl. 1-2

Ob. 1-2 f a2

B♭ Cl. 1-2 p

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal. Lira

Perc. 1 Triangle mf

Perc. 2 Susp. Cymbal mf

Vln. I mp pizz.

Vln. II mp pizz.

Vla. mp pizz.

Vc. mp pizz.

D.B. mp

Avern

47

48

Avern

281

Picc. *One*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn. *a2* *p*

Hn. 1-3 *pp* 2.

Hn. 2-4 *pp*

C Tpt. 1-2

Tbn. *p*

Tuba *p*

Timp. *mp* *f*

Mal. *mf*

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *mp* *mf*

Vln. I *mp* *arco* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mf* *arco* *mf*

Vc. *mf* *arco*

D.B. *mp*

Susp. Cymbal

Mark Tree

Triangle

289

Picc. *mf*

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *mf* *a2*

B♭ Cl. 1-2 *mf* *a2*

Bsn. *f*

Hr. 1-3 *sfzp* *mf*

Hr. 2-4 *sfzp* *mf*

C Tpt. 1-2 *f*

Tbn. *sfzp* *mf*

Tuba *f*

Timp. *sfzp* *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *Susp. Cymbal* *mf*

Perc. 2 *f*

Vln. I *sfzp* *f*

Vln. II *sfzp* *f*

Vla. *sfzp* *f*

Vc. *sfzp* *f* *pizz.*

D.B. *f*

Div. *f*

One

293

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

293

Hr. 1-3

Hr. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

293

Timp.

Mal.

293

Perc. 1

Perc. 2

293

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Div.

297

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *f*

B♭ Cl. 1-2 *f*

Bsn. *f*

Hn. 1-3 *f*_{a2}

Lin. 2-4 *f*_{a2}

C Tpt. 1-2 *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Mal. *f*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*_{arco}

Vc. *f*_{arco}

D.B. *f*

Susp. Cymbal

Pair of Cymbals

52 Avern

Picc. 301

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B. Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

301

Timp.

Mal.

301

Perc. 1

Perc. 2

301

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

[illegible]

315

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hr. 1-3

Tr. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

315

Timp.

Mal.

315

Perc. 1

Perc. 2

315

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pair of Cymbals

Non Div.

mf *cresc.* *f*

56

Aven

322

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

II. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

322

322

322

Perc. 1

Perc. 2

Pair of Cymbals

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

ff

ff

Avern

57

Picc.

Fl.
1-2

Ob.
1-2

B♭ Cl.
1-2

Bsn.

Hn.
1-3

Trpt.
1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

58 Avern

330

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

B♭ Cl. 1-2

Bsn.

Hn. 1-3

Hn. 2-4

C Tpt. 1-2

Tbn.

Tuba

Timp.

Mal.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

ff

sfz

p

f

Susp. Cymbal

Pair of Cymbals

Tubular Bells

Div.

4. Parte práctica del TFG

Concierto con la Orquesta del CSMA en el ADDA el 5 de mayo de 2025. Obra: *Concierto para piano n.º 1* en Re Bemol Mayor, Op. 10, de Serguéi Prokófiev.

- Enlace cámara frontal: <https://youtu.be/1IZWUoWex4g>
- Enlace cámara frontal y de sala: <https://youtu.be/CxU0Bu4yna0>
- Partitura: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP66129-PMLP04499-Prokofiev_-_Piano_Concerto_No._1,_Op._10_\(orch._score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP66129-PMLP04499-Prokofiev_-_Piano_Concerto_No._1,_Op._10_(orch._score).pdf)

Concierto con la BSMA en Las Cigarreras el 11 de abril de 2025. Obra: *Avern*, de Saül Gómez Soler.

- Enlace: <https://youtu.be/6IKr1vupINA?si=tokyDcvwQOM7cW2I>