



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis interpretativo del Concierto nº 1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Carlos Sanjuan Nacher

DNI: 49265683M

Director/a del TFG: José Vicente Soler Alcover

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



RESUMEN

Este trabajo de fin de grado, titulado Análisis interpretativo del Concierto nº 1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila, tiene como objetivo ofrecer una visión profunda y fundamentada de esta obra contemporánea, con el fin de facilitar su comprensión, difusión y correcta interpretación. Desde un enfoque integral, el estudio combina análisis técnico, histórico y estilístico, centrándose especialmente en los desafíos interpretativos que plantea la parte solista y su interacción con la orquesta.

La investigación incluye una revisión del contexto de creación del concierto, prestando atención a la figura del compositor y a su vínculo con la tradición musical de la Comunidad Valenciana, región que ha generado un valioso repertorio contemporáneo. Asimismo, se analizan los recursos expresivos del trombón, las técnicas ampliadas (glissandos, notas pedales, doble picado...) utilizadas, el diseño formal de la obra y las decisiones interpretativas necesarias para afrontar su ejecución con solvencia artística.

Se encuentra un apartado donde se tiene una visión directa del compositor Mario Roig Vila y del interprete a quien va dedicada la obra César Roig, solista de la Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE (OSN) de l'Uruguay.

En conclusión, con este trabajo se pretende no solo enriquecer la preparación de intérpretes de trombón que deseen abordar esta obra, sino también poner en valor la música actual en el ámbito valenciano, reforzando su presencia en escenarios profesionales y programas académicos.

Palabras clave Mario Roig Vila, César Roig, Concierto para trombón y orquesta, OSN, repertorio valenciano.

ABSTRACT

This final degree project, titled Interpretative Analysis of the Concerto n. 1 for Trombone and Orchestra by Mario Roig Vila, aims to offer a deep and well-grounded perspective on this contemporary work, in order to facilitate its understanding, dissemination, and accurate performance. Through a comprehensive approach, the study combines technical, historical, and stylistic analysis, focusing especially on the interpretative challenges posed by the solo part and its interaction with the orchestra.

The research includes a review of the context in which the concerto was created, paying special attention to the composer's background and his connection with the musical tradition of the Valencian Community—a region that has produced a valuable contemporary. The study also examines the expressive resources of the trombone, the extended techniques employed, the formal design of the work, and the interpretative decisions necessary to perform it with artistic rigor.

A specific section is devoted to offering a direct perspective on the composer, Mario Roig Vila, as well as on the performer to whom the work is dedicated, César Roig, principal trombonist of the SODRE National Symphony Orchestra (OSN) in Uruguay.

In conclusion, this project seeks not only to enhance the preparation of trombonists who wish to perform this work, but also to contribute to the appreciation and visibility of contemporary music written within the Valencian sphere, reinforcing its presence in professional concert settings and academic programs.

Keywords: Mario Roig Vila, César Roig, Concerto for Trombone and Orchestra, SODRE National Symphony Orchestra (NSO), Valencian repertoire.

RESUM

Aquest treball de fi de grau, titulat Anàlisi interpretativa del Concert núm. 1 per a trombó i orquestra de Mario Roig Vila, té com a objectiu oferir una visió profunda i fonamentada d'aquesta obra contemporània, amb la finalitat de facilitar-ne la comprensió, la difusió i interpretació correcta. Des d'un enfocament integral, l'estudi combina l'anàlisi tècnica, històrica i estilística, i se centra especialment en els reptes interpretatius que planteja la part solista i la seua interacció amb l'orquestra.

La investigació inclou una revisió del context de creació del concert, i reparant especialment a la figura del compositor i al seu vincle amb la tradició musical de la Comunitat Valenciana, una regió que ha generat un valuós repertori contemporani encara poc visibilitzat. Igualment, s'analitzen els recursos expressius del trombó, les tècniques ampliades utilitzades (doble picat, glissando, sons de pedal, etc.), el disseny formal de l'obra i les decisions interpretatives necessàries per a afrontar-ne l'execució amb solvència artística.

S'hi inclou un apartat en què s'ofereix una visió directa del compositor Mario Roig Vila i de l'intèrpret a qui està dedicada l'obra, César Roig, solista de l'Orquestra Simfònica Nacional del SODRE (OSN) de l'Uruguai.

En conclusió, amb aquest treball es pretén no sols enriquir la preparació dels intèrprets de trombó que desitgen abordar aquesta obra, sinó també contribuir a posar en valor la música actual escrita en l'àmbit valencià, tot reforçant-ne la presència en escenaris professionals i en programes acadèmics.

Paraules clau: *Mario Roig Vila, César Roig, Concert per a trombó i orquestra, Orquestra Simfònica Nacional del SODRE (OSN), repertori valencià.*

AGRADECIMIENTOS

Haber llegado hasta el final de esta etapa educativa no se trata de una cuestión individual, sino de poder agradecer a todas estas personas que me han acompañado con sus aportaciones, su afecto y sus enseñanzas, y que, de alguna manera, han estado entrelazadas en mi vida.

Este trabajo es, en gran parte, una muestra de todo lo que he podido recibir a lo largo de estos años, tanto dentro como fuera de lo musical.

Primero de todo, mi agradecimiento sincero y más profundo es para Mario Roig Vila. Muchas gracias, Mario, por darme a conocer lo que es realmente la música, ya no solo como una disciplina artística, sino como la forma que encontramos para intentar comprender el mundo. Gracias también por ser capaz de transmitirme tu pasión y por mostrarme que la música no solo se toca con el instrumento, sino también con el alma. Has sido (eres, realmente) mucho más que un profesor: un referente, un guía, y en muchas ocasiones un segundo padre.

Doy también las gracias de forma sincerísima a Elías Robles, Félix Herrero, Jose Vicente Soler y Cristina Cámara. Gracias por cómo me habéis tratado y por la paciencia, la dedicación y la entrega que habéis tenido hacia mí. Sin vosotros no hubiera podido llegar a ser la persona que soy hoy, ni mejorar en tantísimos momentos en los que yo mismo desvariaba, ni recibir esa atención con firmeza y cariño a lo largo de tantos años. Habéis estado en todas las etapas, siempre deseosos de ayudarme, de escucharme y sobre todo de creer en mí. Soy consciente de que no ha sido fácil “aguantarme”, y por eso agradezco aún más todas las cosas que habéis hecho por mí.

A mi familia, no tengo palabras para poder agradecerlos todo lo que significáis en mi vida. Gracias por apuntarme a música cuando ni yo mismo podía imaginar lo que iba a significar para mí. Gracias por enseñarme desde pequeño y por transmitirme esos valores que la música está en condiciones de transmitir: la constancia, la sensibilidad, el esfuerzo, la humildad, el amor por lo que uno hace. Gracias de corazón también por estar a mi lado en cada paso, en cada duda, en cada éxito y en cada tropiezo. Vuestro apoyo incondicional ha sido la base sobre la cual he construido mi camino, y este trabajo es tanto vuestro como mío.

Carlos Sanjuan Nàcher

En fin, a vosotros, gracias por hacer que este viaje merezca la pena. Gracias por enseñarme, por cuidarme, por inspirarme, por acompañarme. Este TFG no es únicamente el final de una etapa académica, también es un homenaje a todas las personas que han confiado en mí y que han puesto, de una forma u otra, su granito de arena para que hoy pueda mirar atrás con orgullo y gratitud.

Este trabajo está dedicado a cada uno de vosotros. Gracias de corazón.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ADDA – Auditorio de la Diputación de Alicante

OSN – Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE (Uruguay)

SODRE – Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (Uruguay)

TFG – Trabajo de Fin de Grado

OCMA – Orquesta de Cámara Municipal de Asunción

CPM – Conservatorio Profesional de Música

CSM – Conservatorio Superior de Música

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	1
1.3	Objetivos	3
1.4	Metodología y estructura	3
1.5	Dificultades y facilidades.....	5
2	MARIO ROIG VILA	7
3	CONCIERTO Nº1 PARA TROMBON Y ORQUESTA	11
3.1	Introducción	11
3.2	Estructura de la obra	12
4	CÉSAR ROIG ESPÍ.....	23
4.1	Biografía	23
4.2	Visión de César del Concierto nº1 para trombón y orquesta	24
5	ENCUESTA A EXPERTOS	27
5.1	Objetivo de la encuesta	27
5.2	Perfil de los participantes.....	27
5.3	Resultados de la encuesta.....	28
6	PREPARACIÓN TÉCNICA Y CORPORAL PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA	33
6.1	Activación corporal	33
6.2	Ejercicios específicos para el trombón	35
6.3	Trabajo técnico específico	36
7	CONCLUSIONES	45
8	BIBLIOGRAFÍA	47
10	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	49

11 APÉNDICE DOCUMENTAL.....	51
Anexo 1: Entrevista a Mario Roig Vila	51
Anexo 2: Entrevista a César Roig	60

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Una de las razones principales por las que se ha escogido esta obra es la intención de dar a conocer el repertorio valenciano y en particular obras y compositores que, aunque valiosos, han permanecido en un segundo plano o con menos prestigio a nivel internacional. Este enfoque no solo busca poner en valor la obra de Mario Roig Vila, sino también enriquecer el repertorio musical contemporáneo.

El Concierto nº 1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila, compuesto en 2006, se establece como una obra poco difundida dentro del repertorio contemporáneo para trombón. Roig Vila, conocido por sus pasodobles y pas masero (danza tradicional valenciana de carácter solemne y festivo) en el mundo de las fiestas de moros y cristianos, fusiona elementos de la música clásica con nuevas tendencias sonoras y técnicas contemporáneas, lo que convierte esta obra en un objeto de estudio de gran interés para los intérpretes.

1.2 Estado de la cuestión

El repertorio concertístico para trombón y orquesta ha sido tratado extensamente en distintas investigaciones académicas centradas en el análisis principalmente histórico, técnico y estilístico del instrumento. Ahora bien, la mayor parte de estos estudios se limitan a obras consolidadas del repertorio y a compositores de renombre internacional, dejando de lado obras contemporáneas o compositores locales o nacionales.

En lo que concierne al Concierto nº1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila, se trata de una obra de creación relativamente reciente, lo cual explica la falta de artículos científicos, estudios analíticos o trabajos académicos que traten su interpretación o análisis de la interpretación. Además, hasta la fecha de publicación de esta obra no hay ediciones alternativas ni reducción para piano publicada, por este motivo, la presente transcripción para trombón y piano es la primera que se estrenará públicamente y, por lo tanto, lo que es también de fuerza al carácter inédito del estudio.

Como principal antecedente académico encontramos el trabajo académico del mismo compositor, *El concierto para trombón y orquesta en el siglo XX: parámetros para una composición* (Roig Vila, 2020), que se trata de una fuente primaria de gran valor.

El texto presenta un exhaustivo análisis del repertorio concertístico para trombón y orquesta del siglo XX, que se complementa con el estudio pormenorizado del Concierto nº1 para trombón y orquesta, abordando el estudio exhaustivo de los parámetros melódicos, rítmicos, armónicos, formales y estructurales y por tanto aportando, una importante base analítica para el presente TFG.

Además, ante la falta de literatura secundaria específica relacionada con la obra, se complementa este estudio con las fuentes derivadas de las dos entrevistas realizadas al compositor Mario Roig Vila y al trombonista César Roig Espí, las cuales se constituyen en fuentes primarias de gran valía para situar la obra desde una visión interpretativa y creadora, abordando aspectos relacionados con la trayectoria formativa y profesional de los músicos, el proceso compositivo, las decisiones interpretativas y la concepción musical del concierto. Así, el presente trabajo se erige como una aportación original al conocimiento de la obra, colaborando en su difusión y comprensión desde un planteamiento performativo.

1.3 Objetivos

- Dar visibilidad a la obra Concierto nº1 para trombón y orquesta aportando difusión de la música contemporánea valenciana.
- Proponer actividades interpretativas y pedagógicas que orienten a futuros intérpretes en la preparación técnica e interpretativa de la obra, teniendo en cuenta la opinión y recursos utilizados por el solista, César Roig.
- Analizar el diseño estructural del concierto y los rasgos distintivos de cada concierto históricamente relevante para trombón y orquesta (Ferdinand David, Nino Rota, Maurice Ravel, Gustav Mahler) comparando con el concierto de Mario Roig. comprendiendo con detalle su forma.
- Comparar opiniones de intérpretes reconocidos, identificar ideas en común para tener una visión propia de cada uno de ellos.
- Interpretar la obra en el conservatorio.

1.4 Metodología y estructura

El presente estudio se basa en una metodología cualitativa e interpretativa de orientación práctica. Este enfoque metodológico permite realizar un análisis profundo y una comprensión integral del *Concierto nº 1 para trombón y orquesta* de Mario Roig Vila.

Se realiza un estudio de la partitura y de la grabación existente de la obra a fin de obtener la estructura global y los recursos técnicos e interpretativos más relevantes para su ejecución. De esta manera, se establece una propuesta de base y un conjunto de pautas para la interpretación, contando con un análisis exhaustivo del propio trabajo de fin de título del compositor.

Posteriormente, se llevarán a cabo las entrevistas semiestructuradas con el compositor y con el solista César Roig Espí, mediante preguntas de tipo abierto orientadas a realizar exploraciones sobre decisiones expresivas y técnicas y sobre aspectos relacionados con la concepción musical de la obra. Partiendo de estas entrevistas se procederá a llevar a cabo la grabación, la transcripción y el análisis con el objetivo de poder llegar a

categorizar relevantes aspectos para la línea performativa de la investigación, tales como el fraseo, la intención sonora, el equilibrio con el acompañamiento y los criterios generales de interpretación.

A su vez se incorporarán las valoraciones críticas de profesionales (solistas internacionales del ámbito de las sociedades de orquestas y del profesorado de conservatorio) con el objetivo de aportar estas perspectivas a la obra. El cuestionario empleado para recopilar estas valoraciones se basa en preguntas referidas al ritmo, el fraseo de la obra, el equilibrio y la expresividad. Así se podrá sus aportaciones con la información obtenida en las entrevistas y con el análisis musical realizado el compositor.

Por último, se realizará una valoración crítica y personal fundamentada en el estudio analítico de la pieza y en la síntesis de las aportaciones recogidas hasta el momento; es decir, la investigación consistirá en una triangulación. El análisis de la partitura, entrevistas y la audición/valoración experta de personas con renombre como Edmundo Vidal, Dani Perpiñan, Elias Roble... que contribuye a extraer las conclusiones.

En cuanto a la estructura del trabajo, el presente TFG se encuentra dividido en varias secciones. En primer lugar, la introducción, en la que se presenta la justificación del estudio, los objetivos, la metodología utilizada y la organización del documento en sí. A continuación, el capítulo dedicado a Mario Roig Vila, acerca al lector a su biografía, a su formación, a su trayectoria profesional y a su producción compositiva, con el objetivo de enmarcar al mismo tiempo la figura del autor y el contexto creativo que alimenta la obra. Posteriormente, el capítulo dedicado a César Roig Espí que desglosa su perfil como intérprete, su trayectoria musical y su vinculación con el concierto aporta una perspectiva interpretativa que resulta ineludible para un estudio.

Seguidamente, el grueso del TFG se recoge en un capítulo dedicado al Concierto nº1 para trombón y orquesta. En este se trata la obra desde un punto de vista de análisis general para la interpretación, tocando la obra en su estructura, recursos técnicos y aspectos expresivos. También se trata la elaboración e importancia de la transcripción y la interpretación para trombón y piano que se presentará a partir de este proyecto. Seguidamente un pequeño estudio cualitativo de valoración de músicos de renombre (solistas, directores y músicos de orquesta) será analizado y contrastado con la

información obtenida de las citas con el compositor y el solista. El TFG se cierra con un último apartado de conclusiones donde, se valoran los objetivos alcanzados y se incluye una reflexión final de aprendizaje a partir del proceso de investigación e interpretación de la obra.

1.5 Dificultades y facilidades

El presente TFG ha sido un proceso de investigación e interpretación especial por el escaso conocimiento y divulgación de la obra, así como por el hecho de que la reducción de piano utilizada ha sido estrenada por el que suscribe este trabajo.

Una de las principales dificultades ha sido el escaso número de fuentes bibliográficas y de referencias interpretativas de la obra de estudio, ya que al ser un concierto poco conocido y escasamente interpretado no habían muchas fuentes de búsqueda.

Además, el solo poder escuchar una grabación (concierto grabado por César) ha añadido una dificultad mayor, ya que en ningún momento ha sido posible contrastar decisiones de corte técnico, musical o estilístico con versiones anteriores. Por esto surge la necesidad de un proceso de toma de decisiones interpretativas especialmente cuidadoso, y la de asumir una mayor responsabilidad artística por parte del intérprete.

Ha sido notable una segunda dificultad: adaptación del discurso orquestal al piano, ya que gran parte de los detalles musicales presentes en la versión original se ven inevitablemente reducidos o simplificados al ser interpretados por un único instrumento. En la obra orquestal, las diferentes líneas melódicas, acompañamientos, colores tímbricos y matices se encuentran repartidos entre múltiples instrumentos y tesituras, lo que aporta una riqueza sonora y expresiva mucho más amplia. Sin embargo, al trasladar todo ese contenido al piano, muchos de esos elementos se pierden o quedan menos definidos, dificultando la percepción de determinadas referencias musicales esenciales para la interpretación. Como consecuencia, la versión pianística resulta más limitada en comparación con la orquestal y no siempre permite reflejar con total fidelidad la intención sonora y expresiva planteada originalmente por el compositor.

Por último, la ausencia de interpretaciones ha supuesto un reto a la hora de contextualizar la obra dentro del repertorio trombonístico: ha conducido a recurrir al análisis

comparativo de diferentes conciertos, el Ferdinand David o el Nino Rota, para trombón de características estilísticas acordes a la obra transcrita para fundamentar las decisiones interpretativas adoptadas.

De entre las principales facilidades del proyecto se puede subrayar la libertad de interpretación que se desprende precisamente de la ausencia de cualquier modelo preexistente. Esta circunstancia ha permitido afrontar la obra desde una perspectiva personal y reflexionada, construyendo así una propuesta interpretativa basada en el análisis musical y técnico, sin ataduras que vengan impuestas por versiones modelo de referencia.

Este hecho ha dotado de originalidad al estreno de la transcripción del proyecto, convirtiendo el TFG en una aportación artística y no sólo en un ejercicio académico en el ámbito del repertorio del trombón. Su relevancia innovadora también ha favorecido concebir el análisis de la interpretación como el proceso de un acto creador, fuertemente relacionado con la práctica instrumental.

2 MARIO ROIG VILA

La información biográfica presentada a continuación se basa en una entrevista en profundidad realizada a Mario Roig Vila el 29 de diciembre de 2025 (véase Anexo 1).

Nace en Albaida (Valencia) el 26 de junio de 1972. Es titulado superior en la especialidad de Trombón, de Composición y diplomado en Dirección de Banda por *The Associated Board of the Royal Schools of Music*.

Inicia sus estudios musicales en la Unió Musical d'Albaida "L'Aranya", comenzando con la percusión y adentrándose posteriormente en el estudio del trombón de la mano de Alexandre Cerdà Belda. A los 19 años inicia los estudios elementales de trombón en el Conservatorio Profesional de Ontinyent con Francisco Nájera Perona, con quien obtiene el premio al finalizar sus enseñanzas profesionales. Posteriormente estudia al Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia, donde obtiene el Título Superior de Trombón, bajo la tutela de Mario Calvo Ponce, pasando desde entonces a dedicarse profesionalmente a la música.

Su proceso de aprendizaje ha sido continuo durante más de treinta años, realizando cursos de dirección con Franco Cesarini, Ferrer Ferran y José R. Pascual-Vilaplana, así como cursos de instrumentación con Ramón García i Soler y Óscar Navarro. Ha participado también en cursos de arreglos musicales organizados por Berklee Valencia y ha recibido formación con docentes como Enrique Ferrando, J. Bautista Abad, Ricardo Casero y Carlos Gil, entre otros.

Mario Roig Vila ostenta una sólida y completa formación académica en el ámbito musical. A esto se le añaden el Certificado de Aptitud Pedagógica (CAP) y el título de Técnico Auxiliar en la rama administrativa. En el apartado de los reconocimientos, Roig Vila obtuvo el Premio Extraordinario de Grado Elemental de Trombón en 1995 y ha sido premiado en distintos certámenes como director, entre ellos el Premio Especial al Mejor Director del XXI Certamen Internacional de Bandas de Música "Villa de Aranda" de 2015, el Premio al Mejor Desfile en el LXVIII Certamen Nacional de Bandas de Música "Ciudad de Cullera" de 2015 o varios primeros premios en

certámenes de música festera y grupos tradicionales que dan cuenta de su proyección y reconocimiento a nivel académico y artístico.

En el ámbito de la docencia ha trabajado como profesor de Educación Secundaria en el centro Salesianos Juan XXIII de Alcoy, así como profesor de trombón en las escuelas de música de Aiello de Malferit, Albaida, Alfarrasí, Bélgida, Bocairent, Montaverner y Cocentaina, y ha sido director de la Escuela Municipal de Música de Albaida entre los años 2002 y 2011.

En el campo de la composición, su catálogo supera el medio centenar de obras, interpretadas tanto en conciertos como en desfiles de las fiestas de Moros y Cristianos, entre las que destacan *Tabal i Saraquells*, *Teresa Silvestre*, *Cerdà Francés*, *Bandolera o Adrià*, entre muchas otras. Ha compuesto un concierto para trombón solista y orquesta, estrenado por la Orquesta Joven del SODRE en Uruguay, así como diversas obras de música de cámara, y grupos de dulzainas, con las que ha recibido numerosos premios. Asimismo, fue el compositor encargado de la obra obligada del XXIX Certamen de Música de Moros y Cristianos de Elda (2014) con la marcha mora *Moro de Plata*.

Ha sido invitado a dirigir sus propias obras en numerosas bandas, así como a formar parte como jurado en certámenes y concursos de composición. Como director ha realizado la grabación de una decena de discos compactos, entre los que destacan *Un any de Bandera* (2009), *Del Morero al Frangí* (2010), *Els Borts: Molta història, molta música* (2011), *Filà Cids* (2012), *Llegenda* de Francisco Valor Llorens (2014) y *Benixama en Festes* (2018).

Ha sido director titular de la Unión Musical de Atzeneta (2004–2008), la Banda Instructiva Musical de Alfarrasí (2005–2008), la Colla de dolçaines i percussió d'Ontinyent (2004–2008), con la que obtuvo el primer premio en el Certamen de Altea (2006) y el segundo premio en el Certamen de Manises (2007), así como de la Colla de dolçainers i percussió de Muro "La Xafigà" y de la Unió Musical Contestana de Cocentaina (2008–2015), con la que consiguió el Primer Premio en el X Certamen de

Música Festera d'Altea la Vella (2013) y el Premio al Mejor Desfile en el LXVIII Certamen Nacional de Bandas de Música “Ciudad de Cullera” (2015).



Ilustración 1: Mario Roig Vila. Fuente: El propio compositor.

3 CONCIERTO Nº1 PARA TROMBON Y ORQUESTA

3.1 Introducción

El Concierto nº1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila nace en un contexto académico concreto: en la relación con los estudios superiores de composición que lleva a cabo el propio autor. Así lo explica el compositor: la obra fue pensada inicialmente como un trabajo académico, correspondiente al cuarto curso de composición, en el cual se planteaba la oportunidad de escribir una pieza para solista y orquesta. Sin embargo, el resultado final fue más allá del marco estrictamente curricular, hacia una obra de gran dimensión y ambición artística que el compositor finalmente decidió consolidar como parte de su catálogo personal.

La motivación inicial para la composición del concierto tiene un claro carácter personal y performativo. Roig Vila, como trombonista, pensó la obra centrando la idea en su sobrino, el trombonista César Roig que en aquellos momentos estaba desarrollando su actividad musical en l'Uruguay y, por esta razón, dota al concierto de un enfoque claramente instrumental y escrito a partir de un conocimiento exhaustivo de las posibilidades, dificultades o exigencias técnicas del trombón, así como de la realidad interpretativa del instrumento en el espacio concertístico.

Uno de los factores determinantes en la concepción de la obra es la presencia del trombón como instrumento solista con orquesta. Con un carácter explícito el compositor pone de manifiesto la dificultad de estrenar y mantener en repertorio conciertos para trombón especialmente si estamos hablando de obras de reciente creación y de autores no canónicos. El Concierto nº 1 para trombón y orquesta aparece como una aportación consciente al repertorio con la voluntad clara de generar una obra que, sin renunciar a un lenguaje contemporáneo, definiera un claro lazo entre el intérprete y el público. El propio compositor hace hincapié en su rechazo hacia determinadas tendencias de la música contemporánea que, en su opinión, rompen un equilibrio entre compositor, intérprete y oyente, dando lugar a obras que, finalizado el estreno, difícilmente se vuelven a interpretar. Todo esto se traduce en una escritura que intenta cerrar ese "triángulo" comunicativo, dotando a su discurso musical de coherencia, direccionalidad y sentido expresivo.

Un aspecto destacable dentro de la construcción de la obra es el aprovechamiento de un material generador fundamentado en la lógica alfabético–musical del nombre de la persona dedicada. En este caso, el compositor parte de la secuencia (do–mi–si–la–re), extraída mediante la correspondencia entre letras y notas musicales siguiendo el denominado cifrado americano o cifrado musical, procedimiento ampliamente utilizado a lo largo de la historia de la música. Este recurso guarda relación con el sistema de notación anglosajón o americano, en el que las notas musicales se representan mediante letras del alfabeto (A, B, C, D, E, F y G), permitiendo así transformar nombres o palabras en células musicales susceptibles de desarrollo compositivo. A partir de esta idea, numerosos compositores han construido motivos temáticos con una fuerte carga simbólica y personal. Uno de los ejemplos más conocidos es el motivo B-A-C-H utilizado por Johann Sebastian Bach y posteriormente retomado por numerosos autores, donde las letras del apellido del compositor corresponden a las notas si bemol–la–do–si natural dentro de la nomenclatura alemana. Del mismo modo, Franz Liszt empleó este tipo de procedimientos en diversas obras, explorando las posibilidades expresivas y estructurales derivadas de la transformación de nombres en material musical.

3.2 Estructura de la obra

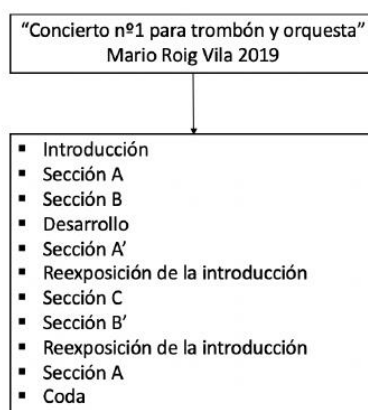


Ilustración 2: Diagrama de la estructura. Fuente: TFT de Mario Roig.

La introducción de la obra presenta el motivo musical principal. Como ya se ha explicado, esta idea nace de un juego musical con las letras del nombre CÉSAR (*C* = Do, *E* = Mi, *S* = Si, *A* = La, *R* = Re), que es la persona a la que va dedicado el concierto. Esta pequeña célula musical aparece a lo largo de toda la pieza de tres maneras diferentes: como una melodía, como un ritmo y como un acorde. Gracias a esto, el motivo funciona como el eje central que une y da sentido a toda la obra (Roig Vila, 2020).

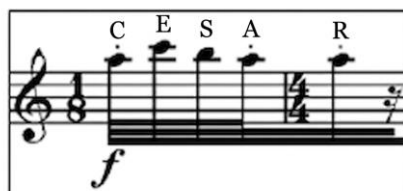


Ilustración 3: Motívico melódico compás 1. Fuente: Partitura original.

En el primer compás, la sección de cuerda presenta lo que se considera el ADN de la obra: el acorde formado por las notas del motivo principal.

Ilustración 4: Motivo en forma de acorde, ADN. Fuente: Partitura original.

El trombón solista toma el papel principal ya en el segundo compás de la obra, donde empieza a mostrar el tema principal por pequeñas partes.



Ilustración 5: Despliegue completo del motivo principal. Compás 8. Fuente: Partitura original.

El trombón solista presenta una variación interválica del tema principal. La introducción llega al máximo esplendor sonoro con el *tutti* de la orquesta.



Ilustración 6: Punto culminante del primer segmento de la introducción, variación interválica del motivo principal. Compás 11. Fuente: Partitura original.

El solista termina en la nota más grave de toda la pieza: el Mi (-1). Como se puede ver en las figuras 7 y 8, esto demuestra lo amplio que es el registro del trombón en este concierto, ya que va desde el Do (5) hasta el Mi (-1).



Ilustración 7: Punto culminante. Do (5), la nota más aguda interpretada por el solista en la obra. Compás 12. Fuente: Partitura original.



Ilustración 8: Retrogradación por parte de trombón solista. Mi (-1), la nota más grave interpretada por el solista en la obra. Compás 20. Fuente: Partitura original.

Al llegar al compás 40, la orquesta frena toda su potencia y complicación rítmica para dar paso a un momento de descanso. Aquí, la sección de maderas agudas forma el acorde CESAR mediante un trino (Fig. 9). Este reposo funciona como un puente para enlazar con la sección A de la pieza.



Ilustración 9: Motivo principal en forma de acorde trinado. Compás 40. Partitura original.

Esta sección es claramente contrastante respecto a la introducción, se presenta en el tono de La y su tempo es de negra 132. Toda ella se ha construido el motivo principal transportado, el cual va a ejercer de bajo armónico (Roig Vila, 2020).

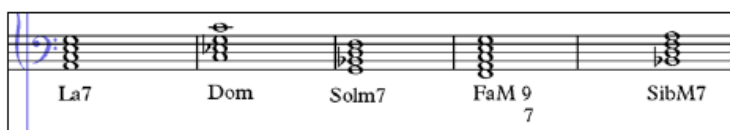


Ilustración 10: Esquema armónico extraído del motivo principal. Compás 42. Fuente: Partitura original

En este pasaje, el solista se integra en un entramado contrapuntístico de marcado carácter rítmico, cuyo contraste con la línea melódica principal incrementa la densidad de la textura orquestal. Esta oposición permite que la intervención del solista adquiriera un relieve claramente virtuoso.



Ilustración 11: Trombón solista. Elemento contrastante. Compás 54. Fuente: Partitura original.

En el compás 55 aparece el concierto para trombón y orquesta de Nino Rota. Este elemento servirá como conductor para alcanzar uno de los puntos culminantes de esta sección.



Ilustración 12: Elemento para llegar a un punto culminante. Fuente: Partitura original.

A medida que avanza la sección A de la obra aumenta la tensión. Muestra de ello es la alternancia temática en forma de diálogo solista-orquesta.



Ilustración 13: Tema contrastante al tema principal de la sección A. Compás 59. Fuente: Partitura original.

La sección B de la obra queda conectada mediante la intervención de la voz solista en el compás 82. Como se observa en la figura 13, el intérprete emplea una escala hexátona de Re en la que el Sol ejerce como nexo cromático entre ambas secciones de la escala, conduciendo el discurso hacia el punto de mayor tensión. Debido a la densificación rítmica de la figuración, la ejecución de este pasaje genera un efecto de *accelerando* (Roig Vila, 2020).



Ilustración 14: Escala hexátona de Re actuando el Sol como cromatismo. Compás 82. Fuente: Partitura original.

La sección B empieza en la tonalidad de Do mayor, estableciendo un claro contraste con los pasajes previos. Posee una estructura episódica orientada a la generación de atmósferas contrapuestas. Asimismo, la densidad de la plantilla orquestal disminuye sensiblemente con respecto a la sección A, introduciendo además un cambio de tempo y de métrica que desplaza el discurso hacia una pulsación ternaria.

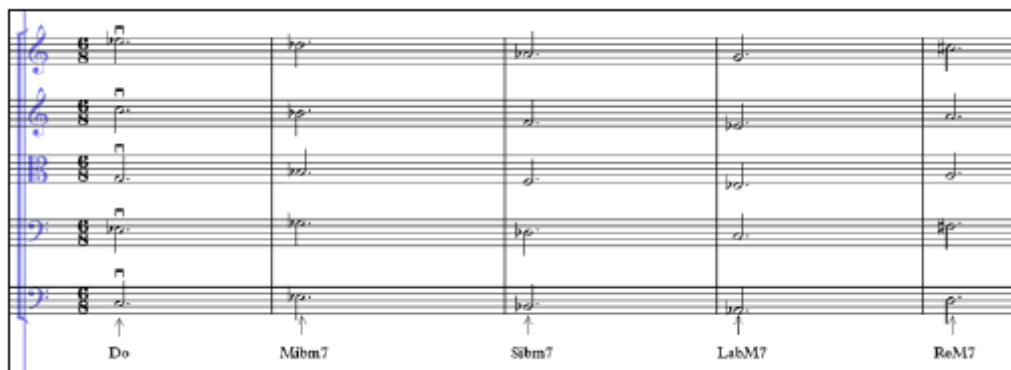


Ilustración 14: Motivo principal como fundamental del acorde creando armonías. Compás 89.

Fuente: Partitura original.

En el compás 94, el trombón solista asume todo el protagonismo y presenta el tema principal de la sección B en el tono de Si b mayor.



Ilustración 15: Tema principal de la sección B. Compás 89. Fuente: Partitura original.

Este tema se muestra sobre una textura de melodía acompañada y está compuesto sobre un colchón armónico en el tono de Do mayor, cuyas fundamentales siguen el patrón motivico principal de la obra. Este patrón va a ser el elemento de cohesión del concierto compuesto para este trabajo, ya que sobre él van a aparecer los temas principales de distintas secciones de la obra (Roig Vila, 2020).

Trombón solista

mf

SibM7 ReM7 LaM7 SolM7 DoM

Ilustración 16: Tema principal de la sección B. Línea melódica del motivo principal de la obra en el bajo. Compás 94. Fuente: Partitura original.

Como se ilustra en la figura 17, el motivo principal reaparece aquí en ausencia de la voz solista, desplegándose a través de una instrumentación íntima y sutil. El uso de acordes de séptima en estado fundamental confiere al pasaje un matiz armónico cercano a la estética del *jazz*. Este período funciona a modo de breve coda y se sirve del calderón final para disipar la tensión y conectar fluidamente con la sección del desarrollo.

mf

Ilustración 17: Cierre de la sección B. Motivo principal con cierto aire jazzístico. Compás 134. Fuente: Partitura original.

Esta sección es la más contrastante de todas las que forman la obra, tanto por el abanico tímbrico que presenta, por su mayor intensidad sonora y por su gran densidad en la orquestación. Asume la particularidad de ser un collage donde se citan los conciertos que han sido analizados anteriormente y registrados en el catálogo confeccionado en este trabajo. Conciertos a los que se les rinde un pequeño homenaje, siendo posiblemente el repertorio trombonístico más significativo en el s. XX. Estas obras son: Launy Grondahl (1924) “Concert pour Trombone et orchestre”, Castérède Jaques (1958) “sonatine”, Rota Nino (1966) “Concerto per trombone e orchestra”, David Ferdinand (1837) “Concertino for trombone and orchestra”, así como los solos orquestales más significativos en el repertorio trombonístico: Mahler Gustav (1902) “Symphonie nº3”, Ravel Maurice (1928) “Bolero”.



Ilustración 18: Solo del Boléro de M. Ravel. Fuente: Tomado de Orchester-Probenspiel: Test pieces for orchestral auditions – Trombone (Posaune) (2.ª ed.), por A. Rosin y E. Pleyer (Eds.), 1995, C. F. Peters.



Ilustración 19: Fragmento en el Concierto nº 1 del Boléro. Fuente: Partitura original.



Ilustración 20: Sinfonía n.º 3 de Gustav Mahler. Fuente: Tomado de Orchester-Probespiel: Test pieces for orchestral auditions – Trombone (Posaune) (2.ª ed.), por A. Rosin y E. Pleyer (Eds.), 1995, C. F. Peters.



Ilustración 21: Fragmento de la sinfonía n.º 3 de Gustav Mahler. Fuente: Partitura original.



Ilustración 22: Introducción del concertino de Ferdinand David. Fuente pdf Rob. Müller.



Ilustración 23: Fragmento del concertino de Ferdinand David. Fuente: Partitura original.

La sección A' está en el tono de Do mayor y recapitula el periodo de la sección A donde el tema medular, comparte protagonismo con las citas de los conciertos más significativos del repertorio trombonístico.

A continuación aparece la reexposición de la introducción que se presenta en el tono de Do y consta de apenas 13 compases, los cuales, actúan de puente entre las secciones A' y C. Recuerda al primer episodio de la introducción. La reexposición no es literal ya que modifica la instrumentación y contempla una fusión motivica, buscando efectos de colorido orquestal.

La sección C cambia a Re bemol, lo cual provoca un ambiente y un sonido totalmente diferentes: De hecho, para conseguir este cambio, los instrumentos de metal dejan de tocar, en su lugar, el arpa se une a las violas, los violonchelos y los contrabajos para crear una atmósfera tranquila y agradable que recuerda al impresionismo francés, y además, el motivo principal del concierto sigue apareciendo en toda esta parte, aunque en este caso son las violas las que lo disimulan dentro del acompañamiento (Roig Vila, 2020).

Después de 12 compases (Fig. 24), el solista compartirá protagonismo con los clarinetes aportando el tema principal de esta sección.

The image shows a musical score for three parts: Clarinetes, Trombón Solista, and Sección de cuerdas. The Clarinetes part is in the treble clef, the Trombón Solista in the alto clef, and the Sección de cuerdas in the bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. The Trombón Solista part is in the alto clef and features a melodic line with triplets and slurs. The Sección de cuerdas part is in the bass clef and features a melodic line with triplets and slurs. The score is for measures 221-230.

Ilustración 24: Trombón solista y clarinetes aportan el tema primario de la sección C. Compás 221.
Fuente: Partitura original.

En esta parte (compás 291) de la obra se reexpone la sección A, siendo ésta de manera literal. Con ello se muestra la importancia temática de esta sección, presentada al inicio y al final de la obra.

En el compás 338 empieza la CODA, que está en la tonalidad de Re mayor. Esta parte suena con mucha fuerza y potencia porque toca toda la orquesta junta. Además, el tema principal va apareciendo como si fuera una conversación o diálogo entre los diferentes instrumentos de la orquesta.

Al llegar al compás 244, toda la orquesta baja el volumen al máximo hasta tocar *pianissimo*, haciendo un acorde con las notas del tema principal. En ese momento, el trombón solista asume todo el protagonismo para tocar el tema principal. Mientras la orquesta sube el volumen poco a poco (*crescendo*) para acompañarlo, el solista alcanza la nota más aguda de todo el concierto.



Ilustración 25: Protagonismo del solista arropado por el tutti de la orquesta. Final del concierto. Compás 244. Fuente: Partitura original.

4 CÉSAR ROIG ESPÍ



Ilustración 26: César Roig Espí. Fuente: Música festera.

4.1 Biografía

César Roig Espí, natural de Albaida, es un trombonista profesional y actualmente realiza su actividad artística y pedagógica en Montevideo (Uruguay). Es licenciado en la especialidad de trombón por el Conservatorio Superior de Música de Aragón, donde llevó a cabo los estudios con los profesores Ximo Vicedo y Daniel Perpiñán (Música festera, s. f.).

Según Redacción (2023), inició sus estudios en la Unió Musical d'Albaida "L'Aranya" para, posteriormente, completar su formación musical en el Conservatorio de Ontinyent. El propio trombonista reconoce la influencia determinante de esta sociedad musical en el desarrollo artístico y personal, así como el fundamental papel de la tradición bandística valenciana en la conformación de su identidad musical. Asimismo, también destaca la figura de su tío, el compositor Mario Roig Vila como una referencia continua y, a la vez, como una fuente de inspiración en sus inicios como músico.

En el entorno de las orquestas ha trabajado con renombradas agrupaciones en el ámbito nacional e internacional como la Orquesta de RTVE, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Orquesta Sinfónica del Vallès, la Orquesta Ciudad de Granada, la London

Symphony Orchestra y el Ensemble Intercontemporain (Música festera, s. f.). Además, ha formado parte de proyectos y academias de renombre como la Lucerne Academy Orchestra o la IJOA, así como de orquestas jóvenes, entre ellas las de Castelló, de Soria y de la Universidad de Alicante (Redacción, 2023).

Su formación ha continuado con la participación en la Academia de Trombón “Madrid Stomvi”, donde tuvo la oportunidad de trabajar con trombonistas de la Orquesta Nacional de España, como Jordi Navarro Martín y Juan Carlos Matamoros Cuenca, así como con la Academia de la Orquesta Santa Cecilia di Roma, junto con Andrea Contti. Ha realizado también cursos de perfeccionamiento con intérpretes y pedagogos de la talla de Carlos Gil, Jörgen van Rijen, Stefan Schulz, Joe Alessi, Enrique Ferrando y Mario Calvo.

Entre los premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria, se encuentra el "Premio Extraordinario de Grado Profesional" y la mención de honor en el IV Concurso de Composición para Dulzainas y Percusión "Vila de Muro" (Música festera, s.f.).

Actualmente, César Roig Espí es trombón solista de la Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE (Uruguay) y profesor de la cátedra de metal grave del Sistema de Orquestas Juveniles del SODRE, al tiempo que sigue formándose en la dirección orquestal mediante estudios universitarios y trabajos pedagógicos y artísticos internacionales, cuidando a su vez su estrecha relación con la vida musical de la Comunitat Valenciana (Redacción, 2023).

4.2 Visión de César del Concierto nº1 para trombón y orquesta

La información que se recoge en este apartado se extrae enteramente de la entrevista personal que se realizó con el trombonista solista de la Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE César Roig Espí. Esta entrevista, que se realizó en la lengua materna, el valenciano, se incorpora íntegramente en el Anexo 2 de esta investigación. En lo sucesivo, se presenta una transcripción ordenada y concisa de los aspectos más destacados contenidos en la información que nos proporciona el intérprete en relación a la obra, su proceso de creación y el significado del mismo desde un punto de vista interpretativo.

Tal y como explica César Roig Espí, el Concierto nº1 para trombón y orquesta es una creación impulsada por el propio compositor, Mario Roig Vila, en el marco de sus

estudios de composición, pero con una intencionalidad clara de entrar en el ámbito académico. Así, la obra nace ya con el sentido de un gran concierto y con la intención de aportar un nuevo repertorio para el instrumento.

El intérprete menciona que la principal motivación del compositor era, por un lado, el deseo personal por escribir una obra para él como trombonista; por otro lado, la necesidad de ampliar un repertorio solista que es escaso en comparación a otros instrumentos. Tal intención condiciona inmediatamente el planteamiento de la obra, en lo que se refiere a la técnica expresiva.

Uno de los aspectos que César Roig pone en mayor valor es el gran conocimiento del instrumento que queda reflejado en la propia partitura. Debido a que se trata de un compositor trombonista, la escritura del propio concierto se ajusta de manera muy directa a la realidad técnica y física del propio instrumento. El intérprete indica que la obra ahonda, de manera consciente, en lo que se ha llamado "caballos de batalla" del trombón, acudiendo a referencias técnicas propias del repertorio orquestal frecuente.

De especial interés es la cadencia, que es entendida por el compositor —según informa el propio intérprete— como la representación casi psicológica del trombonista, ya que en ella quedan concentradas tensiones técnicas, recuerdos sonoros y gestos que remiten a pasajes emblemáticos dentro del repertorio, constituyendo una evocación de la experiencia mental del intérprete también fuera de la escena. Ello hace de la cadencia un espacio de gran libertad expresiva desde el punto de vista interpretativo, pero, al mismo tiempo, de gran exigencia interpretativa.

César Roig Espí comienza su intervención subrayando el hecho de que este concierto no tiene la intención de estar dotado de un lenguaje extremadamente experimental o hermético. El compositor persigue, como él mismo señala, una adaptación que sea equilibrada entre el lenguaje contemporáneo y la claridad del discurso, sin llegar a producir una ruptura radical con la tradición tonal que obstaculice la comunicación con el intérprete o con el público.

El intérprete pone de relieve la inquietud del compositor, una obra que no es solo para ser estrenada, sino para que pueda formar parte del repertorio, ofreciéndole al trombonista una pieza musicalmente válida, técnicamente exigente y comprensible por el oyente.

Desde un punto de vista formal, César Roig sostiene que la obra tiene forma de concierto de un solo movimiento, estructurada internamente en numerosas secciones que están muy bien diferenciadas entre sí. Dicha estructura, por tanto, puede dar la posibilidad de hacer un discurso extenso y continuado, pero sin caer en una fragmentación excesiva. Para el intérprete esto implica tener que planificar bien la resistencia física y el arco expresivo que da forma a la obra. Ésta en cuestión no se puede abordar como una sucesión de episodios con carácter independiente sino como una progresión donde la gestión del aire, la dosificación del esfuerzo y la coherencia del discurso son elementos que cobran un protagonismo considerable.

Un punto importante mencionado en la entrevista es que existen diferentes versiones de la obra. Desde que el concierto fue escrito para trombón y orquesta, el compositor hizo una adaptación para banda y una versión reducida para trombón y piano.

En especial, la adaptación a piano permite que el concierto pueda ser estudiado y presentado en recitales sin tener que contar con toda una formación orquestal, lo que amplía las posibilidades de difusión de la obra. En lo que se refiere a la interpretación de la misma, esta adaptabilidad convierte la pieza en una obra didáctica y artística de enorme calidad para estudiantes de nivel superior y para profesionales.

5 ENCUESTA A EXPERTOS

5.1 Objetivo de la encuesta

La encuesta que se incluye en este Trabajo de Fin de Grado tiene como propósito recoger la valoración que hacen los profesionales y expertos del trombón. Se determina el perfil profesional de las personas encuestadas (cargo e institución) para poder contextualizar el valor de los mismos profesionales y asegurar que los juicios emitidos provengan de la experiencia de interpretación y/o de la docencia en el trombón.

La encuesta, por último, busca identificar aspectos concretos que avaleN la inclusión o la exclusión del concierto dentro del repertorio académico y profesional. Se recogEN argumentos relativos a los elementos técnicos (registro, articulación, resistencia, control del sonido, afinación, coordinación), musicales (fraseo, estilo, musicalidad, expresividad), contextuales (pertinencia para audiciones, valor pedagógico o representatividad) que permitan dar fundamento a la elección del repertorio. La encuesta proporciona, por tanto, una valoración global de carácter cualitativa y se complementa con los criterios particulares de los entrevistados que permiten la discusión y las conclusiones del trabajo.

5.2 Perfil de los participantes

La encuesta fue dirigida a un grupo de profesionales con amplia trayectoria tanto en el ámbito pedagógico superior como en el ámbito orquestal de alto nivel como por ejemplo (Edmundo Vidal, Elias Robles, Victor Belmonte, Dani Perpiñán..) . El objetivo fue recabar opiniones cualificadas sobre la obra desde una doble perspectiva: interpretativa y didáctica.

La muestra está compuesta por catedráticos y profesores de trombón en Conservatorios Superiores de Música, entre los que se incluyen docentes del Conservatorio Superior de Música de Castellón (Elias Robles y Kike Cotelí), el Conservatorio Superior de Música de Murcia (Mario Calvo), la Escola Superior de Música de Catalunya y el Conservatori

Superior del Liceu (Dani Perpiñán), así como profesorado especializado vinculado a academias de metal de referencia y al mundo de la composición como Ricardo Mollà.

Desde el ámbito orquestal, participaron trombonistas solistas y miembros de secciones de orquestas profesionales de primer nivel, entre ellas la Orquesta Nacional de España, Edmundo Vidal, la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, la Orquesta de la Ciudad de Hamburgo, ADDA Simfònica Alicante y la Banda Municipal de Alicante. Asimismo, se contó con la participación de Ricardo Mollà, aportando una perspectiva complementaria desde el ámbito creativo.

Este perfil heterogéneo, que combina experiencia docente, práctica profesional orquestal y visión compositiva, aporta un elevado grado de solvencia y rigor a las respuestas obtenidas. La diversidad geográfica —con representación nacional e internacional— refuerza el carácter plural de las opiniones recogidas y permite contextualizar la obra dentro de un marco interpretativo amplio y contrastado.

5.3 Resultados de la encuesta

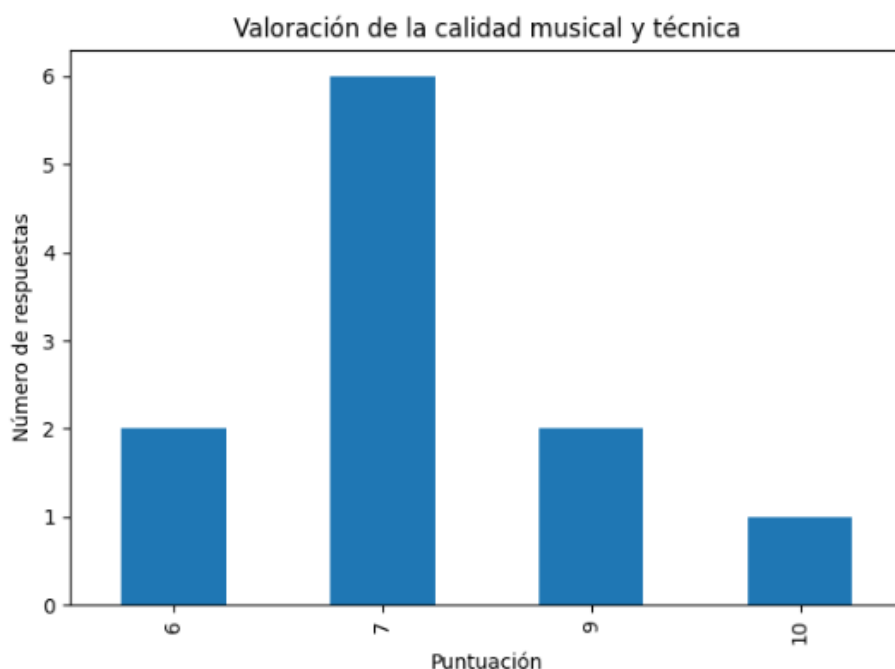


Ilustración 27: Valoración calidad musical de Cesar Roig. Fuente: Google Forms.

La puntuación otorgada a la calidad musical y técnica de la obra se sitúa en niveles notables ya que mayoritariamente las respuestas se distribuyen en torno a la puntuación 6 y 7, y después se clasifica la puntuación 9.

Estos resultados, permiten afirmar que la obra es percibida como técnicamente exigente y musicalmente sólida dentro del repertorio contemporáneo para trombón. En este sentido, el análisis cualitativo de las respuestas abiertas de los participantes refuerza esta interpretación.

Algunos de los participantes, a partir de dichas respuestas abiertas, señalan:

“Es una obra de gran valor”.

“Técnicamente es correcta para una audición de nivel superior”.

“Me parece una composición que puede tener un valor pedagógico importante”.

Todos ellos refuerzan la idea de que la obra posee solidez estructural y técnica suficiente para situarse dentro del repertorio contemporáneo del trombón.

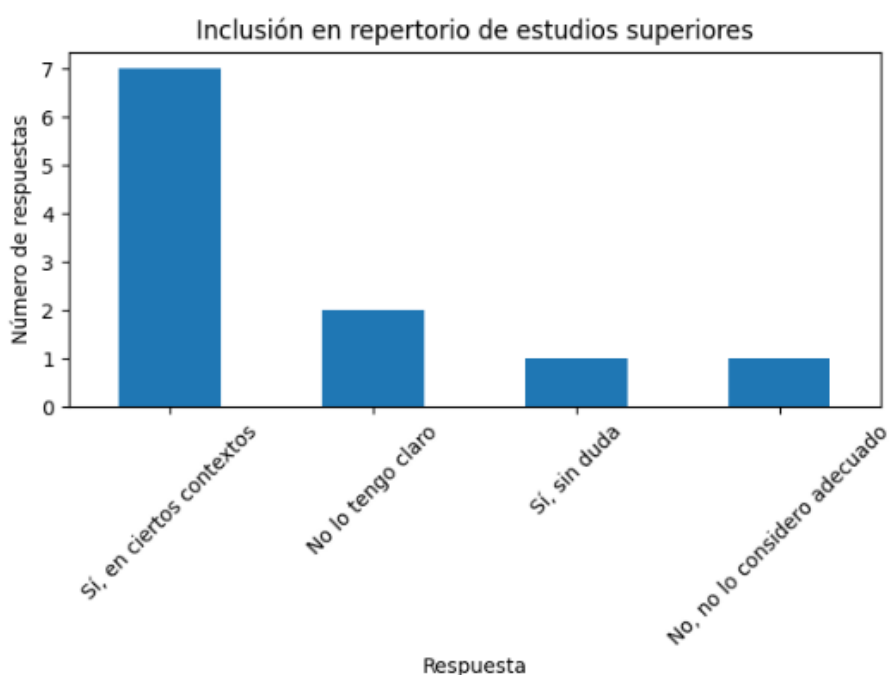


Ilustración 28: Inclusión en repertorio de estudios superiores. Fuente: Google Forms.

La mayoría de los encuestados se pronunciaron en relación con su inclusión en el repertorio de enseñanzas superiores de la siguiente manera: "Sí, en ciertos contextos", lo que implica que hay una valoración positiva de la obra, pero con matices por ejemplo según Kike Cotolí *"no la pondría dentro de una lista de obras imprescindibles por las que todo alumno debería pasar."* De manera que la incorporación de la misma dependiera del perfil de los alumnos y alumnas y de los objetivos pedagógicos perseguidos. Una muy pequeña proporción de los encuestados se mostró dudosa o consideró que la obra no era adecuada por ejemplo según Mario Calvo *"se nota que es un concierto muy trabajado, tendría que ver la adaptación para piano y comprobar que podría ser viable su propuesta como obra de estudio entre mis alumnos."*

A partir del análisis cualitativo de las respuestas abiertas, se recogen argumentos como los siguientes: *"Puede aportar recursos técnicos interesantes para el alumnado."*

Estas valoraciones, procedentes de los participantes en la encuesta, coinciden con el análisis técnico desarrollado en el presente trabajo, especialmente en lo relativo al registro agudo, el trabajo del pedal y la articulación rápida.



Ilustración 29: Adecuación para audiciones profesionales. Fuente: Google Forms.

En cuanto a su posible uso en pruebas de orquesta o audiciones profesionales, las respuestas obtenidas en la encuesta muestran una tendencia mayoritaria hacia la opción “no la considero apropiada”, junto con una presencia relevante de la opción “podría serlo dependiendo de las exigencias” en tres votos. Este resultado pone de manifiesto una mayor diversidad de opiniones entre los especialistas en este ámbito.

Este aspecto es muy interesante, la obra cuenta con una valoración positiva por parte de los encuestados pero no todos los especialistas la ven apta para condiciones de audición orquestal. Quizás porque las pruebas de orquesta y/o audición están fundamentadas en un repertorio estándar o en extractos sinfónicos sólidos entre los/as especialistas de la orquesta. Aún así algunos docentes/as encuestados/as indicaron que la idoneidad podría depender de manera idónea del contexto: *“Podría ser adecuada dependiendo del perfil de la prueba.”* Este matiz refuerza la idea de que la obra posee valor técnico real, aunque su proyección en el ámbito de audiciones dependerá del criterio de cada institución.

El análisis conjunto de los datos permite extraer varias conclusiones:

1. La obra es valorada de forma positiva en términos musicales y técnicos.
2. Se considera adecuada para el ámbito de enseñanzas superiores, especialmente en contextos formativos específicos como una clase en un superior.
3. Su inclusión en audiciones profesionales genera opiniones más divididas, posiblemente por cuestiones de tradición.

En consecuencia, los resultados del cuestionario respaldan la pertinencia de esta obra dentro del repertorio académico contemporáneo del trombón, confirmando su interés tanto técnico como artístico.

6 PREPARACIÓN TÉCNICA Y CORPORAL PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

La interpretación del Concierto nº1 para trombón y orquesta requiere una preparación física y técnica. Esta obra plantea altas exigencias de registro, resistencia, agilidad, articulación y control del sonido, lo que hace indispensable llevar a cabo una activación previa que ayude a la interpretación para poder afrontarla con garantías de seguridad y de calidad sonora.

Se proponen unos pasos a seguir estructurados en tres bloques:

Primer bloque, activación corporal. Se especifican diversos ejercicios para activar los músculos y calentar las articulaciones que vamos a utilizar.

Segundo bloque, calentamiento del instrumento. Se proponen una serie de ejercicios para poner en funcionamiento el sistema respiratorio y el instrumento.

Tercer bloque, trabajo técnico vinculado a los propios recursos que requiere la obra. Se mostrarán ejercicios donde se estudia técnica y recursos necesarios para pasajes concretos de la obra.

6.1 Activación corporal

Antes de comenzar el trabajo con el instrumento resulta fundamental preparar el cuerpo. El trombón requiere movilidad de hombro, brazo y muñeca, así como una correcta alineación cervical y dorsal. La falta de activación puede generar tensión innecesaria que afecte tanto a la emisión como a la precisión técnica.

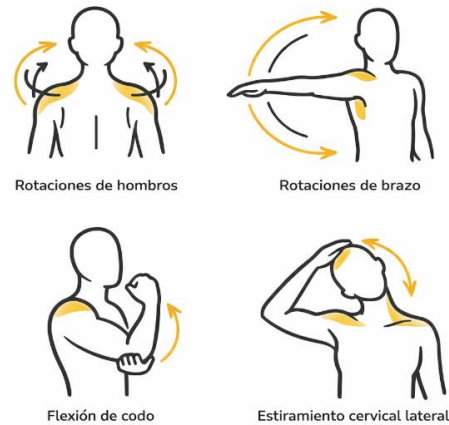


Ilustración 30: ejercicios de movilidad 1. Fuente: elaboración propia con la app ChatGpt.

Rotaciones de hombros: realiza círculos con los hombros hacia adelante y hacia atrás para calentar la zona de los hombros y cuello.

Rotaciones de brazo: gira los brazos en círculos, empezando pequeño y aumentando el tamaño para activar los hombros y la movilidad de los brazos.

Flexión de codo: flexiona y extiende los codos para relajar y activar los músculos del brazo.

Estiramiento cervical lateral: inclina la cabeza hacia los lados, estirando el cuello para liberar tensión en el cuello y mejora la respiración.

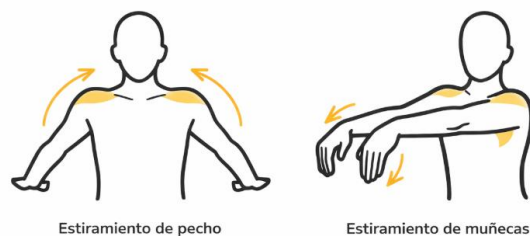


Ilustración 31: ejercicios de movilidad 2. Fuente: elaboración propia con la app ChatGpt.

Estiramiento de pecho: extiende los brazos hacia los lados y gira ligeramente los hombros hacia atrás. Este ejercicio abre el pecho, lo que libera tensión en la zona superior del tronco y facilita la expansión torácica, mejorando la respiración y la postura al tocar el trombón.

Estiramiento de muñecas: extiende los brazos hacia adelante y realiza pequeños movimientos circulares con las muñecas. Este ejercicio activa las articulaciones de las muñecas y prepara las manos para un control más fluido del trombón, reduciendo la fatiga en las articulaciones finas durante la ejecución de pasajes rápidos.

6.2 Ejercicios específicos para el trombón

Tras el calentamiento corporal se proponen ejercicios para calentar el trombón y activar la columna de aire.

Ejercicio de escalas por semitonos: consiste en realizar todas las escalas con glissando y ascendiendo por semitonos en la vara hasta llegar a un registro medio-alto.

Empezar desde la 7ª posición la nota *mi* (tonalidad Mi M), luego Fa M, Sol b M... así hasta llegar al Sol M del registro medio (4ª posición).

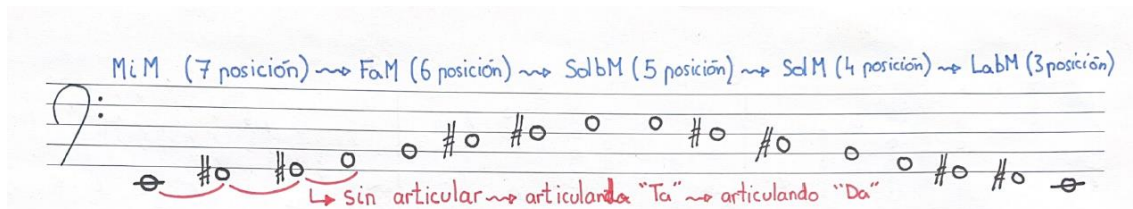


Ilustración 32: calentamiento por tonalidades. Fuente: creación propia.

En segundo lugar es aconsejable hacer el mismo ejercicio por semitonos, cambiando la articulación. Se realizarán las escalas ascendentes con *stacatto* con la sílaba (Ta) y se descenderá cromáticamente ligando, con la silaba (Da).

Para finalizar Colin (s. f.) propone una serie de ejercicios de flexibilidad labial orientados al desarrollo técnico del trombón.

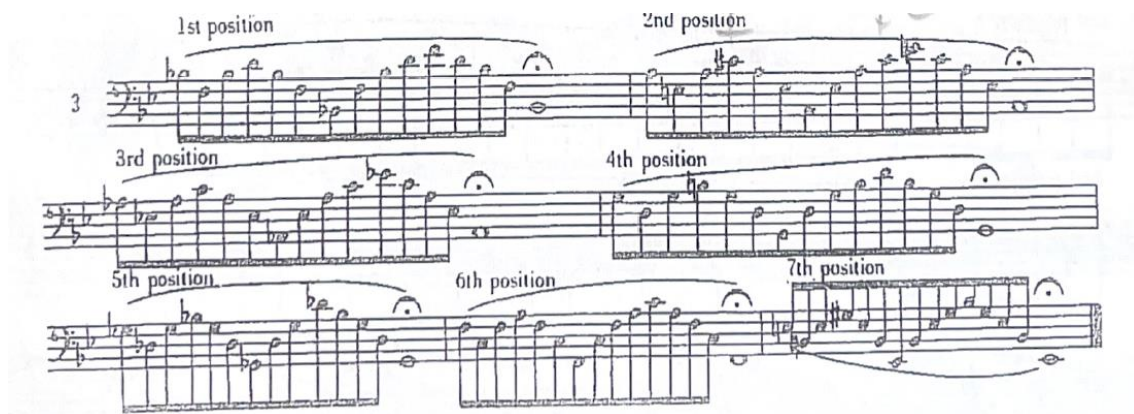


Ilustración 33: ejercicio flexibilidad. Fuente: Colin (s.f.)

Los objetivos de este ejercicio son:

- Activar todas las posiciones de la vara.
- Mejorar coordinación brazo–aire.
- Estabilizar afinación en posiciones extremas.
- Activar musculatura respiratoria profunda.

6.3 Trabajo técnico específico



Ilustración 34: compás 11-14 y ejercicio agudos. Fuente: partitura original.

En primer lugar se encuentran estos cuatro compases que se repiten dos veces, donde se junta un registro agudo y una interválica con dificultad, añadiendo la articulación ligada.

Con el fin de interpretar y abordar con solvencia el fragmento de la ilustración 34 se plantean dos estrategias de estudio técnico complementarias orientadas a resolver las principales exigencias del pasaje: el registro agudo y la dificultad interválica.

En primer lugar, para el registro agudo se propone un ejercicio muy concreto que tiene como intención facilitar y dar seguridad, sin tensar el cuerpo, y sin apretar la embocadura. El desarrollo de la tarea comienza en el Fa 3 en primera posición y avanza a través de una serie continua de fa# mayor, según la técnica de los glissando y hasta una quinta superior. Por ejemplo, se puede hacer el ascenso *fa-sol-la-sib-do*, utilizando el glissando como estrategia.

A continuación, el ejercicio se va trasladando por semitonos (Solb mayor, Sol mayor, etc.), empleando el mismo patrón hasta llegar en la altura máxima de la obra que se establece en el Do 3 y que es la que se requiere en el fragmento.

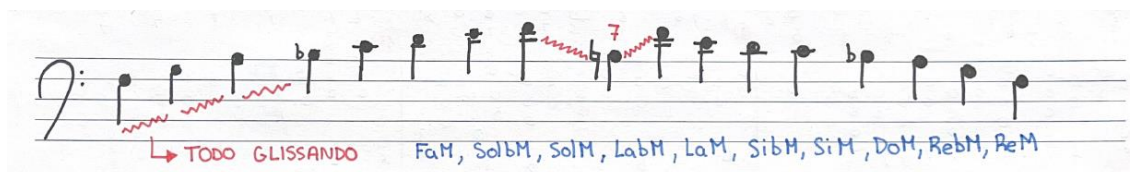


Ilustración 35: ejercicio de agudos. Fuente: elaboración propia.

En esta propuesta se pretende transferir las sensaciones de apoyo, apertura y estabilidad desde el registro medio-grave al agudo y facilitar una emisión más natural y relajada. Así se percibe el ascenso como un proceso continuo y se favorece la mejora en la calidad sonora y en la estabilidad de la afinación en el registro agudo.

En segundo lugar, para que la precisión de los intervalos y la coordinación técnica del pasaje lleguen a ser absolutas, se propone un estudio continuo y progresivo del fragmento musical seccionado por partes. En este sentido, este estudio requiere coger células rítmicas en unidades pequeñas e ir las trabajando de manera acumulativa:

1. Primero se tocarían las notas de dos en dos asegurándonos la afinación, la articulación y el establecimiento de las conexiones de la transición de una altura a la otra (recuadro rojo).
2. A continuación, al grupo de notas le añadiríamos una nota más, es decir, lo llevaríamos al grupo de las tres notas, pero conservando las mismas exigencias de control (recuadro azul).
3. Después el grupo sería el de las cuatro notas y así podemos ir sumando notas hasta llegar al fragmento completo (recuadro verde).



Ilustración 36: motivos. Fuente: partitura original.

De este modo el proceso nos ayudará a construir el pasaje de forma segura, evitando caer en el error más común, no hacer la interválica correcta, a la vez que nos ayudará a encontrar una consolidación progresiva de la memoria muscular, la afinación y fluidez del discurso.

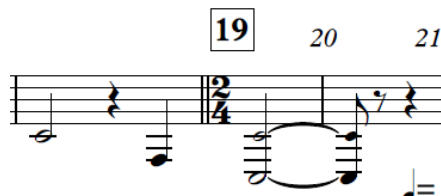


Ilustración 37: compás 19-20 y ejercicio notas pedales. Fuente: partitura original.

Los compases 19 y 20 incluyen los sonidos *la* y *mi* en registro pedal y, sin lugar a dudas, la obtención de esta combinación sonora, como la de cualquier otra, exige un trabajo específico de afinación y estabilidad de embocadura. En este caso, la existencia de sonidos de muy baja frecuencia lleva a un mayor intercambio de aire y un control minucioso del comportamiento del labio, lo que genera con relativa facilidad oscilaciones en la afinación.

Respecto a este pasaje, se sugiere un estudio a través de un afinador o una referencia externa de altura, como por ejemplo un piano. De esta forma, se asegura una embocadura estable que asegure la afinación.

El ejercicio consiste en comenzar desde el *si* pedal en primera posición, nota que tradicionalmente responde de manera más favorable y que constituye un punto de apoyo. Desde ahí, se desciende por semitonos comprobando en cada nota la afinación con el afinador (o con el piano) y buscando mantener una emisión controlada. Este proceso permite interiorizar el sentido del apoyo y del control del registro pedal progresivamente, de forma que las notas *la* y *mi* de este fragmento suenen con seguridad de la misma forma que lo hace la afinación dentro de la música.

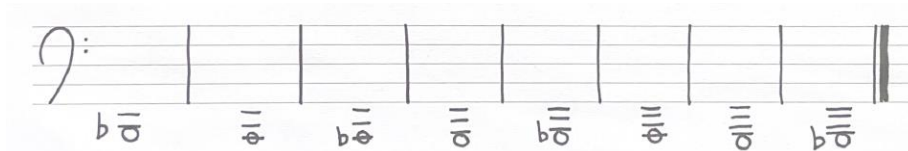


Ilustración 38: notas pedales. Fuente: elaboración propia.

En lo que se refiere a las recomendaciones interpretativas, es conveniente realizar este trabajo desde el principio en una dinámica *piano–mezzo piano*, priorizando la calidad del ataque y la estabilidad del sonido por encima del volumen, evitando la presión excesiva en la caña de la boquilla y que el sonido de la caña deje de vibrar. Una vez estabilizada la afinación, podemos ir aumentando poco a poco la dinámica, pero siempre manteniendo el mismo concepto del apoyo de aire y la relajación corporal.



Ilustración 39: compás 61-62 y ejercicio doble picado. Fuente: partitura original.

En la parte rápida de la obra, encontramos varios pasajes rítmicos, como el del fragmento del compás 61-62, diseñados a partir de semicorcheas. Dentro de estos, aparece un pasaje que es especialmente difícil, ya que está formado por tres grupos de cuatro semicorcheas que sólo se pueden ejecutar bien utilizando la técnica del doble picado.

El doble picado es un recurso de articulación que debe ser aprendido de antemano para que podamos utilizarlo con seguridad en el trombón. Se trata de alternar dos ataques distintos que se producen mediante la pronunciación de las sílabas "ta - ka", las cuales permiten alcanzar velocidades más altas y mantener la estabilidad rítmica. En comparación, si repetimos continuamente un ataque único (ta - ta - ta - ta), las velocidades y la fatiga lingual es mayor, lo que provocará una menor limpieza del pasaje.

Para empezar, se sugiere trabajar la articulación sin trombón, pronunciando la secuencia "ta-ka" donde aparezcan las semicorcheas, siendo la ejecución completa, en el caso del fragmento que se ha descrito, la siguiente: taka-taka-taka-taka-taka-taka. Este trabajo anterior hace que el patrón mejore y permite que la atención se centre en la regularidad rítmica antes de continuar en el instrumento.

Una vez interiorizada la articulación, se recomienda trasladarla al trombón mediante una escala sencilla en registro medio, como Mib mayor. El ejercicio consiste en asignar grupos de semicorcheas a cada grado de la escala, por ejemplo:



Ilustración 40: ejercicio doble picado. Fuente: Alessi, J., & Bowman, B. (s. f.). Complete method for trombone & euphonium (W. Jacobs, Ed.) [Imagen]. Arban.

Este procedimiento permite coordinar lengua, aire y digitación/posiciones de manera gradual, manteniendo un sonido estable.

Como refuerzo, se propone un ejercicio rítmico en compás 4/4, basado en la progresión de subdivisiones:

- 4 negras → 8 corcheas → 16 semicorcheas,

Manteniendo en todo momento la articulación “ta-ka”. Este trabajo ayuda a consolidar la sensación interna del pulso y facilita que la pronunciación se mantenga estable al aumentar la velocidad.

En definitiva, el propósito del doble picado en este estudio es simplificar la realización de las rápidas secciones, alcanzando así una articulación más nítida y una mejor dirección rítmica, y la posibilidad de alcanzar la velocidad deseada sin que se pierda la precisión y sin que la tensión de los músculos aumente en exceso.



Ilustración 41: compás 238 y ejercicio mordente. Fuente: partitura original.

En el pasaje más lento de la obra aparecen mordentes que el compositor manifiesta en la entrevista, interpretar de forma clara y precisa. Para lograrlo, resulta necesario un control previo del trino, tanto a nivel de coordinación como de regularidad rítmica. Con este objetivo, proponen un ejercicio progresivo que permite aumentar gradualmente el número de batidas sin perder claridad ni estabilidad sonora.

Se seleccionan dos notas cercanas para trabajar el mecanismo del trino. A modo de ejemplo, se plantea comenzar en cuarta posición con si natural y re natural, realizando inicialmente el ejercicio en un patrón 4/4:

- **Negras:** *si – re – si – re*
- **Corcheas:** alternancia *si/re* en corcheas
- **Tresillos:** alternancia *si/re* en tresillos
- **Cuatro por pulso:** alternancia *si/re* en semicorcheas
- **Quintillos:** alternancia *si/re* en quintillos
- (y así sucesivamente), hasta llegar al máximo número de batidas que el intérprete pueda ejecutar manteniendo control y limpieza.



Ilustración 42: ejercicio trinos. Fuente: Alessi, J., & Bowman, B. (s. f.). Complete method for trombone & euphonium (W. Jacobs, Ed.) [Imagen]. Arban.

Con la ayuda de esta progresión se empezará a trabajar el trino de forma segura, ya que el incremento progresivo de la subdivisión rítmica ayudará a la coordinación entre lengua, aire y movimiento de la vara, de forma que se eviten tensiones inadecuadas mientras se garantiza una buena articulación. Para mantener la nitidez de la dos notas, se propone utilizar la sílaba “**ta-ia**” como referencia en la articulación, repitiéndola de forma constante durante las alternancias, con el objetivo de que el mordente sea perceptible y definido dentro del tempo lento. En conclusión, este recurso permite preparar los mordentes del pasaje lento de manera progresiva y controlada, asegurando que se ejecuten con precisión, claridad rítmica y estabilidad sonora, tal como requiere la escritura del compositor.

Dicha propuesta no es simplemente un calentamiento estándar sino un enfoque de práctica sonora exhaustiva y técnica específica para las necesidades demandadas por el Concierto nº1 para trombón y orquesta. La combinación entre trabajo de movilidad corporal, el trabajo cromático extenso, la rapidez de la articulación y la consolidación del registro agudo da cuenta de los recursos sonoros necesarios para la interpretación de la obra. De esta forma, la propuesta interpretativa se reduce a la lectura de la partitura, sino que requiere una preparación consciente del cuerpo y del propio instrumento, y que se constituyen como parte de la práctica performativa.

7 CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos realizado un análisis interpretativo del Concierto nº1 para trombón y orquesta de Mario Roig Vila, el cual nos ha servido de base para conocer más sobre esta obra y para ofrecer herramientas que ayuden a afrontarla a futuros trombonistas, porque el estudio de dicha obra nos ha permitido ver hasta qué punto el compositor utiliza e ilustra su carácter y en la obra, combinando recursos propios del lenguaje contemporáneo, que generan una obra con una identidad sonora.

El análisis de la partitura, junto con la información que se ha obtenido en la realización de las entrevistas, ha permitido poner en manifiesto diferentes aspectos técnicos y expresivos que suponen puntos de partida indispensables en el momento de afrontar la interpretación de la obra. Todos estos elementos dejan ver que el Concierto no solo plantea un reto técnico, sino también musical y expresivo.

Del mismo modo, el presente trabajo ha dejado clara la necesidad de seguir investigando y divulgando el repertorio contemporáneo para trombón. El trabajo que nos ocupa amplía el repertorio del trombón y también da lugar a nuevas posibilidades interpretativas que enriquecen la actividad pedagógica y formativa de los intérpretes.

Desde una perspectiva personal, el desarrollo de este trabajo ha supuesto una ocasión para profundizar tanto en el conocimiento del trombón como en el proceso de análisis e interpretación de la obra contemporánea en cuestión. Este trabajo no pretende ser un “*tour de force*” exhaustivo, sino una aportación que contribuya a una comprensión del trabajo y movilice a otros intérpretes para incluirla en su repertorio.

En conclusión, esta obra dentro del repertorio actual del instrumento, y su estudio favorece tanto el desarrollo del intérprete como el de la difusión de la música contemporánea valenciana.

8 BIBLIOGRAFÍA

Arban, J.-B. (2002). *Complete method for trombone & euphonium*. Encore Music Publishers.

Bordogni, M., Rochut, J., y Raph, A. (2011). *Melodious etudes for trombone*. Carl Fischer.

Colin, C. (1980). *Trombone advanced lip flexibilities*. Charles Colin.

David, F. (2002). *Koncertino op. 4 in Es-Dur* [Partitura]. [Editorial no identificada / Breitkopf & Härtel]*

Gabaye, P. o Gagnebin, H.* (1958). *Sonatine pour trombone et piano* [Partitura]. Alphonse Leduc

Música Festera. (s. f.). César Roig Espí.
<https://www.musicafestera.com/compositors/cesar-roig-espi>

Ravel, M. (1929). *Bolero* [Partitura]. Durand.

Redacción. (2023, 31 de enero). Músicos con D. O.: César Roig: “Gracias a mi banda soy quien soy”. *Revista Al Compàs*. <https://alcompasrevista.com/archivos/12264>

Rochut, J. (Ed.). (1948). *Melodious etudes for trombone* (basado en vocalises de M. Bordogni). Carl Fischer.

Roig Espí, C. (2025). *Entrevista personal* [Comunicación personal]. Anexo 2.*

Roig Vila, M. (2020). *El concierto para trombón y orquesta en el siglo XX: parámetros para una composición* [Trabajo de fin de título no publicado]. Conservatori Superior de Música Óscar Esplà d’Alacant.

Roig Vila, M. (2025). *Entrevista personal* [Comunicación personal]. Anexo 1.*

Rosin, A., y Pleyer, E. (Eds.). (1995). *Orchester-Probespiel: Test pieces for orchestral auditions – Trombone (Posaune)* (2.^a ed.). C. F. Peters.

Carlos Sanjuan Nàcher

Rota, N. (1970). *Concerto per trombone e orchestra* [Partitura]. Casa Ricordi.

10 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Mario Roig Vila.	9
Ilustración 2: Diagrama de la estructura.....	12
Ilustración 3: Motivico melódico compás 1.....	13
Ilustración 4: Motivo en forma de acorde, ADN.....	13
Ilustración 5: Despliegue completo del motivo principal.....	13
Ilustración 6: Punto culminante del primer segmento de la introducción, variación interválica del motivo principal.....	14
Ilustración 7: Punto culminante. Do (5), la nota más aguda interpretada por el solista en la obra.....	14
Ilustración 8: Retrogradación por parte de trombón solista. Mi (-1), la nota más grave interpretada por el solista en la obra.....	14
Ilustración 9: Motivo principal en forma de acorde trinado.....	15
Ilustración 10: Esquema armónico extraído del motivo principal.....	15
Ilustración 11: Trombón solista. Elemento contrastante.....	15
Ilustración 12: Elemento para llegar a un punto culminante.....	16
Ilustración 13: Tema contrastante al tema principal de la sección A.....	16
Ilustración 14: Escala hexátona de Re actuando el Sol como cromatismo.....	16
Ilustración 15: Tema principal de la sección B.....	17
Ilustración 16: Tema principal de la sección B. Línea melódica del motivo principal de la obra en el bajo.....	18
Ilustración 17: Cierre de la sección B. Motivo principal con cierto aire jazzístico.....	18
Ilustración 18: Solo del Boléro de M. Ravel.....	19
Ilustración 19: Fragmento del Boléro.....	19
Ilustración 20: Sinfonía nº. 3 de Gustav Mahler.....	20
Ilustración 21: Fragmento de la sinfonía nº. 3 de Gustav Mahler.....	20
Ilustración 22: Introducción del concertino de Ferdinand David.....	20
Ilustración 23: Fragmento del concertino de Ferdinand David.....	20
Ilustración 24: Trombón solista y clarinetes aportan el tema primario de la sección C.....	21
Ilustración 25: Protagonismo del solista arropado por el tutti de la orquesta. Final del concierto.....	22
Ilustración 26: César Roig Espí.....	23

Ilustración 27: Valoración calidad musical.....	28
Ilustración 28: Inclusión en repertorio de estudios superiores.....	29
Ilustración 29: Adecuación para audiciones profesionales.....	30
Ilustración 30: Ejercicios de movilidad 1.....	34
Ilustración 31: Ejercicios de movilidad 2.....	34
Ilustración 33: Ejercicio flexibilidad.....	36
Ilustración 34: Compás 11-14 y ejercicio agudos.....	36
Ilustración 35: Ejercicio de agudos.....	37
Ilustración 36: Motivos.....	38
Ilustración 37: Compás 19-20 y ejercicio notas pedales.....	38
Ilustración 38: Notas pedales.....	39
Ilustración 39: Compás 61-62 y ejercicio doble picado.....	40
Ilustración 40: Ejercicio doble picado.....	41
Ilustración 41: Compás 238 y ejercicio mordente.....	42
Ilustración 42: Ejercicio trinos.....	42

11 APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 1: Entrevista a Mario Roig Vila

Entrevista completa en audio:

<https://drive.google.com/file/d/1HPnsOMShnjtpHvWgthATFZxC4A8iXDR-/view?usp=sharing>

Hola, Mario contam una mica qui eres, de on vens, tot el que has fet, y com has arribat así al punt de que un alumne vulga fer un TFG teu.

Hola, Carlos. Bona vesprada. A veure, va, pues açò són un poc d'intimitats, ¿val?, i us ho deixo gravat. Aixina després és més fàcil.

Bé, jo realment vaig entrar en la banda... no puc dir l'any perquè, la veritat, no me'n recorde i, en aquell moment, en les bandes les coses... bé, en eixa època no estaven tan registrades: ni qui entrava cada any ni res. Ara, com que tenim les xarxes i ho portem tot dins del mòbil i veus les fotos, doncs saps les dates, no? Allí era un poc més complicat saber-ho. Jo no recorde si, potser, devia tindre 12 anys, una cosa així, quan vaig entrar en la banda. Més o menys, 12 o 13 anys; no en tenia més.

Doncs bé, jo realment vaig entrar a la banda sense estudis musicals, perquè en aquella època allí estava el senyor Paco, al qual jo tinc un pasdoble dedicat: *Pasdoble al senyor Paco*.

Doncs el senyor Paco era el mestre de tots. Entràvem amb ell i et donava el clarinet, o et donava saxos, o les trompetes; donava percussió, donava solfeig... Ho portava tot ell. Entraves allí i no tenies ni hora. Era com, no sé, una panaderia: entraves i, t'asseies allí; ell tenia, almenys, el cigarret a la boca i allí et donava lliçó de solfeig i després, doncs, de l'instrument que fora.

Doncs, què passa? Que jo vaig començar a fer solfeig, anar i anar a solfeig, i aleshores en la banda s'estilava molt això de... el que diem "tamborets", que era anar a fer, quan la banda eixia a fer entrades de Moros i Cristians —que en fèiem moltes, per cert—, doncs aleshores anàvem els xiquets amb els tamborets. Jo anava, doncs, amb el tamboret: simplement era anar acompanyant a tots allí amb eixe pandero.

Què passa? Que després, els més espavilats, anàvem al redoblant. I jo vaig dir: «Xe, doncs prove». I vaig agafar el redoblant, i *taca-tan, taca-tan*. I ara estic parlant-te i em ve al cap... com si fora l'entrada de Bocairent, i ara vull pensar que estava allí tocant «L'Aranya». Jo anava amb el redoblant i deien: «Xe, este s'ho apanya bé». Bé, i s'ho... ...s'apanyava bé i em va dir: «Tu no vindries a assajar amb la banda?». Però imagina't: no tenia ni el grau elemental de res, ni un primer de solfeig.

I bé, vaig començar a anar a la banda i allí fèiem lliçó de caixa, bombo i plats. I el més llest ja feia timbals. El tema de les làmines... això era impensable, en una banda, tindre làmines; això era per a les bandes eixes de Lliria, val? Bé, doncs això.

Què passa? Jo després vaig estar en la banda, ja em van fer uniforme i tot. Vaig dir: «Doncs ja estic per a entrar en la banda!». Jo els papers els llegia conforme podia; quasi, quasi me'ls ensenyaven més de memòria, a base de tant d'assaig, perquè, clar, aleshores... bé, fes el compte, el càlcul: si jo tenia 13 anys i ara en tinc 53, quants anys fa d'això? Doncs fa 40 anys. Evidentment, no podies entrar ni a Spotify ni a YouTube per a poder escoltar la peça i aprendre-te-la, val?

Doncs bé, jo me'n recorde d'anar tantes voltes a assaig que t'ensenyaven... I jo me'n recorde que tenia a Paco «el Chato», Paco Silvestre, que tocava el trombó, i deia: «Tu igual que jo. Veus que els trombons van a contratemps? Tu igual; més o menys, tu com els trombons». Jo allí estava en la percussió. Me'n recorde que, de les primeres coses que vaig fer... el meu instrument era un botijó d'eixos que, quan xiulaves, feia el so del pardalet cantant. Bé, però jo ni estudiava ni res: feia per allí lliçons, més o menys, de rítmica, però sense fer pràcticament ni solfeig.

Què passa? Conforme va passant el temps, jo dic: «Ostre...». Va vindre allí un professor d'Agullent, un tal Alexandre Cerdà, que era un xavalet que tocava la tuba —bé, aleshores el baix—, que tocava el baix a Agullent, i com que anava a «L'Aranya» a fer concerts de lloguer, doncs el van posar allí de mestre de solfeig. I jo em vaig apuntar a solfeig. I eixe va ser el primer de grau elemental.

Després volia fer-ne més, però al final ell també se'n va anar a estudiar fora i eixes coses que passen. I després què passa? Que «L'Aranya» anava fent com una espècie de furgoneta i anàvem perquè va entrar Filiberto Mira Ortega de director a «L'Aranya». Els xiquets de «L'Aranya» se n'anaven a...

Miramar, a la part de Gandia, els dissabtes de matí a fer classes perquè allí sí que n'hi havia una escola muntada. "L'Aranya" s'havia quedat... s'havia quedat en quadre allí... bueno, i estudiar música pareix que es mirava mal.

Que quan va estar este Filiberto em va dir: «Ostres, i Mario, per què no estudies?». Aleshores jo, quan tenia 16 anys —recorde que va ser al principi de posar-me a treballar en la fàbrica—, em va dir: «Compra't un trombó i t'ensenyaré el trombó».

Doncs me'n vaig anar i em vaig comprar un trombó. De fet, me'n recorde que vam anar mon pare i jo a València, a Nuevo Centro, a Unió Musical, i vaig dir: «Vull un trombó». I em diuen: «I quin trombó vols?». I jo: «No sé, un trombó així per a ensenyar-me». Doncs este està bé: era un Bach sense... sense transpositor, sense res. I em van dir: «Prova'l, prova'l». I jo vaig dir: «No, és que no sé tocar, no puc provar-lo», perquè encara no m'havien ensenyat. I d'allí se'n van encarregar i cap a casa.

Bé, doncs això. I me'n vaig anar a fer classes amb Alejandro, a sa casa. I anava i recorde que els diumenges de vesprada els passàvem a sa casa tocant.

Que quan jo ja tenia els meus 18 i 19 anys, jo estava fent la mili. Jo estava fent la mili: primer, fins a la jura de bandera, vaig anar a un lloc a Marines —que no són els *Marines*; Marines és un poble de València— i després em van destinar, vaig anar a la Vall, a la Creu Roja. Sí, jo vaig fer la mili i, una vegada feta la jura de bandera, destinat a la Vall. I allí ja ens van posar l'uniforme de militar i anàvem amb l'uniforme de la Creu Roja.

Que allí tenia moltes hores mortes. I aleshores jo vaig agafar i em vaig matricular, i vaig fer a Miramar —perquè els del Conservatori de Cullera anaven pels pobles, a Piles, a Miramar, a examinar per lliure—, i jo vaig fer primer de trombó i segon de llenguatge musical quan tenia 19 anys. Primer de grau elemental.

Eixe mateix any jo vaig estudiar i vaig traure auxiliar administratiu, perquè com que jo estava treballant en la fàbrica fent mobles, tenia possibilitat o bé de treballar en l'oficina o, fins i tot, de ser representant de mobles. Que el meu germà em va dir: «Ni pensar-ho», perquè tu, amb 18 o 19 anys —el cotxe el tens acabat de... de traure't el carnet— ja anar a passar-te tota la setmana... perquè ser representant era anar-te'n dilluns i tornar divendres. I el meu germà em va dir que ni pensar-ho.

Aleshores vaig traure també l'auxiliar administratiu per si, acabava treballant en l'oficina, i després em vaig traure també el carnet d'ambulància, de camió i de funerària. Sí, home, sí! Això no ho pose per ahí en els currículums, eh?

Doncs perquè jo, als 19 anys, no sabia la moguda per on anava a tirar. Que estava fent la mili: un dia treballant, l'altre fent la mili, l'altre treballant... Me n'anava a tocar, me n'anava a Guadalajara, a totes les festes del món, perquè tenia disponibilitat per a poder canviar-me els torns.

I bé, la qüestió és que vaig dir: «Xe, a mi això de la música... m'agrada». He fet un primer de grau elemental amb 19 anys i dic: «Doncs ja està. Vaig a matricular-me al Conservatori d'Albaida». I allí va ser on vaig conèixer Paco Nàjera, i Paco Nàjera, per a mi, ha sigut una persona que ha estat tot el grau elemental i pràcticament tot el grau mitjà com a professor; una persona a qui li agraiïc moltíssim, moltíssim, tot el que ha fet per mi. Era un professor molt exigent, però ens va traure molt.

Després d'allí jo dic: «Home, si he pogut, treballant, fer tot el grau mitjà, doncs jo vaig a fer les proves d'accés a superior». I vaig fer les proves d'accés a superior. Doncs tu imagina't que això era l'any 2000. L'any 2000, clar: jo tenia 19 anys quan vaig fer primer de l'elemental... vaig fer 6... crec que, si no recorde mal, eren 4 anys d'elemental i 6 de professional, que aleshores es deia grau mitjà, val? Aleshores, què passa? Bé, doncs tu imagina't: jo tenia 19... això seria... 29 anys. Als 29 anys me'n vaig anar a fer les proves d'accés a Múrcia.

I eixe any vam anar Edmundo i jo —Edmundo, el que hui en dia és solista de l'Orquestra Nacional—; vam anar ell i jo a fer les proves d'accés. Només n'hi havia una plaça; evidentment, la va guanyar ell. Que això va ser l'any 2000. L'any 2000 jo vaig anar, vaig fer les proves d'accés i em vaig quedar a una plaça d'entrar... però d'allí no van ampliar places i no vaig poder entrar.

Com que no tenia res millor que fer, doncs eixe any em vaig casar. El normal, no? En un temps lliure, el que fas és casar-te.

L'any següent —que, de fet, Mario em va dir: «Bé, però t'has presentat també al conservatori?»— i jo dic: «No, jo vull estudiar ací, a València». I em va dir: «Doncs val, perfecte. Este any el prepares». I ell anava a fer cursets a Cullera i tot això; aleshores, jo vaig fer molts cursets amb ell, i tot l'any va estar, d'alguna manera, tutelant-me. I en 2001 jo vaig fer les proves d'accés al conservatori. 2001 i 2002. I en 2002 vaig acabar superior.

Doncs imagina: 2002... en 2003 jo tenia 30. Jo vaig acabar la carrera amb 30 anys. De fet, allí la gent em deia: «Ostres, però és que tu eres molt major, no?». I jo dic: «Ja...». Jo els deia: «Tu què fas quan vas al metge? Li preguntes a quina edat va acabar la carrera? Tu vas, que et done el que necessites, i ja està». Si és un bon metge, a tu no t'importa que fera un any o en fera deu que va acabar la carrera. Doncs em passava el mateix.

Aleshores, què passa? Després d'haver acabat el grau superior, evidentment jo tenia... vaig haver d'acabar el Batxiller perquè encara no el tenia acabat. Aleshores, quan anava a ser pare de Nerea, la meua primera filla, jo vaig fer l'institut. El Batxiller em va quedar una assignatura amb Ernesto de Pablo, val? I no em va voler aprovar. I va ser l'any que van estrenar l'institut nou. Jo vaig fer, com si diguérem, tot el curs en l'institut vell i després, per eixa assignatura que em quedava, ja anava a Història a soles i vaig estrenar l'institut nou, val?

Després jo estava en el Conservatori d'Albaida fent classes: primer en l'escola de música, després en el conservatori. I dic: «Va, a mi això m'agrada». I el tema de la direcció, doncs què passa? Que jo ja havia estat fent els meus pinitos: primer anant amb José Rafael; després... vaig anar a la banda jove de «L'Aranya». En 2004, o per ahí, vaig agafar la banda de l'Alcantera i vaig començar a dirigir; després, al Ràfol; després, a Cocentaina... i tot això ja va anar *in crescendo*, no?

Que a mi, des del 2000, l'any 2000 va ser la primera marxa mora que jo vaig compondre: «A mis padres», que es diu, val? I a mi tot això m'agradava però... doncs això. després vaig anar a Óscar Navarro a fer cursos de composició; vaig anar amb Ferran Ferran, on feia cursos de direcció... Sempre he sigut molt ambiciós a l'hora d'aprendre, no? M'ha agradat aprendre.

Jo tinc un molt bon amic, que és Joan Sant Joan Rodrigo, el trompeta, que hui en dia és catedràtic de trompeta en el Conservatori d'Alacant. Érem companys en el Conservatori d'Albaida; donàvem classe junts. I em va dir: «M'he matriculat en els cursos de direcció que fa Ferran Ferran. Així que matricula't tu també». Vaig anar i em vaig matricular. Total, que la primera classe ell eixia de Gandia i jo eixia d'Albaida. Quan jo vaig arribar a València, em va enviar un missatge dient: «Falle, tio, que em fa un mogolló de mal el genoll i hui m'he hagut de quedar gitat perquè no puc anar. Però tu ves, comença i tal». Vaig començar i, al final, em diu ell: «Escolta, mira, que no vaig a estudiar direcció. Però tu continua». Vaig fer dos anys allí i em vaig presentar per a la diplomatura de la Royal

School of Music o algo així. Van vindre... venien d'Anglaterra i vaig fer els exàmens... i vaig traure la diplomatura eixa,

Què passa? Dos anys després em diu: «Anem a estudiar composició, tio». I jo: «Què dius?». I ell: «Que sí, que sí. Se n'anem a Albacete, que allí no s'ha de fer prova de piano». Perquè si haguera de tocar el piano jo em muic, eh? Bé, total: se n'anem a Albacete, mà a mà, i aprofitem per a entrar a estudiar composició.

Bé, em diu: «Xe, tio, que a Alacant han quedat places vacants de composició. Vols que demanem el trasllat?». I jo: «Doncs val, va, anem-nos-en a Alacant». Demanem el trasllat i ens agafen a Alacant. I estiguérem estudiant primer. Al seu sogre li agarra un *yuyu* d'eixos —que era qui li tenia els xiquets— i em diu: «Falle, que jo no puc continuar. Continua tu, que jo no puc continuar». Un poc ha sigut com l'àngel de la guarda meu: em posava en el lloc i, quan ja estava encaminat, ell deia: «Hale, va, ara tu a soles, d'ací cap amunt».

I, de fet, jo vaig acabar la carrera de composició... quan va ser? En 2021, després de la pandèmia i tot el tema este. Bé, què passa? 2021: estava dirigint Benixama i Mutxamel, i a mi el tema de la composició també... m'agrada molt, perquè de fet vaig acabar composició, però sempre he tingut un poquet l'espina del fet de dirigir, no? I em van dir: «Ja... és que, com s'està posant tot, si no tens títol de direcció acabaràs per no poder dirigir bandes, perquè ja moltes bandes estan demanant el títol de direcció». I jo vaig dir: «Joder, tio, però estar-me quatre cursos més en un conservatori no ho anava a fer».

La qüestió és que, per això, al final vaig decidir: «Vaig a matricular-me en un màster de direcció: direcció d'orquestra, cor i banda». I bé, xics, i allí estic. Allí estic barallant-me. I així porte... no sé, des que tenia 19 anys, realment. Realment, vaig començar molt tard. Molt tard. Perquè l'any que vas començar... jo vaig nèixer en el... Clar, tu imagina: quants anys tens ara?

Entrevistador: 23.

Compositor: Tu en tens 23. Dos més que Nerea. D'acord, però realment, quan tu tens... tu tens 23 i estàs acabant el teu grau superior... jo, als 23 anys... ai, als 23 anys... jo, amb 23 anys, estava fent el meu quart... quart de grau elemental. Tu estàs acabant el superior i tu també has estudiat major. D'acord. I jo, en eixa edat, estava fent tercer de grau elemental. Jo anava a classe i els primers dies, quan entrava, deien els xiquets: «Ja està ací el mestre, ja està ací el mestre». I jo deia: «Que no, que no, que jo sóc un més». I jo

els deia: «I tu per què et sents així? I vosaltres per què no us seieu igual que nosaltres?». Home, jo en tenia 19 i ells en tenien 8. Clar, clar que n'hi ha diferència. Molta diferència. Doncs ja et dic: i ara en tinc 53, estic fent el màster i, sobretot, tinc moltíssimes ganes de fer coses: de compondre, de dirigir, de tocar...

I després, l'obra del Concert núm. 1 per a César... tot això d'on naix? Doncs tot això naix del fet que, dins dels meus treballs de composició que s'estaven fent en el conservatori, quan estava fent quart de composició, clar, una de les coses era escriure una peça per a solista. Un possible treball era un concert per a solista i orquesta. Això era el treball de la carrera: un treball de composició.

Què passa? Que jo el que vaig decidir és que eixe treball —com va eixir— va quedar un concert molt, molt potent, i que també en fera la versió de banda, que també la tinc. I realment era per a orquesta. D'on va nàixer fer eixe concert? A veure: jo sóc trombonista, el meu nebot César és trombonista. Per aquell temps César estava a l'Uruguai, val? I em feia molta il·lusió poder fer-li una obra per a ell.

—Així que va partir de tu el voler fer la obra.

—Sí, sí, correcte. Vaig dir: «Mira, César, m'agradaria escriure una obra per a tu». Una obra per a trombó i orquesta, evidentment sempre pensant després que es podia instrumentar per a banda, perquè aquí, en la zona on estem, és una zona de bandes i, hui en dia, treballar un repertori per a solista amb orquesta és molt difícil. Inclús els solistes que treballen en una orquesta ho tenen molt difícil per a programar alguna cosa per a ells com a solistes. Els gerents, els programadors... sempre fugen. Ven moltíssim més un concert per a piano i orquesta; ven molt més per a violí i orquesta; i per a trombó i orquesta sempre és molt difícil de programar. I, damunt, si vas a programar alguna cosa que no és d'un compositor conegut, no és massa ben acceptat.

Perquè sí que el Grøndahl, el David, Xenakis... possiblement tot este repertori ja ha fet el seu lloc, però, anem a veure: també és clar que les coses de nou compositor per a orquesta tenen tendència a ser estrenades i... i ja s'ha acabat, se n'ha anat, això.

Per què? Doncs perquè... jo també ho entenc, val?, que vulguen tocar els seus Beethoven, els seus Brahms, Mahler... eixes coses, no?, abans que coses de nova composició. Entre altres coses perquè les coses de nova composició, per a mi, cauen excessivament en el contemporani, en eixe llenguatge que, com sona tonal, ja no és bo. Ha de ser alguna cosa

que trenque; i tant trenca, tant trenca, que pareix que no haja trencat en tots els respectes, eh?, tot el que s'escriu.

Però bé, moltes voltes jo pense que, inclús en estes composicions, es perd eixe triangle de compositor–intèrpret–públic. No es tanca eixe triangle, val? I a voltes es queda en el compositor; a voltes, en el compositor-intèrpret; però moltes voltes al públic no arriba. De fet, moltes voltes no arriba ni tan sols a l'intèrpret. L'intèrpret moltes voltes es veu en l'obligació d'estrenar-ho perquè ha sigut una composició per a cert esdeveniment i ho ha d'estrenar, però queda allí, en el dia de l'estrena, i ja se n'ha anat a això.

Tornant un poc a la peça del trombó: està escrita per al meu nebot i és tot conforme ja haureu pogut veure en l'anàlisi del seu nom: D-O-M-I-S-I-L-A-R-E, val? Do-mi-si-la-re. Després ho he gastat un poquet com a excusa, val? Com a excusa, per què? Doncs perquè l'he gastada des de la part numèrica, des de la part de posar-li nom a cada síl·laba, a cada lletra, posant-li el nom de la nota. I després, allí, he fet un llenguatge supererric.

Què passa? Després, jo sóc trombonista, tu eres trombonista, i hem tingut tots sempre un cavall de batalla, que ha sigut el repertori orquestral o les obres en si: el passatge del *Bolero*, el passatge de Mahler, el passatge del Grøndahl, el passatge del David... tantíssimes coses. I he volgut que allò formara part del dia a dia de l'estudiant. De fet, la cadència, per a mi, és un poc com una espècie de paranoia: eixa paranoia que té el trombonista quan se'n gita a dormir i el cap no para, perquè li ressona el *Bolero*, li ressona el David... *tatatattatt... una mitja... ostres, esta mitja va... quasi que no va allà...* i és eixe no poder dormir. Un poc, la cadència és eixa paranoia, no?

I res: volia que fora una obra d'uns 15 minuts, una obra extensa, amb tots els seus moviments. És d'un sol moviment, però amb moltes parts definides, val? Bé, originalment és per a orquestra; després la vaig instrumentar per a banda i solista; i ara, un poc també per a cobrir eixes necessitats perquè els estudiants de superior la pugen estudiar, he fet la reducció per a piano. Perquè, evidentment, si és molt difícil tindre una banda al teu abast, és pràcticament impossible tindre una orquestra al teu abast, però sí que pots tindre un pianista de cara a un recital, de cara a un concert. Es pot tocar perfectament com una obra de repertori sempre que tingues un pianista que t'acompanye, val? Un poc per això: haver vist eixa necessitat de fer l'adaptació o la reducció a piano. Doncs molt bé, moltes gràcies per tot. Vinga, vos he amollat un rotllo... ara te'l tindràs que escoltar a càmera ràpida. Bé, ha sigut un plaer i ens veiem prompte.

Anexo 2: Entrevista a César Roig

1. Com va rebre l'encàrrec o proposta d'interpretar i estrenar esta obra?

L'obra naix arran d'una reunió amb el director de l'Orquestra Jove Nacional de l'Uruguai i amb Jordi Francés Sanjuán, en què, per primera vegada en la història de l'orquestra, es va plantejar programar un concert per a trombó i orquestra. Aquesta decisió suposava un pas molt important tant per al desenvolupament del repertori com per a la visibilització del trombó com a instrument solista. Davant d'aquesta oportunitat, vaig considerar imprescindible apostar per una obra de nova creació i vaig pensar immediatament en Mario Roig Vila, per la seua sensibilitat musical i la seua profunda comprensió de l'instrument.

2. Quin va ser el seu primer contacte amb la partitura i com la va preparar?

El procés va ser progressiu i molt orgànic, ja que l'obra es va anar construint a poc a poc. Vam treballar els fragments de manera gradual, amb un diàleg constant i un feedback continu amb el compositor. Aquest treball conjunt va permetre ajustar idees, provar solucions interpretatives i fer créixer la part solista en paral·lel a l'orquestral, convertint la preparació en un procés de descobriment compartit.

3. Quins aspectes tècnics li resultaren més exigents?

L'obra presenta dificultats tècniques importants, però sempre al servei del discurs musical. El diàleg constant amb l'orquestra exigeix una escolta molt activa i una gran precisió rítmica. La part solista combina una forta vessant cantabile amb passatges clarament virtuoses que apareixen ja des del primer tema.

4. Hi hagué elements expressius o narratius especialment rellevants?

L'obra construeix un discurs narratiu molt ric a partir d'elements repartits per tota l'orquestra, evocant grans referents de la literatura musical com Mahler, Ravel, Casterede, Grøndahl o Nino Rota, convidant l'oient a un joc de reconeixement i complicitat.

5. Com va ser la dinàmica de treball amb el compositor?

La dinàmica va ser molt fluida i enriquidora, amb converses constants i un feedback continu que va permetre ajustar aspectes tècnics i expressius, sempre respectant la idea musical original.

6. Com ha evolucionat la seua interpretació després de l'estrena?

Amb el pas del temps, la interpretació ha evolucionat de manera natural, aprofundint en el llenguatge de l'obra i trobant nous matisos des del respecte absolut a la partitura.

7. Com varia la recepció segons l'orquestra o el context?

Les diferències culturals i tècniques de cada formació influeixen notablement en la interpretació, enriquint el discurs musical en cada nou context.

8. Quines reaccions ha rebut després de les interpretacions?

La recepció ha sigut molt positiva, tant des del punt de vista professional com per part del públic general, que ha destacat el caràcter comunicatiu i expressiu de l'obra.

9. Quin creu que és el lloc d'este concert en el repertori del trombó?

Aquest concert ocupa un lloc d'esperança dins del repertori del trombó, ampliant-ne les possibilitats expressives dins del context simfònic.

10. Quin missatge o llegat li agradaria que deixara esta obra?

M'agradaria que deixara un llegat d'inspiració i confiança, tant per als intèrprets com per als oients, reforçant la connexió entre creativitat, emoció i comunicació.

