



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Pere Vicalet; su obra y análisis interpretativo/comparativo de *L'Arbre Blanc.*

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Iván Ramón Martínez

Director/a del TFG: Luis Pedrón Francés

Especialidad: Dirección

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este trabajo pretende ofrecer tanto un análisis general de la obra titulada *L'Arbre Blanc*, del compositor valenciano Pedro Vicente Caselles Mulet, como un análisis comparativo entre la partitura y las diferentes interpretaciones que se realizaron en el Certamen Internacional de Bandas de Música (*CIBM*) de Valencia en la sección de honor en el año 2024 utilizando recursos audiovisuales proporcionados por el propio certamen.

También se realizará una entrevista con el propio compositor donde se comentarán diferentes aspectos de las interpretaciones analizadas previamente para, así, ampliar y definir las conclusiones obtenidas. Además, se plasmarán las obras disponibles por el autor en un catálogo con el fin de difundir su música.

Finalmente, todos los recursos serán empleados para obtener unas conclusiones orientadas a aportar una visión y unas herramientas que ayuden a trabajar de forma pormenorizada cada sección de la obra a los directores y directoras que decidan incluir esta obra en sus programaciones.

Palabras clave

Banda; Pere Vicalet; *L'Arbre Blanc*; Análisis; Comparativa; CIBM; Versión;

ABSTRACT

This work aims to offer both a general analysis of the work entitled *L'Arbre Blanc*, by the Valencian composer Pedro Vicente Caselles Mulet, and a comparative analysis between the score and the different performances that took place at the International Wind Band Contest (*CIBM*) in Valencia in the honour section in the year 2024, using audiovisual resources provided by the contest itself.

There will also be an interview with the composer himself where different aspects of the interpretations previously analysed will be discussed in order to expand and define the conclusions obtained. In addition, the works available by the composer will be included in a catalogue in order to disseminate his music.

Finally, all the resources will be used to obtain conclusions aimed at providing a vision and tools to help conductors who decide to include this work in their programmes to work in detail on each section of the work.

Keywords:

Band; Pere Vicalet; *L'Arbre Blanc*; Analysis; Compare; CIBM; Version.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, en primer lugar, mostrar mi más sincero agradecimiento a las personas que han hecho posible la realización de este trabajo. Gracias a mi tutor y profesor Luis Pedrón Francés por su orientación y apoyo durante los últimos dos años y, en especial, durante este proceso.

A Pere Vicalet, a quien tuve el gusto de tener primeramente como profesor de acústica, después como director y, en este caso, como colaborador de este Trabajo de Fin de Grado. Gracias por tu cercanía, compromiso e implicación desde el primer momento, tanto por los materiales como por tu tiempo.

Me gustaría darle las gracias a mis compañeros y amigos Jordi Monllor Oltra, Carlos Montesinos Parra e Iván González García porque esta etapa sin ellos habría sido totalmente diferente.

Y, por último, quisiera dar las gracias a mi familia y a mi pareja por ser el motor incombustible que me ha permitido embarcarme en esta aventura.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- CIBM: Certamen Internacional de Bandas de Música
- *Sf/sfz*: Sforzato
- *Fp*: Fortepiano
- Fig.: Figura, imagen
- *Accel.*: Acelerando
- *Rit.*: Ritardando
- TFG: Trabajo de Fin de Grado

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2	Estado de la cuestión.....	1
1.3	Objetivos	2
1.4	Estructura y metodología.	2
1.5	Dificultades y facilidades.....	3
2	ANÁLISIS DE “L’ARBRE BLANC”	5
2.1	Leyenda inspiradora de la obra	5
2.2	Organología y distribución de la banda	7
2.3	Análisis formal y armónico.....	9
3	ANÁLISIS COMPARATIVO.....	14
3.1	Introducción. Compases 1-76.	14
3.2	Sección A. Compases 77-145.	18
3.3	Transición / Sección D. Compases 146-175.	21
3.4	Sección B. Compases 176-252:	22
3.5	Desarrollo / Sección E. Compases 253-379:.....	25
3.6	Reexposición / Sección C. Compases 380-457.....	28
4	ENTREVISTA A PERE VICALET	31
5	CATÁLOGO DE OBRAS	32
6	CONCLUSIONES	34
	BIBLIOGRAFÍA	36
	WEBGRAFÍA.....	36
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	38
	APÉNDICE DOCUMENTAL	39
1.	Partitura Director de L’Arbre Blanc.	39

2. Parte Práctica TFG.....	39
3. Partituras de <i>La Procession Du Rocío</i> , <i>L'Amor de les Tres Taronges</i> y <i>El Castillo Rojo</i>	40

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio del presente trabajo es la obra *L'Arbre Blanc* del compositor Pedro Vicente Caselles¹ y el análisis comparativo entre las versiones de las bandas participantes en la sección de honor del “Certamen Internacional” de Valencia en el año 2024.

La justificación del trabajo se fundamenta en el gran impacto que ha tenido la obra *L'Arbre Blanc* en el panorama bandístico tras haber sido asignada como obra obligada en la sección de honor del *CIBM* de Valencia en el año 2024.

Además del motivo mencionado, con este trabajo se pretende aportar una visión interpretativa y artística lo más fiel posible a la partitura y, con ello, ofrecer herramientas musicales que ayuden a los directores y directoras que decidan programar esta obra.

Además, no sólo se pretende dar información acerca de *L'Arbre Blanc*, sino que también se aportará información sobre el resto de obras y posibilidades artísticas que el compositor Pere Vicalet nos ofrece, independientemente de la formación para la que hayan sido planteadas.

1.2 Estado de la cuestión

L'Arbre Blanc ha sido seleccionada como obra obligada en el *Certamen Internacional de Música de Valencia* en el año 2024.

A día de hoy no se han encontrado trabajos de investigación ni musicales acerca de *L'Arbre Blanc*.

¹ En adelante, se hará referencia al compositor por su nombre artístico: Pere Vicalet

En lo que se refiere al estado de la cuestión, se cuentan con algunos documentos como, por ejemplo, la entrevista en la revista online “Sulponticello” a Pere Vicalet a raíz del estreno de su obra *Peak in Tanz* para percusión solista, electrónica solista y orquesta.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es el de analizar en detalle el contenido musical de la obra *L'Arbre Blanc* para poder contrastarlo con las diferentes interpretaciones del *CIBM* del año 2024 en la sección de honor. Con la información obtenida, se aportarán herramientas que ayudarán a los directores y las directoras que decidan incluir esta obra en sus programaciones.

Como objetivo secundario, se pretende dar a conocer y difundir la música de Pere Vicalet a través de un catálogo actualizado de sus obras disponibles.

1.4 Estructura y metodología.

Con el fin de alcanzar los objetivos mencionados anteriormente, el trabajo se estructura de la siguiente forma:

- **Análisis de *L'Arbre Blanc*.** En este punto se abordará la obra desde todos sus puntos de vista dividiéndolo en dos bloques: *Organología y distribución de la banda* y *Análisis formal y armónico*.
- **Análisis comparativo.** Este corresponde al núcleo del trabajo. Se divide en cinco bloques y, en cada uno de ellos, se indicarán primeramente los aspectos y parámetros más importantes del pasaje musical que se va a estudiar. Después, se analizarán en detalle las interpretaciones realizadas por las distintas bandas para compararlas con la partitura original.
- **Entrevista a Pere Vicalet.** A través de una reunión por videoconferencia, se realizarán una serie de preguntas para la clarificación de dudas surgidas durante

el trabajo y una puesta en común acerca de los resultados obtenidos en el bloque previo.

- **Catálogo de obras.** Realización de una catalogación de las obras escritas por Pere Vicalet para la difusión de su música, independientemente de la formación para la que haya sido diseñada.

La metodología empleada en este trabajo se encuadra dentro del marco cualitativo, orientado a la comprensión e interpretación de fenómenos musicales desde una perspectiva contextual y subjetiva.

El enfoque metodológico corresponde a un estudio de caso múltiple, en el que se analizan cinco interpretaciones distintas de una misma obra por parte de diferentes bandas de música. Cada interpretación —extraída de grabaciones disponibles públicamente en la plataforma *YouTube*— se ha considerado como una unidad de análisis autónoma, lo que ha permitido observar y contrastar las particularidades estilísticas y expresivas de cada ejecución.

El proceso de análisis se basa en la escucha activa, la triangulación de datos y el examen detallado de diversos parámetros musicales, tales como el *tempo*, las dinámicas, la articulación y la expresividad. Asimismo, se ha hecho uso de herramientas de análisis auditivo y visual para apoyar la identificación de patrones interpretativos, desviaciones respecto a la partitura original y decisiones musicales implícitas en cada versión.

Como técnica complementaria de recogida de información, se ha realizado una entrevista con el compositor de la obra, con el objetivo de contrastar e interpretar los resultados obtenidos desde la perspectiva del creador, enriquecer la comprensión del material analizado y validar las observaciones surgidas durante el estudio.

1.5 Dificultades y facilidades

A continuación, se puntualizan las distintas dificultades y facilidades que se han encontrado durante la realización del estudio.

Una gran dificultad reside en que, durante el análisis comparativo, se ha requerido un gran número de repeticiones en la escucha de los pasajes para lograr determinar con exactitud ciertos parámetros como, por ejemplo, si el *tempo* adoptado a cada momento era correcto o no, o si rítmicamente todas las intervenciones eran correctas.

En lo que respecta a las facilidades, ha destacado la accesibilidad y predisposición por parte del compositor desde el principio del proceso. Los materiales de la obra se han obtenido directamente de él y, los vídeos requeridos para la comparativa de las versiones, están enteramente disponibles en internet. El propio compositor ha sido quien ha facilitado la información de sus obras para el catálogo y se ofreció desde el principio a la realización de la entrevista para realizar una puesta en común de los diferentes resultados obtenidos.

2 ANÁLISIS DE “L'ARBRE BLANC”

2.1 Leyenda inspiradora de la obra

La obra que nos ocupa en el presente trabajo, está inspirada en una leyenda popular de la localidad de Gata de Gorgos², en la provincia de Alicante.

Se trata de un árbol que salvó del asedio francés de 1812 a los habitantes del pueblo de Gata de Gorgos refugiados en su Ermita. Durante la Guerra Civil Española, ese árbol fue arrancado. Actualmente, existe un pictograma regalado al Ayuntamiento de la localidad por el pintor José Costa Signes. También Teodor Llorente o la sociedad cultural regionalista “Lo Rat Penat” tuvieron oportunidad de contemplar dicho árbol, éstos últimos lo constatan en las actas del colectivo.

El compositor incluye en el prólogo de la obra el siguiente texto:

Dice la leyenda que, en medio de la Guerra del Francés, y pocos días después de la aprobación de la “Pepa” en 1812, los franceses capturaron al alcalde y el rector de Gata puesto que se habían negado a pagar a Denia las contribuciones de guerra exigidas. Dado que no querían pagar, creció el ambiente guerrillero, y el 5 de mayo del mismo año, hubo una batalla donde guerrilleros de Xàbia, Xaló, Gata de Gorgos, El Pedreguer y Benissa, emboscaron a los franceses cuando atravesaban la garganta de Senija. En aquel momento, se dio nombre a esta travesía que actualmente se conoce como “Les Gargantes” en recuerdo de aquella batalla memorable.

Esta acción guerrillera de “Les Gargantes” tuvo como consecuencia el envío de una compañía desde Denia para asaltar las casas de todos los pueblos participantes en ella. Así pues, al verse el pueblo de Gata de Gorgos despojado y perseguido por las tropas francesas, todos sus habitantes se refugiaron en la Ermita [...] durante el asedio para suplicar protección divina a su patrón: El Santísimo Cristo del Calvario.

Los invasores, además de registrar Gata de Gorgos, también decidieron subir a la cima del pueblo donde se hallaba la Ermita. Pero nada más llegar al pié del árbol blanco, a cincuenta metros de la entrada del Santuario, éste empezó a moverse rápidamente

² 38°46'29"N 0°05'07"E

derrochando una fuerte irradiación de luz que cegó a los soldados y sobrecogió a sus caballos, quienes se negaron a continuar adelante.

Sea como fuere, sus caballos no pudieron traspasar el llamado árbol blanco y, poco después, ante este prodigio y para alegría de los acechados, los franceses levantaban el asedio y se batían en retirada. Entonces ¡todo el pueblo quedó libre! El árbol blanco los salvó!

(Vicalet, 2024, p.2)

2.2 Organología y distribución de la banda

L'Arbre Blanc es una obra cuya organología destaca por su extensión y complejidad, especialmente en la sección de percusión. Esto puede apreciarse en el listado instrumental que ofrece la misma partitura:

INSTRUMENT LIST

Piccolo
 Flute 1
 Flute 2
 Oboe 1
 Oboe 2
 English Horn
 Bassoon 1, 2
 Clarinet in Eb
 Clarinet Ppal in Bb
 Clarinet in Bb 1
 Clarinet in Bb 2
 Clarinet in Bb 3
 Bass Clarinet
 Soprano Saxophone
 Alto Saxophone 1
 Alto Saxophone 2
 Tenor Saxophone 1
 Tenor Saxophone 2
 Baritone Saxophone
 Horn in F 1, 3
 Horn in F 2, 4
 Trumpet in Bb 1, 2
 Trumpet in Bb 3, 4
 Flugelhorn 1, 2
 Trombone 1, 2
 Trombone 3, 4
 Euphonium 1
 Euphonium 2
 Tube 1
 Tube 2
 Cello
 Contrabass (V Strings)
 Piano

Percussion 1:
 • 4 Timpani
 • Tam Tam 1
 • 5 Temple Blocks (*2)
 • Crash Cymbals (*2, 3)
 • Susp. Cymb. (Ride 16")
 • Tubular Bells (*2, 3)

Percussion 2:
 • Low Bass Drum
 • Vibraphone
 • Temple Blocks (*1)
 • Tam Tam 2
 • Tubular Bells (*1, 5)
 • Crash Cymbals (*1, 3)
 • Rubber Tube

Percussion 3:
 • Tom toms (10", 14", 18")
 • Snare Drum (*4)
 • Wind chimes
 • Crash Cymbals (*1, 2)
 • Cabassa
 • Triangle
 • Whip (*5)

Percussion 4:
 • Tom toms (12", 16", 18")
 • Rattle
 • Susp. Cymb (*5)
 • Darbouka
 • Triangle Stick
 • Snare Drum (*3)
 • Crash Cymbals (*3, 1)

Percussion 5:
 • Medium Bass Drum
 • Glockenspiel
 • Vibreslap
 • Susp. Cymb (*4)
 • Tubular Bells (*1, 2)
 • Whip (*3)

* Shared instruments. The number indicates the player to share.

© Pere Vicalet 2024, ISWC T-250.300.451-6

Fig. 1. Lista de Instrumentos. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

Siguiendo con el ámbito de la percusión, la lista de instrumentos es realmente extensa y se requieren, además de un gran número de intérpretes, instrumentos que no suelen aparecer en la organología convencional de banda como, por ejemplo: *Rubber tube* (tubo de plástico) y *darbouka*.

Respecto al resto de la instrumentación, el compositor decide, no sólo incluir instrumentos que no forman parte del orgánico habitual de la banda de música como puede ser el arpa, el piano o el saxofón soprano, sino que además les otorga un papel que, sobre todo en el caso del piano, cuentan con momentos de gran importancia.

El resto de la organología sí es frecuente encontrarla en la gran mayoría de bandas de música, incluyendo el violonchelo y el contrabajo.

La disposición que se propone en el prólogo guarda relación con el argumento narrativo inspirador de la obra. El compositor nos sugiere una colocación diferente a la habitual con el objetivo de utilizar la espacialidad como un elemento sonoro más.

La siguiente imagen refleja la colocación que el compositor nos propone:

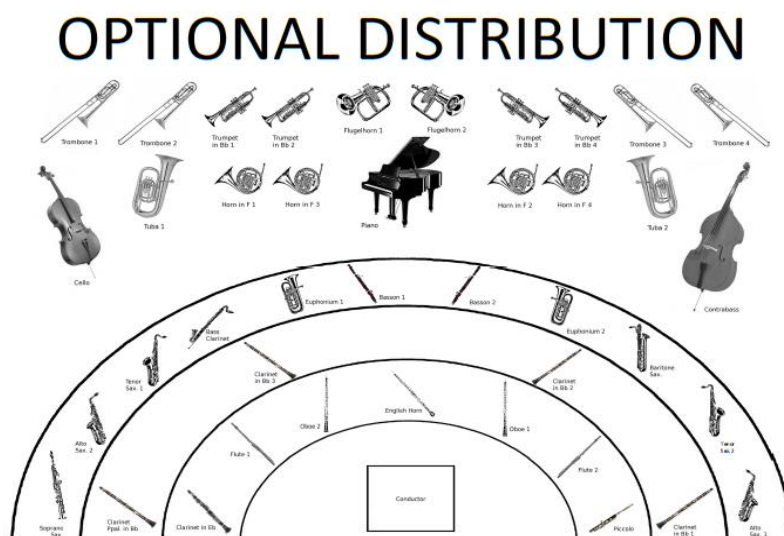


Fig 2. Distribución Opcional. Fuente: Vicalet, P.. L'Arbre Blanc.

Como se puede observar, trazando un eje vertical desde la tarima del director hacia los metales, se conforma una doble banda, reflejándose así el argumento inspirador de la obra.

2.3 Análisis formal y armónico

L'Arbre Blanc propone en su intrahistoria un viaje descriptivo por Gata de Gorgos y su leyenda de la batalla producida en el año 1812. Cabe destacar la importancia que tendrán estos dígitos en el desarrollo del análisis.

Además de ser el año en el que se narra que sucedió la leyenda que da nombre a esta obra, el número 1812 es el eje vertebrador de los intervalos más importantes de la obra, teniendo cada uno de ellos la siguiente relación:

- 1: Intervalo de 2ª menor según la teoría de la *Pitch Class*³.
- 8: Intervalo de 6ª menor.
- 2: Intervalo de 2ª mayor.



Fig. 3. Motivo generador. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

Este es el *leit motiv* que representa la relación entre los dígitos del año en el que se origina la leyenda y el motor musical que da coherencia y cohesión a la obra.

El número 2, se reserva principalmente para los movimientos por bloques, como sucede en el compás 48. Existe otro número crucial en la composición de esta obra, que es el número 3. Aparece relacionado con el año de sucesión de la leyenda (1812) ya que éste es múltiplo de 3. Además, la suma de 1+8 y 1+2 también son múltiplos de 3; y a su vez, la suma de estos resultados da 12, el de la octava y, finalmente, la cadena termina en 3. El número 3 también se encuentra representado en la estructura de las diferentes secciones, ya que todas están divididas en tres y a su misma vez, en otras tres, creando así una estructura fractal de cada tema presentado y de la obra en sí.

Primeramente, el compositor anota en el prólogo que la obra representa una dualidad estructural, al igual que la batalla de la historia que narra. Las dos posibilidades que el

³ Se basa en contar el número de semitonos para abordar cualquier aspecto relacionado a la altura de la serie, melodía o armonía. Partiendo desde la nota *do*, el *reb* sería el número 1.

autor propone son las de “Forma Sonata” o “ABDEC”, (Javier Darias, *Lèpsis, Técnicas de organización y control en la creación musical*, Emec, Madrid 2006). Vista desde el punto de vista de la sonata, la forma contendría, además de la clásica forma tripartita, una introducción inicial y dos episodios que representarían las dos batallas respectivas de la leyenda. (Vicalet, 2024)

El esquema quedaría así:

FORMA	INTROD. (1 - 76)	TEMA 1 (77 - 145)	TEMA 2 (146 - 175)	TEMA 3 (176 - 252)	TEMA 4 (253 - 379)	TEMA 5 (380 - 457)
SONATA	Introducción	A	Transición	B	Desarrollo	Reexposición
ADBECE	Introducción	A	D	B	E	C

Fig. 4. Estructura Formal. Fuente: Vicalet, P.. L'Arbre Blanc.

Por otra parte, la forma “ADBECE” se basa en que en la introducción se presentan los motivos principales de la obra, siendo la sección “D” y la “E” las dos partes añadidas y donde la obra presenta un desarrollo motivico, sonoro y rítmico. Las secciones A, B y C corresponden a las secciones más evolutivas de la obra y las que alteran el porvenir del pueblo. (Vicalet, 2024)

También se indica en el prólogo que, al considerar la forma sonata, la transición y el desarrollo que son las partes más elaboradas, corresponderían temáticamente a las dos batallas que narra la leyenda, siendo la emboscada de los guerrilleros y el asedio respectivamente. (Vicalet, 2024)

El primer motivo de relieve aparece en el compás 34 en el papel de saxofones:



Fig. 5. Material del motivo de saxofones del compás 34. Fuente: Vicalet, P.. L'Arbre Blanc.

El compositor indica que este motivo constituye los cartílagos que unen las diferentes subsecciones, apareciendo también más adelante, en el compás 136 al final del tema “A”. También corresponden a una serie utilizada como tema principal de la transición en la parte grave presentada por ampliación en el compás 149. La serie, comenta el compositor, es el resultado del trabajo compositivo del motivo ya que los intervalos frecuentes de 2ª menor, mayor y 4ª aumentada son el resultado de la desorganización y retrogradación de las notas del *leit motiv*. (Vicalet, 2024)

El segundo motivo, el cual aparecerá tanto en la transición como en el desarrollo, se presenta por primera vez en el compás 17.



Fig 6. Tuba, compás 17. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

Esta escala cromática tiene como punto de partida la nota más grave del motivo principal hasta llegar a la más aguda representando así el intervalo de 6ª menor, el cual estaba directamente relacionado con el número ocho del año 1812.

La particularidad del motivo mencionado, es el ritmo, el cual trata de representar el sonido que emiten los caballos al galopar.

El último motivo se trata de la llamada que aparece en el compás 53 en la sección de metales. Con este motivo comienza la transición en compás 146 y se puede apreciar también en el desarrollo en el compás 330 con una variación rítmica. (Vicalet, 2024)



Fig. 7. Trompetas 1-2 y 3-4. Compás 330. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

El compositor indica que en el mismo prólogo de la obra que, en referencia al tema “A”, el trabajo del motivo principal se ha centrado en el aspecto rítmico, ya que se desestabiliza por las *hemiolias*⁴ que aparecen en los diferentes instrumentos.

El tema central de “A” [...] empieza en el compás 104. Este tema es una danza popular del mismo pueblo de Gata de Gorgos. Con la inclusión de este tema popular, se quiere introducir la sensación de un pueblo ajeno a la guerra, con un ambiente de tranquilidad, baile y de despreocupación.

(Vicalet, 2024, p.5)

El tema evoluciona, armónicamente, tras su primera aparición a una armonía disonante a través de la escala hexátona⁵. Ésta, también es unificadora de toda la obra ya que aparece también en el momento culminante en el cual el árbol blanco ciega a los caballos de los combatientes franceses.

Al final del desarrollo, en el compás 369 en el clímax de la obra, aparece la misma escala hexátona presentada previamente con el tema popular. En este momento, después de la batalla, también aparece la cita musical encubierta del *motivo de la luz* de Scriabin, utilizado por el autor en numerosas ocasiones (véase por ejemplo la *Sonata n°7*, “*White Mass*” op.64.).

(Vicalet, 2024, p.5)

Siguiendo con la exposición, tras la primera batalla, prosigue el tema “B”. Éste se representa como un cambio de contraste tanto rítmico como armónico con contrapuntos melódicos. Aunque el desarrollo del acompañamiento es tonal, se aprecia una tonalidad expandida provocada por las sucesiones de sextas aumentadas enarmonizadas, creando así una “armonía errante” como menciona Schönberg. La segunda y tercera parte se presentan con elaboraciones enriquecidas con progresiones. (Vicalet, 2024).

En lo referente a la reexposición, únicamente se reexpone el tema “B”, con el contrapunto extraído de motivos de la parte “A”, principalmente del tema popular.

⁴ Recurso rítmico en el que se superponen dos métricas diferentes, alternando generalmente una subdivisión binaria contra una ternaria.

⁵ Escala constituida íntegramente por tonos enteros.

Siguiendo con los recursos compositivos, en el compás 253 se amplía el motivo principal utilizando la sucesión de las notas de la serie y en el compás 273 con la superposición de capas hasta el *tutti* en 305, donde aparece la serie fragmentada en todos los instrumentos tanto por ampliación como por reducción. Otros ejemplos de recursos son: utilización de armonías complejas como los acordes por cuartas; secuenciación de material conducido con *fade in/out* de los temas y la modulación métrica, ésta influenciada por Elliot Carter y su Sonata para piano 1, en el compás 345. (Vicalet, 2024).



Fig. 8. Compases 24 - 31. Fuente: Carter, E.. Sonata 1 para piano.

3 ANÁLISIS COMPARATIVO

Este punto está dividido en el mismo número de apartados que secciones contiene *L'Arbre Blanc*. En cada uno de ellos, se hace mención a una serie de cuestiones importantes que deben tenerse en cuenta desde el punto de vista del director a la hora de abordar esta obra. Tras estas indicaciones, se procede a la comparativa entre lo que se indica en partitura y las diferentes interpretaciones de las bandas de música que participaron en la sección de honor del *CIBM* en Valencia en el año 2024. Éstas son las siguientes:

- **Ateneu Musical “*Schola Cantorum*”**, proveniente de la localidad de la Vall D’Uixò, bajo la batuta de su director: Rafael Grau Vilar.
- **“*Unión Musical*”**, proveniente de la localidad de Lliria, bajo la batuta de su director: Vicent Balaguer Doménech.
- **Sociedad Musical “*La Artística*”**, proveniente de la localidad de Buñol, bajo la batuta de su director: Mario Ortuño Gelardo.
- **Centro Instructivo Musical “*La Armónica*”**, proveniente de la localidad de Buñol, bajo la batuta de su director: Saül Gómez Soler.
- **“*Unión Musical*”**, proveniente de la localidad de Tavernes de la Valldigna, bajo la batuta de su director: Carlos Sancho Cantus.

El certamen tuvo lugar en el *Palau de la Música* de Valencia el 21 de julio del año 2024, tanto en sesión de mañana como en sesión de tarde. Los materiales audiovisuales utilizados para comparar las versiones de las bandas mencionadas son los vídeos publicados por la organización del *CIBM* del mencionado certamen. Éstos se encuentran en la plataforma de *YouTube*, más concretamente en la cuenta “CIBMValencia”.

3.1 Introducción. Compases 1-76.

A continuación, se procede a explicar los elementos característicos y más importantes de esta primera sección para obtener un contexto previo a la comparativa:

Contiene cambios de *tempo* y de compás con relaciones muy lejanas entre ellos, lo cual dificulta la perfecta conexión entre velocidades, además de la complejidad rítmica en los compases **6** (percusión) y **8** (sección de metales).

Entre los compases **12** y **16** cabe prestar especial atención a la afinación en los *clusters*⁶ de los instrumentos de viento y a los reguladores en la sección de percusión.

Del compás **17** al compás **23**, la dificultad se refleja en: el *accelerando* progresivo que incrementará en 30 puntos el *tempo*; los reguladores en todos los vientos, ya que cada uno de los que aparecen comienzan y finalizan en dinámicas diferentes además de aparecer simultáneamente un regulador progresivo en percusión con entradas escalonadas; especial dificultad en el papel del timbal.

En la **letra “A”** se pueden apreciar los siguientes puntos de interés: *Hemiolias* en algunas acentuaciones del ritmo base en trompas, trombones y cabasa⁷; ambiente camerístico donde se deben destacar las melodías equilibrando los planos sonoros del *ostinato*⁸ rítmico y melódico; articulación y los *reguladores* a destacar en los compases de 8/8 y 5/8.

En la **letra “B”** los elementos más importantes son: el ritmo, debido a las entradas fragmentadas entre todas las secciones de la banda; la articulación, tratando de unificar emisiones entre las trompas, las trompetas y los trombones y, por otra parte, las de los instrumentos de viento madera en sus respectivas entradas; mantener el *forte* del compás 66 hasta el corte sin conectar la sonoridad de la banda con la del corno inglés.

Para finalizar con la sección, en la **letra “C”** aparecen los siguientes elementos complejos: la emisión uniforme de los *sfp* entre bombardinos, clarinetes y fagotes, y la uniformidad rítmica en el compás 74, prestando especial atención a la nota que cierra la serie en la voz de requinto debido a su dificultad.

⁶ Sonido producido por la ejecución simultánea de tres o más sonidos contiguos.

⁷ Instrumento de percusión compuesto por un cilindro con cuentas de metal que se frota contra su superficie para producir un sonido.

⁸ Técnica de composición basada en la repetición de un motivo musical.

Una vez mencionados los distintos puntos de interés musical y de aspectos complejos, se procede a la comparación de las distintas interpretaciones de esta primera sección.

Al respecto del *tempo* en los primeros once compases, los que se indican a una velocidad de 120 puntos de metrónomo están bien ejecutados por todas las bandas, pero en los compases indicados a 80 y 90, solo las bandas de Lliria y Tavernes se ajustan casi con total precisión, las demás versiones mantienen una velocidad más lenta. Esto es entendible ya que al no existir una rítmica estable debido a la sonoridad atmosférica que evoca el principio, es más probable que se produzcan fluctuaciones en el *tempo*.

En lo que respecta al compás 6, es tan complejo rítmicamente que sólo se aprecia con claridad en las versiones de las bandas de Tavernes y *La Artística* de Buñol. El compás 8 no se aprecia con exactitud en ninguna versión, siendo la que más se aproxima a la partitura la banda de Tavernes.

A partir del compás 11, la dificultad de mantener el *tempo* indicado, teniendo en cuenta el contenido musical, hace que todas las bandas hayan escogido una velocidad mayor que la propuesta, siendo ésta de 120. Las bandas que más se ajustan a esta velocidad son las de Lliria y Tavernes, y la que más se aleja, en este caso es la de la Vall D'Uixò, aproximándose a los casi 146 puntos de metrónomo.

En este fragmento también aparece un *accelerando* que aumenta en casi 30 puntos la velocidad. En este caso la interpretación que mejor refleja este momento es la banda de Lliria, controlando perfectamente las dinámicas que aparecen entre el compás 17 y el compás 23.

Al respecto del papel del timbal, la grabación que refleja de forma prácticamente perfecta lo indicado en partitura es la de *La Artística* de Buñol. Contrasta perfectamente las dinámicas en *piano* y el *fortissimo* de cada compás. El resto de interpretaciones sí acentúan la primera nota, pero no mantienen la intensidad durante la totalidad del grupo.

A continuación, llega la **letra “A”** y, con ésta, un nuevo cambio de *tempo*. En esta ocasión ninguna banda interpreta este fragmento a la velocidad indicada. La tendencia ha sido a escoger un *tempo* más lento, oscilando entre 110 y 115. Sólo la banda de la Vall d'Uixò escoge un *tempo* más rápido, acercándose a los 125 puntos de metrónomo.

Desde un punto de vista musical, se podría crear el debate sobre si la música que contiene este fragmento se ve beneficiada con una velocidad más alta o más baja de la indicada por el compositor (teniendo en cuenta que la que debe prevalecer es la del compositor).

Siguiendo con los aspectos musicales de la **letra “A”**, todas las bandas tratan de dar el protagonismo que requiere a cada intervención, pero hay ciertos detalles que no en todas las versiones consiguen apreciarse con total claridad como, por ejemplo: que en algunas versiones las trompetas no articulan igual el *ostinato* melódico cuando, en partitura, tienen escrito el mismo contenido; que la cabasa en algunas versiones aparece con una sonoridad mayor de la que debería, además de no conseguir resaltar los acentos con rigurosidad; que los reguladores que aparecen en los compases de 8/8 y 5/8 no son progresivos en todas las versiones y que hay ciertas intervenciones solistas que no muestran una interpretación exacta del ritmo que contienen.

Cabe destacar el trabajo de la *Unión Musical* de Llíria en las voces de la cabasa y el *ostinato* porque se aprecian con claridad la rigurosidad del ritmo y las *hemiolias*.

Se produce un hecho extraño en el compás 45, y es que en ninguna versión se logra apreciar la primera nota que tiene escrita el saxofón soprano. Es más, en algunas versiones la nota que suena es la octava aguda respectiva de la indicada.



Fig. 9. Saxofón soprano. Compás 45. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

Continuando con la **letra “B”** se debe comentar que, a pesar de que el *tempo* continúa siendo el mismo, alguna versión reajusta la velocidad. Como se ha mencionado anteriormente, la articulación en los instrumentos de metal es muy importante y todas las bandas ajustan este parámetro a la perfección. Al respecto del viento madera, cada versión interpreta una articulación distinta al resto, pero todas las interpretaciones mantienen la coherencia de imitar el tipo de articulación que realiza la primera ejecución de sus compañeros.

Por otra parte, el elemento del regulador escalonado entre la cuerda de saxofones no se consigue apreciar con claridad en ninguna de las versiones.

Al respecto del compás 66, las bandas que mejor plasman la intención de no conectar las dinámicas entre todo el viento y el corno inglés son tanto *La Artística* de Buñol como la *Unión Musical* de Tavernes.

Para concluir con esta sección, en la **letra “C”** ninguna banda consigue ajustar a la perfección las entradas y equilibrar los *sfp* de los primeros cuatro compases, pero todas lo consiguen en el compás 75.

La dificultad del compás 74 se refleja en prácticamente todas las versiones. Tanto es así que sólo 3 de las bandas participantes consiguen hacer que el compás suene rítmicamente estable y, aun así, sólo en la versión de *La Armónica* de Buñol consigue apreciarse el cierre de la serie con la nota del requinto.

3.2 Sección A. Compases 77-145.

Durante la sección que continúa, el aspecto que más va a caracterizar la música que contienen estos compases va a ser el ritmo.

En la **letra “D”** podemos encontrar los siguientes puntos de interés: polirritmia entre toda la sección de percusión y el piano; se debe prestar atención al empaste y afinación entre las trompas desde el compás 79 y el 89; debe existir plena rigurosidad en el *tempo* para facilitar las intervenciones del timbal; las entradas escalonadas tanto en la sección de viento madera como de viento metal también son complejas de equilibrar, al igual que los diferentes *sfpp* desde el compás 91 hasta el 100.

En la **letra “E”** aparece como tema principal un tema popular. Las particularidades de este pasaje son: los cambios de *tempo*, de nuevo, con una relación muy ajustada; *hemiolias* desde el compás 108, ya que se mantiene la acentuación del 8/8 a pesar del cambio de compás; las entradas fragmentadas en la sección de percusión (109 y 112), entre la sección de clarinetes y saxofones (115-116) y en flautas y oboes (127); la

polirritmia desde 121 hasta 127 entre las voces de *Percusión 1* y metales graves en contra de maderas agudas y trombones.

En la **letra “F”**, el tema principal va a ser interpretado por un dúo entre la trompa y el trombón. En un segundo plano, aparecen otras cuestiones importantes como, por ejemplo: las entradas escalonadas entre la sección de maderas y bombardinos; el trabajo por igualar las articulaciones y los acentos; un *rallentando* continuo y progresivo hasta la llegada de la **letra “G”**.

Ya en la **letra “G”** se encuentran los siguientes elementos importantes: la afinación y el empaste sonoro entre flauta y flautín (140-144); un cambio de *tempo* con una relación muy compleja en el compás 145; el quintillo en *Percusión 2* y tresillo en *Percusión 5*.

Una vez mencionados los diferentes puntos de interés y de complejidad de la sección, se procede con la comparativa de las distintas interpretaciones del fragmento.

Para comenzar, se puede observar claramente cómo el *tempo* vuelve a ser diferente en cada versión, pero con la coincidencia de que todas las velocidades escogidas por las bandas son más rápidas que la indicada por el compositor, siendo la banda de Tavernes de la Valldigna la que más se aproxima con un *tempo* cercano a los 125 puntos de metrónomo (se indican 120 en la partitura).

A partir de la **letra “D”** en todas las bandas se aprecia el gran trabajo realizado con la sonoridad de las trompas, al igual que con las intervenciones escalonadas en la parte del viento madera. Es a partir del compás 91 donde se producen más diferencias entre las versiones, y es que sólo en las actuaciones de *La Armónica* y de *La Artística* de Buñol se consiguen apreciar los *sfpp* indicados en el viento metal con el ritmo preciso las dos veces que aparecen. Cabe destacar que, en la versión de *La Artística*, el timbal destaca al igual que los instrumentos de viento metal los distintos *sfpp*.

Siguiendo con el fragmento que comienza en la **letra “E”**, se produce un cambio de *tempo* que, como se ha mencionado con anterioridad, tiene una relación con el previo muy ajustada y compleja (se indica 90). Esto se refleja en que sólo 2 de las bandas participantes se aproximan al *tempo* indicado, la banda de Tavernes y la de la Vall D'Uixò. También hay que añadir a este aspecto que un compás rítmico como es el 8/8

resulta más complejo de mantener estable que uno con todos los pulsos regulares. La tendencia ha sido muy dispar ya que la *Unión Musical* de Lliria y *La Armónica* de Buñol escogen un *tempo* ligeramente más rápido (oscilan los 100 y 93 respectivamente) y, por otro lado, *La Artística* de Buñol escoge un *tempo* ligeramente más lento (87 aproximadamente). Dicho esto, al compás 117 casi todas las bandas reajustan su *tempo* al aparecer una serie de compases con un reparto equitativo de los pulsos como es el 12/8. Aquí la banda que se adapta a la perfección es la *Unión Musical* de Lliria.

Se destaca que, a pesar de que *La Artística* de Buñol escoge un *tempo* realmente más lento que el resto de bandas participantes y que el indicado en la propia partitura, su ejecución del fragmento es la más fiel a la partitura junto con la banda de la Vall d'Uixò. En ambas versiones las *hemiolias* se aprecian perfectamente y las polirritmias aparecen sin producir un desajuste en el resto de intervenciones.

Como se ha mencionado anteriormente, en la **letra “F”** va a ser muy importante la gestión del *rallentando* indicado ya que dura ocho compases. Este es un recurso que se debe utilizar para conectar el *tempo* del que proviene “F” y al que se llega en letra “G”. 3 de las 5 bandas participantes no sólo no conectan los *tempos*, sino que el *rallentando* es inexistente en sus interpretaciones. Las bandas de Lliria y *La Artística* de Buñol sí controlan este parámetro. El aspecto que no consigue apreciarse con la misma claridad es el de las acentuaciones en *sfpp* y *sfp* en los compases 138 y 139.

Para concluir con este fragmento, la **letra “G”** es otro de esos momentos en los que el *tempo* indicado es reducido por todas las bandas. La versión que más se aproxima es, desde el 140 hasta el 143, la de la banda de Tavernes de la Valldigna con una velocidad próxima a los 78 puntos de metrónomo, casi exactos con los 80 que se indican. El resto de bandas optan por unas velocidades mucho menores, entre 58 y 68. Esto se puede entender desde el punto de vista del carácter y la atmósfera que, como al inicio, resulta ser muy relajada y, debido a esto, se sacrifica velocidad por intentar incidir en el aspecto expresivo.

Los compases 144 y 145 presentan más diversidad de velocidades debido a la complejidad de conexión entre el *tempo* precedente (80) y el siguiente (50). Esto se

refleja en que tres de las cinco bandas escogen un *tempo* más rápido y las dos restantes, uno más lento.

3.3 Transición / Sección D. Compases 146-175.

La siguiente sección resulta ser la más corta de las cinco que se establecen, pero a su vez es de las más dinámicas y potentes. Los aspectos más importantes a tener en cuenta son: el control del *tempo* debido al carácter fulgurante de la música; el cambio de *tempo* inicial *súbito* y con una relación muy compleja respecto del anterior; los reguladores desiguales entre metales y percusión; las acentuaciones en *sffz* y *fp* que aparecen de forma escalonada entre vientos y percusión; el *accelerando* progresivo desde el compás 166 de sólo un incremento de 10 puntos de *tempo* (de 150 a 160).

A continuación, y una vez mencionados los parámetros a tener en cuenta, se procede con el análisis comparativo de la sección.

El cambio de *tempo* que se produce en la letra “H” es mucho más ajustado por todas las interpretaciones que los anteriores. En esta ocasión, la banda de la Vall D’Uixò y *La Armónia* de Buñol se aproximan casi con total exactitud a la velocidad de la partitura (150). Las tres bandas restantes, a pesar de que escogen un *tempo* más lento, no difieren demasiado de la partitura, ya que el más lento oscila los 140 puntos de metrónomo.

En cuanto al contenido musical de esta transición, la banda que más se ajusta a la partitura es la *Unión Musical* de Lliria. Se percibe en su versión el trabajo en equilibrar los reguladores indicados de forma escalonada entre metales y percusión y, junto con la *Schola Cantorum* de la Vall d’Uixò, gestionan perfectamente tanto los reguladores desde el compás 166 hasta el 173 como el *accelerando* de tan sólo 10 puntos de metrónomo.

En todas las versiones se aprecia el trabajo por unificar las articulaciones y destacar los distintos *fp* y *sffz* que se indican durante esta transición.

3.4 Sección B. Compases 176-252:

En la presente sección, el componente más importante abandona el aspecto rítmico y se centra en el de la expresividad, la afinación y el equilibrio sonoro como, por ejemplo, en los siguientes pasajes:

En la **letra “I”** aparecen las siguientes dificultades y puntos de interés: un cambio de *tempo* con una relación compleja y, además, a una velocidad muy compleja de mantener de forma estable y rigurosa (40); atención a la afinación entre maderas agudas y metales graves; momento de expresividad musical y empaste sonoro del acompañamiento durante el *solo* del corno inglés y saxofón soprano.

En la **letra “J”** se deben tener en consideración los siguientes aspectos: el *solo* de piano (206). Expresividad *in tempo*; el control de las intensidades de los clarinetes acompañantes al piano.

En la **letra “K”** llega un gran *tutti* y deben valorarse los siguientes parámetros: el balance sonoro y la afinación debido a su gran instrumentación; el *diminuendo* por instrumentación desde 233; la afinación y el empaste sonoro entre oboe, flautas y flautín desde 238 hasta 244; un cambio de *tempo* sin relación entre 248 (50) y 249 (120); las entradas escalonadas entre los instrumentos de vientos y percusión con acentuaciones diferentes entre los compases 249 y 252.

Tras la mención de los elementos característicos, se procede con la comparativa.

En lo que respecta al fragmento de la **letra “I”**, sólo la banda de Lliria se aproxima con rigurosidad al *tempo* indicado en partitura (40), el resto escogen una velocidad más rápida, (entre los 47 y los 52 aproximadamente). También cabe destacar que la afinación y empaste que se percibe en la versión de la *Unión Musical* de Lliria es la más equilibrada.

En el momento en el que el corno inglés comienza su *solo*, el *tempo* queda en un segundo plano debido a la indicación de *tempo rubato*.

En el marco expresivo, todas las versiones del *solo* de corno inglés son excelentes, se diferencian entre sí en el fraseo y el color de cada uno de sus sonoridades (exceptuando

algún momento puntual de afinación). En cuanto a cómo se gestionan los elementos que rodean al *solo* del corno, la versión que mejor lo equilibra es *La Artística* de Buñol. Tanto el saxofón soprano, como las flautas, los oboes y el requinto que intervienen durante este fragmento consiguen acompañar perfectamente al solista y, musicalmente, es la versión que mejor muestra su propuesta musical, creando cambios de color muy interesantes.

El *solo* de piano es uno de los momentos de mayor exposición debido a que sólo se le acompaña con unas suaves notas largas en las voces de clarinete, clarinete bajo y contrabajo. Llegados a este punto, existe un debate. La versión de este *solo* que más repercusión tuvo y que, musicalmente, es más expresiva, es la que propone el pianista de la banda de Tavernes de la Valldigna. Consigue mostrar una expresividad y una sonoridad muy diferente al resto. Pero el punto de controversia viene dado porque en dicha versión, se añaden elementos durante el *solo* que no están indicados en la partitura, tales como: arpeggiar los acordes, modificar algún ritmo y, aquí viene el que sea más distante a la partitura, añadir un acorde durante el último tiempo del compás 213. El debate existe porque la versión es muy interesante, tal vez incluso más que la propuesta en partitura, pero a su vez se aleja de ser fiel a las indicaciones del compositor.

Este tema se tratará durante la entrevista con el compositor con tal de obtener unas conclusiones lo más objetivas posibles.

En la llegada a la **letra “K”** aparece el primer gran momento lírico de la obra. Como se ha mencionado al principio de este punto, tanto el componente expresivo como la afinación y equilibrio de la sonoridad va a marcar la diferencia en este final de sección.

El *tempo* establecido para este fragmento inicial de la **letra “K”** es el mismo que del que se proviene: 60. En este caso, todas las bandas han optado por escoger una velocidad más lenta. Los *tempos* interpretados oscilan entre 45 y 60 y sólo *La Artística* de Buñol se aproxima al indicado en partitura.

Esta coincidencia se debe a que, musicalmente, éste resulta ser uno de los fragmentos de mayor expresividad de la obra. Desde el punto de vista del director es muy posible que

se haya decidido sacrificar velocidad en pos de crear una versión lo más musical posible acorde a las posibilidades de cada banda.

Al respecto del componente expresivo y musical, lo primero que se debe tener en cuenta es que es un parámetro totalmente subjetivo que no se puede calcular. Dicho esto, la versión que resulta más fiel a la partitura y que, además genera una propuesta musical más equilibrada en todos los planos es *La Artística* de Buñol.

Lo primero que se debe decir de su interpretación es que es la banda que más se acerca a la velocidad de la partitura. Lo segundo es que destaca a la perfección los elementos que producen cambios durante el fragmento como por ejemplo el acento de los metales en el compás 225, provocando un cambio de sonoridad que va a dirigirse perfectamente hasta el punto culminante en el compás 229. Además, es la versión en la que mejor se aprecia que, durante el transcurso de los compases desde el compás 234, no se aprecia un *diminuendo* en ninguna cuerda, sino que es la propia instrumentación la que lo produce. La entrada del flautín en compás 237 también está perfectamente afinada con el resto y, durante los siguientes compases también se aprecia el trabajo en igualar timbres, respiraciones y fraseo con el resto de instrumentos.

Cabe destacar que este fragmento mencionado, el que transcurre entre el compás 238 y 244 está muy bien trabajado en todas las versiones.

Siguiendo con el contenido musical, a partir del compás 245, sigue siendo la versión de *La Artística* de Buñol la que mejor muestra la parte del timbal.

En el compás 249 se produce un cambio de *tempo*, ascendiendo hasta los 120 puntos de metrónomo. La tendencia se repite y es que todas las bandas interpretan los cuatro compases de este nuevo *tempo* más rápido, siendo así la banda de Tavernes la que más se aproxima (130 aproximadamente) y la de la Vall d'Uixò la que más se aleja (145 aproximadamente).

Durante estos compases, todas las bandas destacan detalles, pero en cada versión es un elemento distinto el destacado. Se puede decir que la banda que más fiel resulta ser a la partitura es *La Artística* de Buñol porque, a pesar de no respetar el *tempo* indicado, es

en la versión que mejor se pueden apreciar tanto los detalles de la percusión como las entradas escalonadas en los vientos.

3.5 Desarrollo / Sección E. Compases 253-379:

El ritmo vuelve a irrumpir como uno de los elementos más importantes durante los compases de esta sección. Otros aspectos que deben tenerse en consideración son los siguientes:

En la **letra “L”** se destaca la rigurosidad rítmica que debe mantenerse durante las entradas escalonadas en vientos, además del cambio de *tempo*, que vuelve a ser de una relación compleja de ajustar de forma inmediata (de 120 a 100). Se prestará atención a la rigurosidad rítmica y el equilibrio de instrumentos de percusión entre los compases 258 y 269, al igual que al equilibrio, tanto sonoro como rítmico, de los reguladores y acentuaciones de la percusión en los compases 267, 269, 284 y 285.

En la **letra “M”**, los elementos a tener en cuenta son los siguientes: la claridad en los ataques y acentuaciones de los diferentes *sfz* y *fp* en instrumentos de viento a partir del compás 278; los reguladores escalonados de percusión en compases 285 y 286; la claridad y unificación de sonoridades en toda la sección de percusión a partir del compás 287.

En la **letra “N”**, el principal elemento a tener en cuenta será el de equilibrar los distintos planos sonoros para clarificar las texturas rítmicas y sus articulaciones.

En la **letra “O”**, se encuentran los siguientes puntos de interés: la estabilización del *ostinato* de tuba y clarinete bajo para unificar más fácilmente las entradas escalonadas del resto de instrumentos de viento; se deberá igualar la articulación entre trompetas y trombones entre los compases 330 y 331, además de entre 340 y 344; equilibrio en la sonoridad de clarinetes y trompas para conseguir una línea melódica unificada a pesar de estar fragmentada.

En la **letra “P”**, los elementos más importantes se centran en la gestión de la dinámicas y control del *tempo* además de la atención en las entradas fragmentadas y escalonadas. Finalmente se deberá controlar el movimiento del *tempo* (*accel.* y *molto rit.*).

En la llegada a la **letra “L”**, la diferencia de velocidades no es tan grande como en otros fragmentos, pero aun así hay disparidad de elecciones. La banda procedente de Tavernes consigue el *tempo* prácticamente justo. Las siguientes dos bandas que más se aproximan son tanto *La Armónica* de Buñol, la cual se excede ligerísimamente alcanzando los 104 puntos de metrónomo en lugar de los 100 indicados, como la *Unión Musical* de Lliria, la cual se queda ligeramente por debajo, oscilando entre los 95 puntos de metrónomo. En este caso la versión que más se aleja es *La Artística* de Buñol con un *tempo* cercano a los 90.

Entre el inicio de la letra “L” y el compás 257, se puede apreciar cómo en todas las versiones están bien trabajadas la coordinación e igualdad en las articulaciones por parte de los vientos. Es en los siguientes compases donde se producen más diferencias.

A partir del compás 258, la problemática se centra en la percusión, y es que es verdaderamente complejo llegar a mostrar todos los reguladores y dinámicas indicadas correctamente. En líneas generales, se aprecia rigurosidad en el *tempo*, pero una sonoridad demasiado plana en las interpretaciones. Sólo en las versiones de la *Unión Musical* de Lliria y *La Artística* de Buñol logra apreciarse el desplazamiento sonoro de las dinámicas, especialmente en la interpretación de la banda de Buñol, quienes además de mostrar más contrastes dinámicos, equilibran perfectamente los reguladores de la percusión en los compases 267 y 269.



Fig. 10. Percusión 2; 3; 4 y 5. Compases 267-269. Fuente: Vicalet, P.. *L'Arbre Blanc*.

En el transcurso entre la **letra “M”** y la **letra “O”**, lo cierto es que todas las bandas hacen una interpretación bastante fiel a la partitura. Donde más se aprecia la diferencia entre las versiones es en la calidad y claridad de los papeles de la sección de percusión. En los últimos fragmentos se le está dando mucha importancia a esta sección de la banda, pero es muy importante tener en cuenta a la hora de abordar esta obra, que cada papel de percusión tiene una vida completamente distinta al resto, es decir, funcionan de manera muy independiente, pero a su vez deben crear un todo, y es ahí donde entra en juego el factor de la seguridad del intérprete. Comúnmente se habla de que existen obras que, observándolas papel por papel, no muestran una complejidad demasiado elevada, sin embargo, es cuando se ponen a funcionar con el resto cuando la dificultad sale a la luz. La banda que, de nuevo, vuelve a mostrar una interpretación rigurosa y veraz a la partitura, es *La Artística* de Buñol.

Durante la **letra “O”** se debe prestar mucha atención al *ostinato* entre tubas y clarinete bajo ya que van a ser los encargados de vertebrar todo el fragmento. Al respecto de las entradas escalonadas del viento, las versiones que mejor muestran lo indicado en la partitura son tanto *La Artística* de Buñol como la *Unión Musical* de Lliria. Ambas consiguen mantener constante el ritmo base y, con una mayor claridad respecto al resto, consiguen unificar y destacar las pequeñas intervenciones del resto de vientos sin que se vea afectada la sonoridad general del *piano*.

A partir de la **letra “P”**, y como se ha mencionado al principio de este punto, es realmente importante la gestión y control del *tempo* y las diferentes dinámicas y articulaciones que aparecen para lograr apreciar todas las texturas y elementos que aparecen en la partitura. La banda que más detalles consigue destacar es la *Unión Musical* de Lliria. Es la banda que mejor respeta el *tempo* y la que mejor muestra el *accelerando* del compás 370, llegando incluso a excederse ligeramente en la velocidad que logran alcanzar respecto de la partitura. También rítmicamente son la banda que más contrastes dinámicos consiguen sin perder la calidad del sonido, cuerda por cuerda, por lo que consiguen mostrar el carácter del fragmento con total claridad.

Cabe mencionar el trabajo que realiza también *La Artística* de Buñol, pues consiguen mostrar igualmente gran parte de los elementos que aparecen, además de recalcar algunos más que el resto como, por ejemplo, el golpe de *tam-tam*⁹ del compás 379.

3.6 Reexposición / Sección C. Compases 380-457.

En esta última sección, los componentes más importantes a tener en cuenta a la hora de abordar la obra van a estar muy enfocados en el fraseo y la afinación.

En la **letra “Q”**, se debe prestar atención a los siguientes aspectos: la afinación y equilibrio de los diferentes planos sonoros; atención en la voz de *trompeta 1* y *trompeta 2* entre los compases 391 y 392 debido a la tesitura escrita.

En la **letra “R”** aparecen los siguientes elementos importantes: el control de la afinación en el coral de metales graves y cuerda además del empaste de sonoridades e igualdad de articulación y fraseo entre trompas y fliscornos a partir del compás 410.

En la **letra “S”**, se debe tener en cuenta la afinación y empaste sonoro entre el *solo* del flautín y el acompañamiento de flautas entre los compases 423 y 456.

En la **letra “T”**, se debe prestar atención a los contrastes de sonoridades entre las notas largas y melodía de metales, deben destacarse tanto la intervención del timbal a partir del compás 452 como de los *glissandos*¹⁰ en 454 y 455. Finalmente, se deberá controlar del *sffp* indicado en el penúltimo compás, además del *molto rit.*

Seguidamente, se procede con el análisis comparativo con respecto a la partitura.

En la **letra “Q”**, que marca el inicio de la última sección de la obra, destaca el hecho de que ninguna banda ha respetado la velocidad indicada (90), todas han interpretado el fragmento a un *tempo* bastante más relajado. La única banda que se ha aproximado verdaderamente es la *Unión Musical* de Tavernes (próxima a los 85).

⁹ Instrumento de percusión similar al gong, pero con un sonido indeterminado.

¹⁰ Adorno que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave, haciendo que se escuchen los sonidos intermedios dependiendo de las características del instrumento.

Desde la perspectiva de la dirección musical, esta decisión responde a la intención expresiva que cada agrupación desee imprimir a este pasaje. Si bien es cierto que no existe una relación directa entre la elección de un *tempo* más lento y una mayor musicalidad, es cierto que el ritmo melódico del tema principal en este fragmento puede sugerir una interpretación a una velocidad más pausada.

El componente de la afinación está muy bien trabajado en todas las secciones, al igual que el expresivo. *La Armónica* de Buñol es la banda que más elementos propone que no están incluidos en la partitura, ya que realizan una serie de *diminuendo* y *crescendo* durante todo el fragmento tratando de resaltar el fraseo propio. Por otro lado, la *Schola Cantorum* de la Vall d'Uixò propone una disminución de la dinámica en la mitad del pasaje para, progresivamente, volver a aumentarla tratando de alcanzar el punto culminante de la frase con la dinámica más potente.

Al respecto del coral que se inicia en la **letra “R”**, la cuestión del *tempo* es un tema a tratar durante la entrevista con el compositor ya que musicalmente, el contenido melódico y rítmico que aparece, se puede beneficiar de una velocidad más relajada y expresiva. La *Unión Musical* de Tavernes y la *Schola Cantorum* de la Vall d'Uixò son las bandas que más diferencia de velocidad presentan entre sí (75 y 60 respectivamente). Se debe tener en cuenta que la velocidad es de 90 puntos de metrónomo y que ni la más rápida se acerca.

Dicho esto, la afinación y la sonoridad está muy bien trabajada en todas las versiones, dejando así que el componente expresivo sea el que marque la diferencia entre una interpretación y otra.

La **letra “S”** comienza con un compás rítmico al que le va a seguir un solo de flautín acompañado solamente por la voz de *flauta 1* y los contrabajos.

Como se ha mencionado anteriormente, el empaste y la afinación entre las sonoridades de las flautas y flautín van a ser los componentes más complejos de equilibrar en este pasaje. La interpretación en la que más control se aprecia sobre este fragmento es la realizada por *La Artística* de Buñol quienes, además, destacan a la perfección el detalle en el compás 446 del *sfz* indicado en trombones, contrabajo y plato sobre el timbal.

En la **letra “T”**, y para concluir con la obra, se consiguen apreciar muy bien las diferentes texturas que aparecen en partitura en prácticamente todas las versiones. Se podrían destacar las versiones de las dos bandas procedentes de Buñol en las voces de trompas y bombardinos, ya que consiguen destacar con total claridad las acentuaciones por encima del resto.

Al respecto del final de la obra, la interpretación que mejor muestra las indicaciones en los dos últimos compases es la *Unión Musical* de Lliria, consiguiendo mostrar los puntos culminantes de cada regulador de forma escalonada.

4 ENTREVISTA A PERE VICALET

A continuación, se encuentra la entrevista realizada con el compositor de la obra que ocupa el presente trabajo. Se tratan tanto temas que se abordan en el trabajo como aspectos que complementan al mismo.

La entrevista tuvo lugar el jueves 17 de abril del año 2025. El contenido se puede consultar a través del siguiente enlace:

- <https://youtu.be/vlZgowHvcbE>

5 CATÁLOGO DE OBRAS

A continuación, se muestra un catálogo de obras facilitado por el propio autor. La fecha que aparece junto a cada obra se trata de la fecha del estreno. Las obras que no cuentan con fecha es debido a que el compositor no ha podido detallarlo.

- ***Digressió.*** Trombón, DP4 y electrónica. (2007)
- ***Hi ha trens que tan sols passen una volta.*** Tape. (2008)
- ***ELEC al Carrer.*** Instalación sonora. (2009)
- ***OKO, grupo instrumental*** . Electrónica y vídeo. (2010)
- ***Pues Natus Est Nobis.*** Coro Mixto. (2010)
- ***Band in House.*** Banda, Dj y electrónica. (2010)
- ***Sona la Font.*** Instalación sonora. (2010)
- ***No es una broma.*** Banda sonora de cortometraje. (2010)
- ***Insomnio.*** Tape. (2010)
- ***Colapse.*** Tape. (2010)
- ***Why not?.*** Concierto para guitarra y electrónica. (2011)
- ***Just Close it!.*** Electrónica / Electrónica y vídeo. (2012/2013)
- ***ROSAE.*** Flauta, vídeo y electrónica. (2012)
- ***Live Session: Jitter in Max for Live.*** Portátil, vídeo y electrónica. (2012)
- ***All in one: Kivimulij.*** Sensores, música y luces. (2013)
- ***Time persecution sounds (remake).*** Tape. (2013)
- ***Estudio holofónico de la masa.*** Tape. (2013)
- ***Tríptico Desinspeedresión.*** Tape. (2013)
- ***Manage your time... for Rita Góbi.*** Sensores, luces, cuadrofonía y coreógrafa. (2013)
- ***Colors!.*** Flauta, oboe, clarinete bajo, fagot, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. (2013)
- ****Lluís Guarner, per què cantar a la terra i el mar?.*** Narradora, violín, guitarra, clarinete, flauta y violonchelo. (2013)
- ****Local Landscapes.*** Piano, saxofones, electrónica, vídeo, luces y sensores. (2013)
- ***Improvisació desimprovisada.*** Cuarteto de cuerda. (2014)

- ***Trans-sonorització de Beethoven - Una mirada de Salva Mestre.*** Electrónica. (2014)
- ***Espills!.*** Trompa, contrabajo, batería y electrónica. (2015)
- ***M~NTRACKhH.*** Tape, octofónica. (2016)
- ****NOISOUND – Project.*** Electrónica. (2016)
- ***Essa Sonora.*** Instalación Sonora. (2016)
- ***L'Arbre Blanc.*** Obra para doble banda. (2017)
- ***Improvissació Band in Live.*** Obra para banda y sensores de tiempo. (2017)
- ***El guerrer de la Valltorta.*** Orquesta, banda, coro y electrónica utilizando Sound Cool. (2018)
- ***Ars Nova XXV – Obertura.*** Coro y electrónica. (2018)
- ***Amaneix - Ave Verum.*** Coro y electrónica. (2018)
- ***Tic Tac 25.*** Coro y electrónica. (2018)
- ***El passeig.*** Soprano solista, coro y electrónica. (2018)
- ***Blanca en estiu.*** Coro y electrónica. (2018)
- ***Bon Nadal!.*** Instalación sonora. (2018)
- ***L'esclat dels soröells.*** Banda y electrónica. (2019)
- ***Flores.*** Set de percusión y vídeo. (2019)
- ***Remors de multituds.*** Obra pedagógica para instrumentos de cuerda y viento, voz, coreografía, instalación sonora y percusión. (2019)
- ***E-@rts Hip Hop.*** Violín, saxofón barítono, vídeo y dos bailarines de hip hop. (2020)
- ***Lostonstyle.*** Tape. (2020)
- ***Peak in Tanz.*** Orquesta, percusión solista y Dj. (2022)

*Obras realizadas en colaboración con otras personas.

6 CONCLUSIONES

Tras haber obtenido información acerca de *L'Arbre Blanc*, tanto a través de la propia partitura como de las versiones del *CIBM* y de la entrevista con el propio compositor, las conclusiones que se obtienen son las siguientes:

Haciendo alusión al análisis pormenorizado de la partitura, se concluye que ésta es una obra que exige una gran flexibilidad a la hora de interpretarla, tanto sonoramente como en el apartado de articulaciones, ya que contiene secciones con texturas y sonoridades muy diferentes entre sí, que van desde el momento más camerístico en *piano* hasta un gran *tutti forte*. Es una obra que trata aportar una estética contemporánea a todos y cada uno de los elementos que componen una obra clásica, desde su forma, planteando esa dualidad entre la forma sonata clásica y una forma lineal, hasta la utilización del desarrollo, la retrogradación y la inversión a raíz del *leit motive* de tres notas que vertebra la obra.

La espacialidad es un componente que es sumamente importante en la ejecución de esta pieza, tal y como se comenta en la entrevista, ya que es el elemento visual que representa la batalla de la leyenda. Durante el *CIBM* no se pudo apreciar el efecto que esto aportaba, pero el trabajo para el equilibrio de ciertos fragmentos habría variado considerablemente.

En lo referente al análisis comparativo de las distintas versiones, se concluye que todas las bandas participantes realizaron grandes versiones y muy diferentes entre sí, sobre todo desde el punto de vista de la conducción de frases y tensiones, lo cual aporta una variedad de posibilidades musicales a cualquier director o directora que le interese programar esta obra.

Tras la realización del análisis comparativo y acorde con lo que se habla en la entrevista con el compositor, se concluye que la versión más sólida y la que más elementos consigue destacar es la realizada por *La Artística* de Buñol, coincidiendo además con la valoración que se realizó en el *CIBM* (las valoraciones no se consultaron hasta haberse finalizado el análisis comparativo).

Al respecto de las herramientas que puedan ayudar a los directores y directoras que decidan abordar esta obra, se debe tener en cuenta que el *tempo* es un elemento verdaderamente complejo, ya que son contadas las ocasiones en las que las bandas participantes en el *CIBM* consiguen, no sólo ajustarse a la velocidad, sino mantenerla en el tiempo, por lo que se debe realizar un trabajo de ensayo muy preciso en este aspecto.

Será esencial trabajar los puntos en los que se transita de una velocidad a otra dándoles unidad por separado para, posteriormente, encadenar una sección con la siguiente.

La obra también exige un trabajo pormenorizado de los papeles a pequeña escala. Esto quiere decir que va a ser esencial realizar múltiples tipos de ensayos, como son parciales, por secciones, por instrumentos y también por texturas, el cual recomienda encarecidamente el compositor en la entrevista para así poder trabajar las transiciones sonoras y articulatorias, que no siempre están agrupadas por familias de instrumentos ni por cuerdas. Realizando este tipo de ensayos se pueden atender cuestiones como la afinación o las emisiones de manera mucho más precisa y será mucho más natural aportar unidad al grupo en el momento que se lleve a cabo un ensayo general.

La percusión debe tratarse con suma precisión y, en caso de no disponer de un instrumento específico, estudiar detenidamente cómo se podría sustituir para que el timbre que emita sea lo más apropiado para el pasaje y la sonoridad que busca la partitura. Además, la sección de percusión es tratada, en numerosas ocasiones, como un gran todo fragmentado. Esto quiere decir que sólo dándoles sentido y conectado un papel con otro se consigue reflejar lo que el compositor busca en cada sección.

La independencia también es un aspecto muy importante. Por un lado, cada voz tiene un contenido musical que guarda relación con otras voces, pero, por otro lado, y a su vez, debe contrastar con otros. Este tipo de trabajo es el que se debe atender en esos ensayos por texturas y por instrumentos, el de hacer entender al músico hacia dónde van sus tensiones sonoras y con quién y cómo debe conectarlas.

Es evidente que *L'Arbre Blanc* es una obra que exige ensayos de altísima calidad para estar a la altura de su complejidad. Esta exigencia no solo recae en los músicos, debido al elevado nivel de dificultad de sus partes, sino también en el propio director, quien debe asegurarse de que todos los elementos suenen con precisión en el momento adecuado. Para lograr este control, resulta imprescindible realizar un gran número de ensayos con plantilla reducida, enfocados en atender las necesidades específicas de la agrupación en cada etapa del trabajo.

Por último, considero que *L'Arbre Blanc* es una obra de gran sofisticación técnica y profundidad simbólica. Combina perfectamente el contenido histórico y cultural con una estructura musical orgánica y contemporánea, utilizando recursos numéricos, motivicos y formales de manera coherente. Esta mezcla de rigor compositivo y contenido narrativo hace de la obra una creación sólida, evocadora y con múltiples capas de lectura tanto para el intérprete como para el oyente.

BIBLIOGRAFÍA

- Vicalet, Pere (2024). *L'Arbre Blanc*. (Partitura director). Sin editorial.
- Scriabin, Alexander (1911). *Piano Sonata N°7, Op. 64*. (V, Rubcova, Ed.) Henle Verlag.
- DARIAS, Javier. *Lèpsis, Técnicas de organización y control en la creación musical*. Madrid: Ed. EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), 2006. ISBN: 978-84-89921-37-5.

WEBGRAFÍA

- Canal de Youtube CIBMValencia (21 de julio de 2024) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) Emisión en directo de CIBMValencia [Archivo de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=uoSyYoj8taQ&t=1282s>
- Canal de Youtube CIBMValencia (5 de febrero de 2025) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) 2024 SECCIÓN DE HONOR | Unión Musical de Tavernes de la Vallidigna - L'arbre blanc [Archivo de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=L130yItFjYs>
- Canal de Youtube CIBMValencia (5 de febrero de 2025) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) 2024 SECCIÓN DE HONOR | Ateneu Musical Schola Cantorum de la Vall d'Uixò – L'Arbre blanc [Archivo de vídeo]
https://www.youtube.com/watch?v=ov_KTg-m5v4&t=120s
- Canal de Youtube CIBMValencia (5 de febrero de 2025) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) 2024 SECCIÓN DE HONOR | Centro Instructivo Musical La Armónica de Buñol – L'arbre blanc [Archivo de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=3J5HwKil-b0&t=168s>
- Canal de Youtube CIBMValencia (5 de febrero de 2025) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) 2024 SECCIÓN DE HONOR | Sociedad Musical La Artística de Buñol – L'arbre blanc [Archivo de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=0L0HaQnirC4&t=174s>
- Canal de Youtube CIBMValencia (5 de febrero de 2025) (Última consulta: 5 de mayo de 2025) 2024 SECCIÓN DE HONOR | Banda Simfònica Unió Musical de Lliria – L'arbre blanc [Archivo de vídeo]

<https://www.youtube.com/watch?v=tSTU2DoUf8s>

- Sulponicello. (1 de septiembre de 2022). *Entrevista a Pere Vicalet*.
<https://sulponicello.com/seccion/sonopolis/entrevista-a-pere-vicalet/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Fig. 1. Lista de Instrumentos. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	7
Fig. 2. Distribución Opcional. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	8
Fig. 3. Motivo generador. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	9
Fig. 4. Estructura Formal. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	10
Fig. 5. Material del motivo de saxofones del compás 34. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	10
Fig. 6. Tuba, compás 17. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	11
Fig. 7. Trompetas 1-2 y 3-4. Compás 330. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	11
Fig. 8. Compases 24 - 31. Fuente: Carter, E. Sonata 1 para piano	13
Fig. 9. Saxofón soprano. Compás 45. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	17
Fig. 10. Percusión 2; 3; 4 y 5. Compases 267-269. Fuente: Vicalet, P. L'Arbre Blanc	26

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Partitura Director de *L'Arbre Blanc*.

El siguiente enlace contiene la partitura del director de la obra objeto de estudio de este trabajo. Por cuestiones de derechos de autoría y para evitar la difusión de la partitura íntegra, el documento se encuentra encriptado, por lo que se necesitará la siguiente clave para el acceso a la partitura: PV.

Partitura Director:

- <https://drive.google.com/file/d/1O7UcTHYluXVksmJvhOQqlnBfigOMecY/view?usp=sharing>

Además, a través del siguiente enlace se podrán consultar las valoraciones por parte del jurado a las bandas participantes del certamen que ocupa este trabajo.

Valoraciones Tribunal:

- http://blog.cibm-valencia.com/cibm-2024-actas-del-jurado-de-la-seccion-de-honor/#flipbook-df_1673/2/

2. Parte Práctica TFG.

Concierto con la Banda Sinfónica Municipal de Alicante en Las Cigarreras con fecha del 11 de abril del año 2025. Obra interpretada: ***La Procession Du Rocío***, de Joaquín Turina, arreglada para banda por Alfred Reed.

- Enlace a *La Procession Du Rocío*: <https://youtu.be/t-exYxMC3OE>

Concierto con la Orquesta del CSMA el pasado 5 de mayo en el ADDA. Obras interpretadas: ***L'Amor de les Tres Taronges***, de Adrián Santualria; ***El Castillo Rojo***, de Juanjo Herrera.

- Enlace a *L'Amor de les Tres Taronges*: <https://youtu.be/U06EcWwJIbA>
- Enlace a *El Castillo Rojo*: <https://youtu.be/td9FyFMz8CE>

3. Partituras de *La Procession Du Rocío*, *L'Amor de les Tres Taronges* y *El Castillo Rojo*.

A continuación, se encuentra el enlace para acceder directamente a la carpeta donde se encuentran las partituras de las partes prácticas.

- Enlace a las partituras del director:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1GwxM3jsJYA8E5gzyAwer7THz6abQgFGt>