



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

EXTRACTE DEL REPERTORI CONTEMPORANI PER A TROMPETA CREAT PER COMPOSITORS DE LA REGIÓ DELS PAÏSOS CATALANS

TREBALL DE FI D'ESTUDIS

XAVIER SEGUÍ POVEDANO

INTERPRETACIÓ-TROMPETA

Tutor: *Prof. Amadeu Corbera Jaume*

Curs 2020/21 - **convocatòria febrer 2021**

***EXTRACTE DEL REPERTORI
CONTEMPORANI PER A TROMPETA CREAT
PER COMPOSITORS DE LA REGIÓ DELS
PAÏSOS CATALANS***

XAVIER SEGUÍ POVEDANO

**GRAU D'INTERPRETACIÓ EN L'ESPECIALITAT DE
TROMPETA**

**CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA DE LES ILLES
BALEARS**

PALMA, ILLES BALEARS.

Agraïments

Voldria expressar el meu més sincer agraïment a aquelles persones que han contribuït, des de la seva posició i en la mesura del possible, a que aquest treball presenti avui el color i la forma que té en el seu contingut. En primer lloc, donar les gràcies a qui ha estat el tutor d'aquest estudi, Prof. **Amadeu Corbera Jaume**, qui amb les seves directrius i consells m'ha facilitat el camí per a esbrinar les qüestions que presentem. Des d'un inici, el tema que li vaig plantejar li va despertar curiositat i és per això que li vull agrair la tasca que li pertany. En segon lloc, i per descomptat, l'aportació necessària i indispensable que m'han aportat els testimonis dels compositors al·ludits i autors de les obres que analitzem: **Salvador Brotons i Soler, Josep Prohens i Julià i Andrés Valero-Castells**. Per qui n'és l'autor d'aquest treball, ha estat tot una satisfacció i un aprenentatge les converses i entrevistes mantingudes al voltant de les respectives obres, i de la reflexió conjunta que n'hem fet vers la trompeta. També expressar la meua gratitud per no posar-me cap impediment alhora de parlar d'ells i les seves obres i obrir-me les portes del seu pensament. A tots ells, infinites gràcies.

També vull agrair i posar en valor la veu del trompetista **Lluís González Martí** qui, havent gravat en el seu dia les tres obres aquí presents, m'ha permès fer-hi un intercanvi d'opinions de les mateixes i m'ha aportat la seva visió del repertori. És així com també vull posar en alt i transmetre la meua gratitud cap a en **Roberto Morcillo Daudén** - trompetista de la Banda Municipal de Palma- i qui va ser la primera persona a qui li vaig plantejar el tema i demanar opinió al respecte, alhora que m'ha aprofitat a alguns dels testimonis.

Tampoc voldria oblidar-me de na **Clara Rullan Losada** i de na **Irene Mas Roig**, bibliotecàries de la Partituroteca i Centre de Documentació de la UIB i de la Biblioteca del Conservatori respectivament, qui m'han ajudat en la recerca de fonts bibliogràfiques i m'han facilitat la tasca d'investigació en tot moment.

Finalment, expressar un profund agraïment als meus pares i amics, qui han estat la principal font de motivació i recolzament incondicional durant tot el que ha durat el procés d'aquest treball.

Palma, 19 de maig del 2020.

Resum.

El present estudi pretén fer una aproximació al repertori contemporani per a trompeta creat per autors de la regió dels Països Catalans. A mode d'una exemplificació d'una obra elegida de cada un dels autors proposats: Salvador Brotons, de Catalunya; Andrés Valero-Castells, del País Valencià; i Josep Prohens de les Illes Balears, és com s'ha configurat una anàlisi de les particularitats que se'n desprenen. El contingut analitzat és tractat no tan sols des del punt de vista estructural i melòdic de les obres, sinó també des del relat de les influències històriques que han incidit en cada un dels autors. És així com l'estudi traça un recorregut que uneix un i altre territori vers les tendències estètiques que hi han confluït al llarg dels darrers dos segles i en l'actualitat. El resultat recau en esbrinar d'on prové l'ideari estètic de cada un dels compositors a fi de recrear un espai comú que ens reveli el perquè del contingut de les seves obres. Alhora, l'apropament a l'instrument central, la trompeta, en desprèn un pensament unitari en quan al tractament melòdic i textural que en destapa les possibilitats tècniques d'aquest. Es produeix doncs una reafirmació de la qualitat i alta exigència interpretativa d'aquestes obres, que ben bé poden ser equiparades al repertori comú de nivell superior de l'instrument.

Índex de continguts.

Introducció general.....	11
Estat de la qüestió.....	14
Capítol 1. <i>Sonata Da Concerto per a Trompeta i Piano op.52 (1992)</i> , de Salvador Brotons i Soler.....	17
1.1. Context de l'autor.....	18
1.2. Síntesi de l'obra.....	28
1.3. Visió de l'intèrpret.....	35
Capítol 2. <i>Gènesi per a trompeta i piano (2002)</i> , de Josep Prohens i Julià.....	37
2.1. Context de l'autor.....	38
2.2. Síntesi de l'obra.....	44
2.3. Visió de l'intèrpret.....	52
Capítol 3. <i>Solerianeta - Fantasia sobre el Fandango del Padre Soler (2009)</i> , d'Andrés Valero-Castells.....	55
3.1. Context de l'autor.....	56
3.2. Síntesi de l'obra.....	59
3.3. Visió de l'intèrpret.....	68
Capítol 4. Connexions i relació conceptual entre les obres analitzades.....	70
4.1. Similituds i diferències estètiques.....	70
4.2. Estil i recursos musicals en les obres.....	72
Capítol 5. Semblances amb el repertori comú de l'especialitat de trompeta proposat a les guies docents dels Conservatoris Superiors.....	74
Conclusions.....	77
Bibliografia.....	80
1. Llibres i articles.....	80
2. Recursos gràfics i sonors.....	82
3. Recursos web.....	83
Annexo: Altres aportacions.....	84
1. Qüestionari dirigit als compositors.....	84
2. Llistat d'entrevistes realitzades.....	86
3. Discografia consultada: Fotografies dels CDs.....	86
4. Partitures.....	89

Introducció general.

El repertori contemporani, sigui per a trompeta sola o per a qualsevol altre instrument o formació, sovint encara és poc agraït a l'oïda general d'aquell qui en fa una audició. Si bé és tracta d'un cos musical més que acceptat i apreciat, les sensacions que ens transmet poden produir efectes a les nostres sensibilitats que no es corresponen amb l'efecte que sí causa en nosaltres la coneguda com 'música clàssica', les composicions dels segles passats XVII, XVIII i XIX, d'estètica barroca, neoclàssica o romàntica. Moltes són les portes que s'obren en quant a elements i recursos utilitzats. De la mateixa manera, així com van avançant les societats, sorgeixen les innovacions i noves creacions i avancen els pensaments, fet que repercuteix en l'art i, com no, en la música. Aquesta que coneixem com contemporània es tracta doncs de la música dels temps que corren, del nostre temps, i contribueix a l'evolució de la línia històrica marcada per la tradició i les seves escoles de composició, amb infinitat de compositors al capdavant que seran recordats, amb el pas del temps, com mites a l'altura dels Mozart, Beethoven, Brahms o Mahler del moment.

L'apropament que aquí es fa, posa la mirada en una música actual, concebuda entre els anys 90 i 2000 del segle en el que ens trobem. Un salt a la contemporaneïtat, a una ubicació concreta i a un tipus de composició en concret. Un enfocament que es troba a l'ordre del dia però sense deixar passar el coneixement que en tenim de les tradicions passades i no tant llunyanes, com bé exemplifiquen els estils que marquen els compositors que aquí es plantegen. I, com no, una acotació geogràfica, la de la regió dels Països Catalans, per tal d'acotar i extrapolar posteriorment les vivències i estètiques concebudes en les obres i personalitats que es concreten en aquest estudi. Aquesta localització, doncs, en serà el marc que propiciarà la recreació d'un context anterior als dies en que ens trobem. Una visió panoràmica que serà referendada endinsant-nos en els perfils compositius dels autors que ara plantegem i que en són el motiu d'aquest acotament espacial. Un enfocament que prové de l'interès personal en conèixer més i millor quin ha estat el camí de les influències compositives que tinc al meu entorn més proper i del què en som, tots, part ineludible del recorregut històric de les músiques cultes i populars que concebem com nostres.

Per la meva particularitat d'estudiant d'interpretació de trompeta, m'atreia redescobrir una petita part de la producció creada per al meu instrument, i és per aquest motiu que

aquest projecte va encaminat al repertori dels compositors que s'han elegit, els quals tenen entre el seu catàleg d'obres alguna creació per a aquest instrument. També, és per això que, després d'una recerca d'obres d'actualitat amb les característiques que ens interessen, m'he decantat per la *Sonata da concerto per a trompeta i piano*, del reconegut compositor i director d'orquestra barceloní Salvador Brotons Soler; l'obra *Gènesi per a trompeta i piano*, del compositor mallorquí Josep Prohens Julià; i de la *Solerianeta-Fantasia sobre el Fandango del Padre Soler*, del valencià Andrés Valero-Castells. Aquestes obres que es mencionen, han estat escollides per la seva qualitat musical i bona percepció, al meu entendre, de l'instrument que ens ocupa, amb un tractament de les peculiaritats tímbriques que engrandeix la visió sobre el mateix a la vegada que en són un bon exemple d'escriptura concertista i integradora amb la innovació estilística.

La finalitat d'aquest treball roman en donar a conèixer un extracte, a mode d'exemplificació, del repertori contemporani per a trompeta creat per compositors actuals de les regions dels Països Catalans. Una mena d'extracció d'un mateix símil entre compositors que comparteixen una mateixa cultura, una mateixa llengua i, possiblement, una formació similar. Serà doncs mitjançant el desgranatge de les seves obres per a trompeta elegides, la manera com pretendré entendre i conèixer els procediments tècnico-compositius d'aquest repertori en particular, i del seu context compositiu en general. Intentant esbrinar sinergies conceptuals en torn a l'instrument, la seva tradició en el territori d'origen i producció de cada un d'ells i l'encaix dins del repertori global del mateix.

La línia analítica parteix del referent del Principat, el mestre Brotons, com a cas més revelador de la influència cultural catalana en la seva obra i per les peculiaritats històriques d'aquest territori en relació als avenços i modernitats produïts en el camp musical. Així mateix, l'obra del compositor barceloní actua com a referència donada la seva trajectòria com a creador i ja que va ser la primera que es va editar, dins d'aquesta selecció de concerts per a trompeta.

L'objectiu és doncs, extreure una conclusió a la metodologia dels compositors que es presenten en aquest treball des del testimoni dels mateixos i de l'interpret comú que va ocasionar l'estrena -en alguns casos- i la gravació de les obres a les que fem referència, el reconegut trompetista Lluís González. L'aportació que es pretén fer amb aquesta anàlisi, és descriure i donar a entendre els processos creatius que es donen, tant des del punt de vista de l'interpret, com des dels compositors en qüestió; redescobrir l'estètica

de cada un d'ells que els va fer empènyer a crear aquestes obres i conèixer la manera en què conceben l'instrument al qual fem referència, esbrinant de quina manera els compositors descriuen les peculiaritats tècniques i sonores d'aquest.

La validesa del cas tindrà a veure doncs amb les comparacions que en puguem fer amb el repertori també contemporani, creat per mestres d'altres escoles compositives i regions dispars, que és més conegut per molts de nosaltres o bé, per al contrari, igual de menyspreat. I de quina manera es diferencien, no tan sols de manera estructural sinó també de manera conceptual. Amb caràcter global, dins l'àmbit que ens ocupa, les obres que es plantegen dins les programacions acadèmiques dels Conservatoris o Escoles Superiors tendeixen a ser d'un marcat perfil generalista en quant a compositors i escoles, deixant de banda l'aplicació del repertori nacional propi o autòcton del lloc on s'imparteix la docència. És per aquest motiu, pel qual pretenem redescobrir part d'aquest corpus compositiu més poc visible per docents i estudiants, però que alhora resulta ser d'igual exigència i qualitat que la resta d'obres presumptament més programables.

La metodologia que s'utilitzarà per a la confecció d'aquest treball, es centra en unes línies fonamentals definides pels objectius marcats inicialment de manera esquemàtica, els quals dec aconseguir amb la realització d'aquest estudi. La idea de treball passa per un primer període iniciàtic de recopilació d'informació -amb testimonis orals dels autors mencionats- i bibliografia específica sobre el tema, la posterior comprensió i estudi de la mateixa, i una darrera fase d'ordenació del contingut sostret per, després, esquematitzar i estructurar el fil argumental que comprendrà aquest estudi en la seva totalitat d'apartats i punts a tractar. El procés metodològic dona peu a que adquireixin rellevància uns espais concrets i actuals, realçant el seu valor cultural i posicionant-los com a elements principals de l'enclavatge actualitzat on s'ubica la concepció en torn a les escoles i tradicions que s'hi faran referència.

Alguns aspectes metodològics que pretenc seguir són la utilització d'un llenguatge clar i accessible, encara que sense obviar els tecnicismes necessaris en quan a la part musical i al tractar-se d'un treball musicològic. És així com pretenc que les anàlisis i les conclusions que s'hi exposin siguin comprensibles en la seva totalitat, encara que l'estudi que es presenti tingui cabuda únicament dins l'àmbit acadèmic superior. També, prenen rellevància per a la comprensió del mateix, els recursos gràfics -imatges i partitures- a l'haver-se sostret d'aquests gran part de la informació durant el procés de documentació.

Estat de la qüestió.

L'estat en què persisteix la creació de música contemporània actual, ja sigui com a estil continuista d'una determinada tradició o ja sigui com a vessant rupturista, va d'acord amb les costums i inquietuds que es donen en les societats modernes, dins d'un mapa sociocultural definit. Una situació acceptable en la que es troba, podríem dir, però falta de recursos, conviccions i actuacions -tant des de l'àmbit públic com del privat- front un món on el que destaca és la universalització de l'aparell econòmic, les comunicacions i la tecnologia. La producció de noves creacions és elevada gràcies a l'afany de nous compositors i els que encara es mantenen, però poc sabem d'aquelles petites produccions per a instrument sol o conjunt de cambra que no se n'exterioritza la seva difusió. Els canals actuals de propagació queden reduïts a les grans produccions i resulta complicat esbrinar-ne d'altres si no es coneix el material humà que hi ha al darrere de cada composició, per senzilla que sigui. Exemples en són les obres que es plantegen en aquest estudi, pel qual no és fàcil conformar un corpus documental donat el poc recorregut de les composicions anteriorment mencionades, fet que complica la recreació d'un context al voltant de l'àmbit al qual fem referència. És per això que podríem qualificar com a escàs el volum d'estudis analítics o projectes d'investigació en torn a una temàtica actual o en curs, ja que la majoria de treballs de recerca situen la mirada molt més anys i èpoques arrere.

Així i tot, la mencionada recreació del context concret de l'àmbit dels Països Catalans al qual fem referència amb aquesta selecció d'obres, s'ha vist afavorida per breus articles on es qüestiona la transcendència actual dels compositors elegits. Al tractar-se de persones d'una mitjana edat i de procedència propera a la meua, ha estat possible poder establir un diàleg amb els autors implicats a mode d'entrevista on, al llarg de varies xerrades¹, s'hi han pogut intercanviar opinions sobre el fet musical propi de cada un d'ells, s'ha reflexionat conjuntament vers l'instrument que ens ocupa i s'ha pogut debatre sobre les visions personals en torn al repertori contemporani actual. Sense cap mena de dubte, uns enriquidors testimonis amb els quals poder donar conformitat a l'argumentari d'aquest estudi. Poder conèixer de primera mà la visió personal, l'origen conceptual i l'aplicació sistemàtica dels elements musicals dins la partitura per part dels mateixos compositors, ha esdevingut un fet clau a l'hora d'elaborar una anàlisi objectiva, profunda

¹ Veure el llistat d'entrevistes realitzades a l'apartat corresponent de l'annexo.

i realista de tot allò que les mencionades obres desprenen, tan des del punt de vista tècnic com de l'interpretatiu.

En relació amb l'origen conceptual i en consonància amb el perquè de la tria d'aquests compositors, cal destacar des d'un primer moment la simbiosi creada entre els mateixos vers l'instrument que ens ocupa i entre la cultura dels territoris pertanyents, la qual és compartida. D'aquest fet se'n desprèn un dels principals objectius ja mencionats d'aquest estudi. És coneguda doncs la relació del mestre Salvador Brotons, a través del seu catàleg d'obres, amb els espais peculiars de les nostres illes, la seva història i mitologia. Del compositor català cal destacar-ne també el seu passat com a director titular de l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears, entre el 1998 i el 2001, fet que de ben segur li serví per nodrir-se de les músiques populars de l'illa de Mallorca i de la idiosincràsia de la seva gent i els seus pobles, pensant amb el fet musical. De la mateixa manera, el compositor Andrés Valero-Castells provinent d'una marcada tradició i formació musical del País Valencià, en recull -en part- a les seves obres les característiques d'aquest món de les bandes de música i el repertori del cançoner popular de la terra. Per altre banda, en defuig de la inspiració basada en fets, llegendes i tonades populars el compositor mallorquí Josep Prohens Julià, més ubicat en altres esferes estètiques però qui, alhora, rebé una formació igualitària als altres dos casos i no menysté la cultura illenca que li atorga certa identitat personal.

Centrant-nos en l'anàlisi del material musical exposat, aquest es veurà fonamentat en una metodologia diguem-ne clàssica que parteix d'una estructura analítica creada a partir d'un marc teòric basat en el model tripartit semiològic de Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie* (1990), el qual fa una partició a tres nivells: el poètic, és a dir, la creació musical, el paper del compositor; l'estèsic, la percepció del receptor i el paper que hi juga; i el neutre, referent a la petjada que deixa l'obra en la historiografia musical, el corpus en sí que suposa la creació del material musical (Saavedra, 2014). Per tant, seguint aquesta reflexió semiòtica, el paper del receptor recau en l'autor d'aquest estudi, com a oient i possible intèrpret -o no- dels concerts per a trompeta que aquí es plantegen. De la mateixa manera, tal i com s'ha mencionat en la introducció, la veu del trompetista -i per tant intèrpret- Lluís González és la qui ens aporta una intermediació entre els compositors i el receptor. La seva visió del material, reflexió i posterior execució musical que aquest en faixi, en serà l'aportació també a nivell neutre alhora que conjuga amb el nivell poètic -l'obra dels compositors-. La seva pràctica doncs condiona el nivell estèsic, el que

percebem els oients o -en cas de ser un concert públic en directe- el que en percep l'audiència d'un determinat espai o auditori.

És així com, des de tots els nivells i amb la finalitat d'entendre les tècniques compositives dels autors aplicades a les característiques de la trompeta, realitzarem aquest anàlisi paramètric, tenint en compte els següents aspectes: la forma i l'estructura, els elements motívics i la tècnica instrumental. Per portar a terme aquesta tasca, partim de diverses edicions discogràfiques² com a audició i font de coneixement on la visió personal i versió interpretativa del trompetista en qüestió queda exposada en tots els aspectes. Es tracta doncs, d'una selecció de les obres que apareixen en aquests treballs discogràfics i que comprenen bona part del corpus compositiu escrit per a l'instrument que ens ocupa fins a dia d'avui dins del marc geogràfic estatal i dels territoris que aquí comprenem.

² Veure les fotografies i descripcions de la discografia consultada a l'apartat corresponent de l'annexo.

Capítol 1. *Sonata Da Concerto per a Trompeta i Piano op.52* (1992) , de Salvador Brotons i Soler.

Una volta introduït el tema i breument situats els diferents actors que intervenen en aquest estudi, cal doncs posar el focus en cada un d'ells, tant des del punt de vista personal i compositiu com de l'anàlisi de les obres seleccionades del catàleg personal de cada compositor. Submergir-nos en el pensament i en la manera de fer dels compositors mencionats, ens ha de transportar al context en que ells mateixos desenvoluparen el seu aprenentatge vers la composició musical i al moment en què adquiriren el gust i enginy suficient per tractar una obra per a l'instrument en qüestió. Partint, doncs, d'aquest enfocament per a tractar l'anàlisi, la nostra tasca serà extreure'n de les obres la major informació possible. És a dir, d'aquell material estructural, estilístic i d'elements com melodia i forma, per tal de confeccionar una hipòtesi del què per a nosaltres -segons el nostre judici i model analític- suposa la composició i posterior interpretació del repertori seleccionat.

No es pretén amb aquest estudi l'elaboració d'una anàlisi harmònic detallat, ja que no és l'objecte d'aquest estudi ni l'eina compositiva on es vol incidir, ni tampoc es creu que pugui ser el principal element diferenciador d'un estil o escola de composició que pogués englobar als compositors -no tan sols els aquí tractats- que hi ha arreu de la regió mediterrània de parla catalana. Si bé, i per tal de situar cronològicament als compositors representatius escollits, cal apropar al lector, o qui pugui consultar aquest estudi, dins d'una franja temporal que va des dels anys setanta del passat segle XX -segona meitat de segle- fins als nostres dies. Serà a partir d'aquest espai temporal del qual n'esbrinarem l'abans i el després de la vida compositiva de cada un d'ells i de l'evolució que haurà sofert la visió de la trompeta com a principal i primer element en comú entre els tres mestres catalans que aquí exposem.

De l'estudi analític que abordarem en els següents apartats, es creu que la primera pedra angular ha de ser la recreació del context històric i actual com a enfocament i primera aproximació a l'obra. Tot i això, no es tracta -ni ve al cas- de llistar i nombrar antecedents històrics dins del marc territorial de cada un dels compositors escollits, sinó que relatar-ne l'afectació directe d'aquells qui en pogueren deixar empremta en la formació musical i estilística de cada un dels mateixos. És a dir, d'aquelles figures amb les quals d'una manera o altre els aquí descrits hagin tingut contacte directe o formatiu, siguin originaris

dels territoris als que venim fent referència, o siguin de fora del marc cultural dels Països Catalans, o d'altres èpoques històriques.

Iniciem doncs el recorregut per aquesta comunitat cultural i intentem esbrinar aquells antecedents històrics que han fet de nosaltres i la nostra cultura i tradició una societat oberta, porosa i amb l'afany del progrés com a principal estàndard que ens caracteritza i ens ha mogut a diferenciar-nos d'altres comunitats. Serà per a nosaltres tot un descobriment i un aprenentatge, el fet d'enllaçar sinergies històriques i musicals entre els tres principals actors d'aquest estudi i el seu fruit com a creadors.

1.1. Context de l'autor.

El mestre Salvador Brotons i Soler (Barcelona, 1959-) compta amb una llarga i extensa carrera professional en el món de la interpretació, la direcció i la composició. Els tres àmbits han esdevingut en ell part de la seva formació integral com a músic i persona. Si bé, la direcció i la composició varen fer per deixar a part la interpretació com a flautista que és, ara, de cada cop més, els compromisos en torn a la direcció de grups orquestrals i bandes simfòniques li deixen menys temps per seguir dedicant-se a la composició. Així i tot, el fet d'escriure no l'abandona mai, forma part del seu art comunicatiu i és el que l'acompanya cada cop que li esdevenen noves sonoritats i nous paradigmes a explorar, fruit de la seva curiositat i empenedoria sobre el què esdevé en el món del fet musical.

Com diem, a manera d'una breu aproximació biogràfica per tal de contextualitzar el personatge, la seva dilatada trajectòria l'ha portat a ser el flautista solista de l'orquestra del Gran Teatre del Liceu (1977-1985) i de l'Orquestra Ciutat de Barcelona (1981-1985), fins que decidí posar rumb als EUA l'any 1985. Empès pel seu afany formatiu, als EUA -més concretament a la ciutat de Tallahassee, a l'estat de Florida- hi cursà els seus estudis doctorals a la *Florida State University*, essent posteriorment, professor a la *Portland State University*, on ja hi dirigí l'orquestra de l'entitat educativa. A més, ha estat durant molts anys director titular de la *Vancouver Symphony Orchestra*, i posteriorment de la Banda Simfònica Municipal de Barcelona, a més d'haver tingut l'ocasió de dirigir en nombrosos països varies orquestres d'arreu dels continents europeu, americà i asiàtic. El seu catàleg musical -el qual comprèn més de 140 obres de varis gèneres- li ha valgut la consecució de nombrosos premis i reconeixements, d'entre els quals cal destacar el "Premio Orquesta

Nacional de España” (1977) -amb l’obra *Cuatro Piezas para Cuerda-*, i el “Premi Ciutat de Barcelona” (1983) -amb la *Primera Simfonia-*. Moltes de les seves obres han estat enregistrades per reconegudes discogràfiques tant a Europa com als EUA. Des del 2001 exerceix de professor de Composició i Direcció d’orquestra a l’Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), tasca que compagina en l’actualitat amb la creació de noves obres -projectes personals o per encàrrec- i la seva faceta de director a escala mundial (Comellas, 1999-2002; Miró, 2009).

Coneguda és l’obra del mestre barceloní en la seva majoria, així com de reconeixible en són la sonoritat, els ambients i el caràcter de la seva música. Podem afirmar d’entrada que el corpus creatiu de Brotons té una estètica definida que recrea uns àmbits sonors que el caracteritzen. Tot i la seva línia creativa, la qual ha estat molt diversa en forma, es considera un compositor “mediterrà”, de la terra -segons afirma el mateix Brotons-. Elements com el vent, el mar, la fauna, l’orografia del territori que defineix les nostres regions, li provoquen una inquietud musical que reflecteix a les seves obres de manera destacable, i a les quals diu: “sempre hi passen coses”, de la mateixa manera que els mencionats trets diferenciadors i inspiratius recobren vida, recreen moviments i evolucionen de forma natural. Diguem, a mode de metàfora, que tot modula constantment, de la mateixa manera que ho fa la música del mestre. Aquesta modulació representa, alhora, una incansable recerca de la profunditat en les coses, en la música, remarcant el mencionat caràcter mediterrani que suposa un perfil distintiu de coratge, força i empenedoria a l’hora de crear el seu catàleg musical; de la mateixa manera que hi incideix amb els artistes i creadors d’altres disciplines i d’origen compartit, en el procés de creació de les respectives obres d’art.

Cada obra de nova creació és diferent -ens afirma-, representa un altre ambient conceptual, però definida pel seu món estètic. Diguem-ne que hi ha una línia evolutiva en les tècniques compositives d’entre la totalitat del seu corpus musical i del que sempre va cercant coses diferents, no li interessa crear clixés. És així com la majoria de la seva obra té a veure amb el poema simfònic o cantata, inspirada a partir d’un text destacat de la literatura catalana, sobretot, o hispànica.

En relació a la concepció d’una nova composició, el mateix Salvador Brotons en diu en una entrevista: “*Me gusta componer como yo quiero, a ver si me explico, me gusta que sobre todo sea un estilo comunicativo, que llegue, que la gente cuando escuche una obra mía diga “pues me ha gustado, ha tenido impacto, han pasado cosas”.* No hay nada que

me aburra más que la monotonía, que la repetición de lo mismo durante 6 u 8 minutos, eso me aburre mucho. Yo soy una persona dinámica, juego mucho con el contraste pero también me gusta la coherencia, no el contraste por el contraste, que la obra tenga un “todo unido”; mis obras no están en ninguna tonalidad precisa, van fluctuando y van cambiando según la forma que yo quiero pero mi estética tampoco es atonal o que no se entienda.

Siempre busco una música que sea muy expresiva, comunicativa, que tenga impacto, que tenga ritmo, melodía y también armonía, y si pueden ser las tres cosas pues entonces es cuando llegas a la culminación de la música, cuando está todo entremezclado y la obra tiene una unidad y dirección. Eso es lo que intento. (...). (NBM, 2018).

Amb aquestes paraules, que he cregut convenient transcriure, és com el mestre Brotons es defineix musicalment parlant; des de l'origen estètic i conceptual fins a l'ús del material melòdic o harmònic. La impressió de la vessant mediterrània que abans esmentàvem, es divergeix doncs en la melodia i el ritme per tal de presentar-nos un material fluctuós, mòbil i discursiu que ens atrapa amb la seva harmonia jocosa i plena de matisos en el seu estil. Alhora, se'ns presenta una música que va en relació amb el seu caràcter personal d'una persona inquieta, descobridora, emprenedora i preocupada per l'actualitat que l'envolta.

Aquesta descripció de l'autor i visió de la seva pròpia música n'és un primer pas per a contextualitzar la seva personalitat musical i per apropar-nos a la concepció de l'obra que aquí ens ocupa. Ara bé, d'una manera més rellevant i transcendent en el cas de la mostra del compositor referent al Principat com a eix de l'anàlisi global del territori, cal retrocedir uns quants decennis en el relat històric. És així com pretenem entendre l'origen i escola compositiva de l'autor, i analitzar, social i musicològicament, el que va ocórrer durant les primeres dècades del s.XX al territori del Principat i arreu de l'estat espanyol per extensió.

Retrocedint doncs als anys del canvi de segle entre el XIX i el XX, coincideixen a Catalunya una situació política i social que va fer alentir el sentiment catalanista, alhora que, en un moment d'auge econòmic i de redefinició de la burgesia, es començava a implementar un potent capital industrial de procedència local, provinent aquest de les riqueses aconseguides pels negocis de la burgesia catalana a Amèrica i, especialment, a la colònia de Cuba. En aquests anys d'impàs entre el segle de la revolució industrial i el modernisme, conviuen en els teatres de Barcelona les sarsueles madrilenyes d'èxit, amb

una certa presència de teatre líric en català, l'operisme italià i un creixent interès pel reconegut compositor de Leipzig del moment i la seva "revolució" musical, Richard Wagner (1813-1833), el qual es veuria amb bons ulls per part l'activisme cultural.

La vessant wagneriana, de la que formaven part no sols els modernistes, s'assumia en sectors de la societat catalana com a referència de la novetat, i caracteritzà a aquesta ciutat com una de les més afins del món a la tradició de Bayreuth, fet que li va valer tenir la primícia de l'estrena de "Parsifal", al 1913 (Aviñoa, 1999).

Per altre banda, ens trobem amb un altre escenari de tradició musical més pròspera com és el teatre musical català, el qual reuneix antigues tradicions amb músiques de nou format en obres dels mestres Felip Pedrell (1841-1922), Enric Granados (1867-1916) o Enric Morera i Viura (1865-1942), i inclús d'Isaac Albéniz (1860-1909) (Marco, 1989).

És amb tot això com considerem el modernisme com un moviment sustentat en l'interès per lo nou, en la interrelació d'arts i artistes, i amb objectius d'uropeització però sense perdre el referent català com a punt de partida de la creació vanguardista. Un moviment amb referències europees com les d'altres corrents que sorgiren tals com l'*Art Nouveau* belga o francès o el *Jugendstil* vienès. Amb el cas del mencionat Albéniz, els seus anys d'estudis a Brusel·les i la seva relació amb els artistes de l'*Art Nouveau* són una referència molt important pel desenvolupament del modernisme que es practicava i alenava al Principat, una qüestió poc valorada encara (Aunier, 2017).

Pel que fa a l'estètica del modernisme, la producció musical es nodreix d'un component sensorial, de la mateixa forma que en les arts plàstiques; Santiago Rusiñol pinta a l'aire lliure i s'impregna de sensacions; els músics aprenen a escoltar i dialogar amb l'entorn, al marge de la forma, i incorporen l'alè popular i la seva estilització allunyada del casticisme, adquireix un caràcter essencial en quan a la futura renovació dels llenguatges. Fruit d'aquesta renovació apareixen noves formes i estils compositius que perdurarien fins més endavant, i d'entre els quals hi trobem englobats entre els cànons del modernisme, com ens relata l'estudiós francès Joseph Aunier: " (...) *un repertori de cançó de saló i de concert molt estilitzada, d'arrel tradicional, producte de la complicitat de poetes i músics (...)*" (Aunier, 2017).

Dins d'aquest estil doncs, hi ha músics que assumeixen un llenguatge renovador i de personalitat -cas d'Albéniz i Granados- que transcendeixen l'etapa modernista cap a la modernitat, i altres com Enric Morera (1865-1942) o Jaume Pahissa (1880-1969), o el

mateix Pedrell, que ostenten un llenguatge deutor del wagnerianisme, sense el vol transcendent dels anteriors. Felip Pedrell fou principalment qui va orientar de manera fonamental a Ricard Vinyes, Enric Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Joaquim Nin, Manuel de Falla i finalment, a Robert Gerhard, entre d'altres.

Seguint el fil històric, ens trobem en que anys posteriors a aquesta mencionada fornada de grans compositors “de la terra”, i bevent d'aquesta tradició modernista i catalanista, apareix a l'escena musical i compositiva el gran Xavier Montsalvatge (1912-2002), pare de l'escola catalana de composició que a dia d'avui gaudim. Deixeble d'Enric Morera i Jaume Pahissa, ha catalitzat a través de la seva obra diferents elements estètics que en la seva joventut l'associaren al francès Grup dels Sis, en especial a Darius Milhaud (1892-1974), i a l'estètica postimpressionista, per la qual s'ha sentit seduït des dels seus inicis com a compositor (Aviñoa, 2002). També el compositor rus Ígor Stravinsky (1882-1971) és una referència important en els seus plantejaments, si bé discrepa d'ell en la manera de manifestar un tarannà innovador, cosa que per Montsalvatge implica no trencar en termes absoluts amb la tradició. És així com les diverses etapes per les quals discorre la trajectòria compositiva del barceloní travessen àmpliament les tendències de la música europea del seu temps. Fou tot un innovador dins de la tradició en la qual s'englobava la seva estètica: des del wagnerisme inferit, fins al politonalisme de presència efectiva en la seva obra. Sens dubte, i com a descendent formatiu del mateix Montsalvatge, aquestes apreciacions estètiques afectarien de ple a la concepció i estil compositiu del nostre autor en qüestió, Salvador Brotons.

Veiem doncs, com es començaria a introduir la vessant francesa i postimpressionista dins l'ideari estètic de la tradició musical catalana d'aquell temps. A la par, la figura del compositor rus abans mencionat, transcendiria fins a un grup de compositors actual, cas dels autors que plantegem en aquest estudi. Faig un breu incís en aquest moment del relat històric i al trobar-nos en aquest apartat, per apuntar la transcendència dels gustos estètics de Montsalvatge i que ha adquirit, en certa manera, el mestre Brotons.

El nom de Xavier Montsalvatge podria associar-se a la generació del 1936, aquesta generació perduda per motius de l'exili que ja s'ha mencionat, i de la qual pocs noms poden rescatar-se avui amb voluntat de permanència en l'escena musical catalana (Aviñoa, 2002) -es tractaria d'un altre anàlisi històric que no ve al cas- i que pertanyen a una generació frustrada que ha servit de frontissa entre els músics de la República i les generacions més joves. Tot i la pèrdua patrimonial d'aquesta generació, la figura de

Montsalvatge ha perdurat, raó per la qual podem esbrinar doncs en aquest punt, com s'ha descrit la història de la música catalana a posteriori de la Guerra Civil nacional.

M'agradaria doncs, tal i com s'ha mencionat uns paràgrafs abans, fer especial menció a la influència del compositor rus Ígor Stravinsky en la concepció i estil de Montsalvatge, qüestió que es perllongaria fins a arribar a l'ensenyament que aquest impartí al mestre Brotons, i del qual diu ser un admirador. De la relació de Stravinsky amb les terres del Principat, sabem que va visitar la ciutat de Barcelona sis vegades, temps en el que hi donà dotze concerts (Martorell, 1982). A dia d'avui, considerat com un dels compositors més influents del segle XX, per no dir el que més, les visites de Stravinsky -ja fossin oficials o d'incògnit- tingueren un pes específic en la vida cultural i musical del Principat i, més concretament, de la ciutat de Barcelona; un dels llocs més punters d'Europa en vida i agitació cultural de l'època.

Aquestes mencionades visites del geni rus comportaren tota una agitació, no tan sols en els concerts que oferí a espais com el Gran Teatre del Liceu o el Palau de la Música, sinó per tots aquells actes paral·lels a aquestes visites oficioses que li proporcionaren el reconeixement de tota la societat. De ben segur, la interpretació de les grans i alhora conflictives obres de Stravinsky tals com la *Primera Simfonia, op.1* (1907), *La consagració de la Primavera* (1913), *Història d'un soldat* (1918), *L'ocell de foc* (1910), les suites *Petruixka* (1911) i *Pulcinella* (1924) o el poema simfònic d'*El cant del rossinyol* (1917) (Martorell, 1983), impactaren de ple a l'audiència. És així com aficionats, melòmans i gents del món cultural barcelonès presenciarien aquell impacte estètic que suposaren les mencionades interpretacions. Emanaria doncs una gran influència de la personalitat del mestre rus i de la seva obra sobre la vida cultural i artística de la ciutat de Barcelona, refrenada per l'activitat portada a terme per part de l'Associació de Música "da Camera", organitzadora de concerts monogràfics sobre el compositor fins que cessà la seva activitat l'any 1936 (Martorell, 1983). Les cròniques d'aquells concerts ens descriuen un Stravinsky variable en la seva concepció estètica, tot depenent de cada una de les obres exposades. És així com les elits musicals del moment veren en la música del rus una aproximació a la atonalitat, junt a una profunditat dels colors orquestrals i a una recerca de ritmes i fermesa de la melodia amb obres donades a la versatilitat d'estils. La música de Stravinsky calà doncs en l'ideari dels compositors catalans del moment, els quals incorporarien dins la seva percepció estètica certs elements texturals i de sonoritat. Així doncs, aquella marcada influència i gust predominant per l'estil del rus que

transcendiria a la generació posterior a la Guerra Civil, i que veié com Stravinsky retornaria a Barcelona l'any 1956, s'anà transmetent entre coetanis.

Al fil de les influències estètiques que conformaren l'ideari musical català des de finals del segle XIX fins al llarg de la primera meitat del segle posterior, hi trobem una peculiaritat. Arran de la mencionada apertura de Catalunya amb la resta de països europeus en relació al món cultural, hi trobem, per altre banda, una reacció no tant favorable pel que fa a l'obra dels compositors de la Segona Escola de Viena. Resulta curiosa aquesta apreciació ja que, de la mateixa manera que va ocórrer amb el mencionat Stravinsky, també s'organitzarien concerts monogràfics per part del compositor austríac Arnold Schönberg, o dels mateixos Berg i Webern amb inici entorn a l'any 1925 i que assoliria certa continuïtat entre els anys 1931 i 1936 (Casablanca, 1982).

Després de la Guerra Civil, es produeix un dolorós buit en l'activitat cultural i musical catalana fruit de la partida d'aquells qui més havien fet per assolir un estil o tradició pròpia per al territori, amb la figura de Robert Gerhard al front. Només els casos exponencials de Joaquim Homs, Frederic Mompou o Xavier Montsalvatge pogueren exercir la suficient influència sobre les noves generacions de la música catalana vistes les devastadores conseqüències. D'aquesta manera, defalleix el contacte amb les corrents europees més compromeses estèticament decantant-se per seguir bevent fonamentalment de les influències franceses i objectivistes. Així i tot, es clarificador afirmar que els anys d'avantguarda presenten un dels moments més intensos i brillants de la cultura catalana.

Seria ja una volta entrats els anys 50 quan tornaria a florir una nova llavor d'interès i apertura amb el naixement del Cercle Manuel de Falla i del Club 49 com a espais de projecció artística i intel·lectual, junt a l'aparició d'una generació de compositors coneguda com la Generació del 51 (Marco, 1989; Aviñoa, 2002). Un grup doncs avesat a mantenir un intercanvi constant d'idees i una recerca de nous camins i diferents formes expressives, i del qual en fou un dels més actiu el manresà Josep Maria Mestres Quadreny (1929-). Contribuí aquest a crear al 1968 el Conjunt Català de Música Contemporània, així com el Laboratori electroacústic Phonos al 1973 i el Grup Instrumental Català al 1976. Tots ells, aparells i formacions destinades a la recerca de noves experiències sonores i predominants en la interpretació d'un nou repertori, aleshores poc convencional encara. Una altre figura important d'aquest grup i que possiblement hagi estat el de major audiència -no tant sols a Catalunya sinó també a la resta de l'Estat- és el barceloní Xavier Benguerel (1931-2017). L'obra de Benguerel comprèn un univers sonor i un estil en base

a un astut tractament dels materials musicals i la seva construcció, que el dugueren a presentar un corpus creatiu predominantment abstracta però no exclòs de cert expressionisme.

Junt a Mestres Quadreny i Benguerel hi trobem, en un denominat Grup dels Cinc els també compositors Joaquim Homs, Joan Guinjoan i Josep Soler (Aviñoa, 2002). Amb l'ofici de tots ells, es perllongarien les activitats dels mencionats espais i la recerca de noves estètiques fins ben entrats els anys setanta. Però abans d'avançar en el recorregut històric, cal tenir en consideració aquells compositors als quals se li reconegué la seva aportació des de la distància.

Podem dir que en el mapa musical català apareixen diverses línies amb un traçat que se'n surt de l'esquema geogràfic nacional, tal i com s'ha relatat. El comentat tarannà d'universalitat que ha caracteritzat molts dels compositors nascuts al Principat, i sobretot de Montsalvatge, els ha portat més enllà de les seves fronteres, no ja per motius polítics com succeí en el passat recent -els exiliats-, sinó perquè en el seu estat de recerca permanent, en les seves ànsies de conèixer la creació musical d'altres indrets, han arribat a trobar-se amb el que veritablement desitjaven i necessitaven estèticament. (Aviñoa, 2002). Aquest ha estat el camí que han seguit alguns dels compositors que varen ocupar l'escena de la segona meitat del segle passat i l'obra i transcendència dels quals dura fins als nostres dies, tals com la de José Luis de Delás (1928-2018), Narcís Bonet (1933-2019), Enric Rexach (1932-) o Lleonard Balada (1933). Potser el cas d'aquest darrer, sigui el que més transcendència ha tingut en anys posteriors i, alhora, ha suposat un dels exemples més clars d'hibridació sonoro-cultural que poden trobar-se entre els compositors que configuren la història de la música no tan sols catalana sinó també espanyola de la segona meitat del segle XX. Per la qual cosa, pel coneixement que en tenim de Balada, la seva obra ha suposat un referent quasi per més compositors de fora de la limitació geogràfica de Catalunya que de dins del territori de la seva regió de procedència (Bonastre; Cortés, 2010).

Tornant dos paràgrafs més amunt en el nostre argumentari i fent referència a una altre figura rellevant de la historiografia musical catalana i que de ben segur incidí en el coneixement espectral musical del mestre Brotons, l'obra i figura del mestre Quadreny fou determinant en l'escena musical barcelonina de finals del segle XX (Gan Quesada, a González Lapuente, 2012). Coincideixen temporalment doncs els dos creadors, encara que la influència musical d'aquest no es produí de manera tan incisiva com en el cas de

l'obra de Montsalvatge. Així i tot, la rellevància de l'obra de Mestres Quadreny fou reconeguda amb el Premi Nacional de Música de la Generalitat l'any 1995. En l'àmbit instrumental, el compositor manresà és el més decidit de la seva generació en la utilització de recursos aleatoris, més en la línia oberta en els seus dies per el compositor americà John Cage, vers els que es practicava a l'escena musical espanyola amb Cristóbal Halffter al capdavant com a mostra d'aquells anys (Marco, 1989). Tot un innovador i d'afany descobridor que el dugué a introduir, dins del marc nacional, la utilització de la programació informàtica com a generadora d'estructures sonores, alhora que investiga en la sonoritat d'instruments poc treballats com els de percussió, que afectarien posteriorment als àmbits de la música de cambra, pianística y orquestral, donant com a fruit les seves quatre simfonies entre els anys 1990 i 2002. Una exemplificació i de referència que conviuria amb un jove Salvador Brotons qui, tot i el diferenciat mestratge que rebé, fou captador de tot el que l'envoltava, no tan sols des dels inicis -començà a escriure amb només setze anys- sinó que continuaria aquesta tasca més enllà del territori català.

En consonància amb el discurs que es ve argumentant, qui sí fou actor directe de la influència musical i compositiva rebuda per un jove Salvador Brotons, serien els professors d'orquestració, harmonia i contrapunt que tingué al Conservatori Superior de Música de Barcelona. A part del ja descrit Xavier Montsalvatge, una altre autor influent seria Manuel Oltra (1922-2015), compositor situat fora del Cercle Manuel de Falla i qui es dedicà més a l'àmbit de l'activitat coral (Marco, 1989). Englobem doncs a Oltra, i així ho demostra el seu catàleg musical, amb la música coral de la qual en sorgirien obres d'interès funcional. Possiblement, i vista la bona producció feta també coral o orquestral i coral de Brotons, la figura d'Oltra li proporcionaria una manera determinada d'entendre i tractar l'equilibri, potència i textura del conjunt de veus.

Un tercer autor d'afectació directe en la formació del barceloní seria Antoni Ros-Marbà (1937-). Alumne aquest, en el seu temps, de referents com Eduard Toldrà (1895-1962) o Joaquín Zamacois (1894-1976), ha desenvolupat la seva carrera arreu del mapa nacional i peninsular com a cara visible d'importantes orquestres simfòniques. D'aquesta vessant n'obtingué la possibilitat d'estar amb contacte, mitjançant l'estrena d'obres -sobretot al Palau de la Música catalana-, amb autor referencials, i alhora coetanis, ja mencionats com Carles Guinovart, Joan Guinjoan, Xavier Benguerel o Josep Soler. Més avesat doncs a la direcció que a la composició, de ben segur que la docència del reconegut director català

que en rebé un jove Brotons li proporcionaria la pràctica d'enfrontar-se a un guió orquestral i la massa sonora del conjunt instrumental. La visió que aquest en tindria de l'ample espectre musical de la regió o del context nacional i internacional transcendí en la formació conceptual del mateix.

De l'herència rebuda per part del mestre Brotons hi veiem doncs un ventall d'estils i formes que li proporcionarien certa versatilitat en el fet de l'escriptura musical. És així doncs com, junt al mestratge rebut per part dels mencionats antecessors estètics i professors acadèmics directes, la inquietud d'un Brotons defensor i compromès amb els valors, costums i llengua de la terra que el va veure néixer i la seva personalitat i caràcter obert i emprenedor, ha resultat un corpus creatiu de lo més complert. En relació als seus gusts, inspiracions i preferències, podríem mencionar en aquest punt les següents obres³ concebudes amb temàtica nacionalista, popular, paisatgística o de celebracions del marc cultural dels Països Catalans com a exemple d'aquest fet: "Cantata de Randa" (2012) per a orquestra, cor mixt, soprano, baríton i narrador, inspirada en el temps, vida i obra del beat Ramón Lull; "Obertura Costa Brava" (2005), rapsòdia catalana núm. 4 per a orquestra que evoca el paisatge d'aquesta part de la costa catalana i abraça les onades; "Oda a Verdaguer" (2001), per a cor mixt i orquestra inspirada en l'obra, trajectòria i defensa de la llengua catalana de mossèn Jacint Verdaguer; "Nocturn per a una illa" (1984) i "A la vora del mar" (2002), per a cor mixt gran, adoracions del nostre territori i les seves peculiaritats; "Mare Nostrum" (2004), concert per a guitarra i orquestra dedicada al mar que ens envolta; i la "Suite Simfònica de La Patum" (2012) per a orquestra, basada en la música popular que s'interpreta en aquesta festivitat de la localitat barcelonesa de Berga.

La mixtura conceptual entre renovació i tradició ens porta al què coneixem com a música de Salvador Brotons, un món creatiu que mira cap al passat però que alhora es situa a l'avantguarda dels nostres temps. Coneguda aquesta per la bellesa de les seves melodies i lo agradable de les audicions que se'n puguin fer, amb un tracte harmònic d'ampliació cap a nous mons sonors però conscient del recorregut funcional pres. És doncs d'aquesta manera com ens hem apropat al món conceptual que ha influït en la formació i posterior execució de l'interessat. Esbrinant els antecedents més pròxims és com podem entendre la manera de veure la música i la manera de compondre del barceloní per tal d'aproximar-

³ Les obres que es mencionen han estat extretes del catàleg de Salvador Brotons que custòdia la Biblioteca Nacional de España (BNE) i que és consultable al web de la institució.

nos en la major fiabilitat possible als aspectes tècnico-musicals i de percepció que ens plantejarem en els següents apartats.

1.2. Síntesi de l'obra.

Vist el context social, polític i musical, i descrites les tendències estètiques i aquelles influències que haurien pogut incidir sobre l'origen creatiu del primer autor en qüestió, ens disposem a entreveure aquestes disposicions en un cas concret. A mode de síntesi - que no una anàlisi detallada d'aspectes harmònics i funcionals- és com pretendrem desglossar els termes més representatius de la música del mestre Brotons en el cas concret de l'obra que aquí es planteja, prenent especial interès l'estructura i forma d'aquesta. Entrem doncs en la part analítica de la qüestió, aquella centrada en els elements musicals de l'obra proposada i de la que pretenem fer-ne una dissecció a mode d'esquema global. Ens serveix doncs de gran ajuda el context recreat per entendre aquelles singularitats que se'n puguin desprendre i per observar semblances en l'escriptura d'antecessors o referents històrics, vist el recorregut que esdevingué en el territori de procedència del nostre autor.

Tot seguint el model d'anàlisi tripartit basat en el marc teòric de Nattiez -com s'ha comentat a l'inici d'aquest estudi-, serà com obtindrem els elements imprescindibles i diferenciadors dins de l'àmbit més estrictament musical i/o compositiu de l'obra per a trompeta elegida del catàleg del compositor barceloní.

La *Sonata da concerto per a trompeta i piano op.52*, editada per l'Editorial Boileau l'any 1997, n'és el nostre objecte d'estudi. L'obra en qüestió es comença a concebre per part de l'autor durant la tardor de l'any 1990, a petició de Britt Theurer, aleshores professor de trompeta de la Universitat de Wyoming (South Carolina, EUA) per un encàrrec de la mateixa universitat. En un principi -ens comenta l'autor-, la intenció fou la d'escriure una peça d'un sol moviment per trompeta i piano, però tal com l'obra anava agafant forma i desenvolupant-se, va voler adaptar-la a una versió per solista i banda, convertint així la sonata inicial en una mena de concert. D'aquí, doncs, el títol de Sonata da Concerto, una peça d'uns dotze minuts de duració aproximadament.

Amb una primera aproximació a la partitura⁴ podem esbrinar com la peça és concebuda en tres parts sense interrupció: *Allegro-Lento-Allegro*, anant precedida d'una curta introducció lenta. Una espècie de gran estructura ternària A-B-A complementada per transicions i la inclusió de demés elements.

El segon *Allegro* és una reexposició desenvolupada i modificada del primer amb la inclusió d'elements de la part central. La cadència del solista es troba al final de la secció lenta, i el punt culminant de la peça s'aconsegueix cap al final quan el tema és reexposat íntegrament, brillantment orquestrat per la banda -en reducció per a piano en aquest cas-, mentre el solista complementa el teixit textural amb un brillant contracant. Aprofundint doncs en les seccions d'aquesta estructura i vist el panorama general de la composició, anem a detallar els elements que conformen cada una d'aquestes parts.

En primer lloc, cal assenyalar la concepció tonal de l'obra, la referència harmònica a la que s'enfronta el compositor i per consegüent l'interpret i que té cabuda en cada part comentada. El llenguatge de la Sonata da Concerto està enfocat, i així ens ho afirma l'autor, des d'un punt de vista "neotonal". No es tracta doncs d'una obra tonal però tampoc atonal, una llibertat harmònica i funcional que ens porta a aquesta concepció del desenvolupament tonal. Aquesta és la manera a la que l'autor es veu avesat en aquest tipus de composició, un estil en el que s'hi troba còmode i en el que veu evolucionada la seva formació tradicional. Podríem dir que es tracta d'un llenguatge pròxim als discursos harmònics de compositors tals com Bela Bártok, Arthur Honneger o el mateix Stravinsky i en el que l'autor català millor s'hi expressa. A la manera d'entendre del mestre Brotons, ell no pensa prèviament amb una tonalitat en concret per a conformar l'espectre tonal de l'obra, sinó que va modulant constantment per aconseguir aquells colors que necessita, i així ho veiem al llarg de la composició. Dins d'una modulació quasi constant s'esdevenen doncs els element motivics i construccions melòdiques que conformen l'obra. Es tracta d'una característica principal i reconeguda de l'estil compositiu del mestre Brotons.

Doncs bé, en cada una de les parts s'hi engloben varies indicacions de tempo que són en part les que ens indueixen certa fragmentació temàtica i evolutiva dins cada una d'aquestes seccions. Així doncs, hi trobem en la primera gran secció A un inici a mode d'introducció entre els compassos 1 i 5 en Largo, per passar directament, després d'un

⁴ Veure partitura general adjunta a aquest treball, en la qual s'hi poden percebre les qüestions i elements que aquí s'indiquen de manera verbalitzada.

calderó del piano, a un *presto con fuoco* de velocitat ràpida. Ja només en aquest breu espai de temps abans de l'inici d'un primer tema, ens topem amb un canvi de dinàmiques brusc, passant del fortíssim (*ff*) al piano (*p*), quasi bé d'un compàs a l'altre. El primer tema que s'articula i dona forma a aquesta primera part, discórrer del compàs 6 fins a l'inici del compàs 40, coincidint amb una variació de tempo, ara una mica més lent. Durant aquests més de trenta compassos, hi trobem constants canvis de compàs -passant de subdivisió binària a ternària i viceversa- alhora que una varietat de figuracions emprades i d'articulacions que li aporten un determinat caràcter al fragment.



Figures 1 i 2. Representen la concentració de recursos: canvis de compàs, diferents figuracions i paleta d'articulacions. La primera fa referència als compassos 19-20, i la segona als compresos entre el 29 i 31. (Brotons, 1997)

Es produeix doncs un canvi en la línia del piano entrats al compàs quaranta, passant a un fragment més líric en *legato* que indueix a la trompeta a seguir el mateix camí quan entra de nou al compàs 51, amb indicació clara de *cantabile*. El que fins ara havia esdevingut rítmic i articulat, s'adapta a frases llargues i melodioses, sense perdre la intensitat d'un tempo més bé ràpid. De la mateixa manera, l'acompanyament del piano dibuixa també un traçat més melòdic passant a un pla més recollit vers el primer fragment en que sí establí un diàleg amb la trompeta imitant-ne el caràcter. Aquest fragment líric s'allarga fins entrats al compàs 69, moment en què ens apareix una nova reducció de la velocitat, ara en *Meno allegro*. Després de sis compassos preparatoris del piano a mode de transició, entrem de nou en el pla rítmic del primer fragment comentat provinent d'un canvi de compàs amb subdivisió ternària, un 9/8 que el compositor estructura amb 2+2+2+3 -en contraposició al 3+3+3 comú i que coneixem-. Aquest nou paradigma rítmic, amb constant canvi de compàs -característica que té lloc al llarg de tota l'obra-, ens porta fins

al compàs 98, tot passant per una pujada de velocitat indicada com *poco piú mosso* al compàs 82.



Figura 3. Aquest fragment de l'obra en qüestió es correspon amb els compassos 75 i 76, moment en el que apareix reexposat el motiu inicial però ara transportat i ordenat de manera diferent rítmica i mètricament (Brotons, 1997).

És així com el piano fa d'enllaç entre la primera gran secció A que conclouria cap al compàs 112, ahora que, mitjançant un canvi rítmic i de caràcter, el piano dona entrada a la segona gran secció B, englobada ara en una velocitat lenta i indicada com *Lento*. És al compàs 124 on entra de nou la trompeta representant una altre esfera sonora, ara amb volum de pianíssim (*pp*) i un caràcter expressiu i íntim, tal i com indica l'autor a la partitura. Submergits dins d'aquesta atmosfera misteriosa que s'allarga fins al calderó del compàs 143, la trompeta actua en un registre mitjà-greu fent al·lusió al caràcter que se'n presenta. Introduint-hi l'element de la sordina, l'autor proposa una continuació del presentat en aquest *lento* que desemboca en l'inici de la cadència.

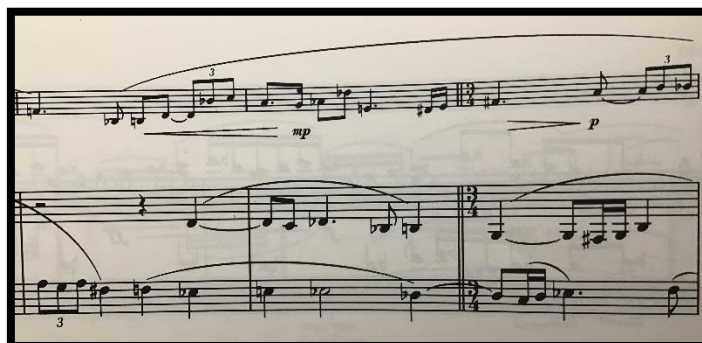


Figura 4. Moment de l'obra corresponent als compassos 126-128 en què s'hi veu clarament el tractament melòdic en *legato* que hi fa el compositor per a la secció lenta (Brotons, 1997).

Començaria en aquest punt doncs -al compàs 161- i després d'un pont conclusiu efectuat pel piano, la part cadenciosa de la trompeta sola, alliberada de l'estricta ritme però sí partint de la velocitat lenta que predomina en aquesta segona secció per anar augmentant-la, a fi d'entrar a un nou *Allegro* al compàs 181. Aquest fragment cadenciós doncs ens porta fins al compàs 183, un dels moments àlgids de l'obra i amb més tensió en que es produeix una breu aturada.

El que ve a continuació, i fins al compàs 192, és un anhel de la melodia lenta d'aquesta segona secció, ara representada en una tessitura més aguda i en la que s'hi introdueix un altre efecte sonor marcat per l'ús de la sordina *wa-wa*.

Entrem doncs, a partir del compàs 193 en el que seria la tercera gran secció A', una reexposició de lo vist a la primera secció. Enrolant-se en una nova indicació de tempo ràpida, ara *presto come prima*, el piano inicia de nou el discurs partint d'un misteriós pianíssim (*ppp*) a mode de murmuri. De cada vegada més lleugera, la part del piano va introduint els elements motívics que caracteritzen la part ràpida fins a enllaçar de nou amb l'entrada de la trompeta al compàs 208, i de nou en dinàmica de piano (*p*). A partir d'aquest punt es produeix una ascensió que ens condueix al compàs 220, moment en que torna a abaixar la velocitat. Com ja hem mencionat, el canvi de compàs dins d'una mateixa frase o fragment és constant. És així com des del compàs 223 fins a l'entrada del 250 l'autor li fa recordar a la trompeta el fragment melodiós i *legato* que s'ha vist en la segona secció, ara a una velocitat més ràpida però recuperant el caràcter *cantabile*. Ja a partir del compàs 250, comença de nou un *presto come prima* amb un caràcter rítmic que sí identifica a aquesta part i és quasi bé una transposició a la tercera del motiu vist a la primera gran secció. Però el recorregut cap al final de la secció i de l'obra no s'enlaira des d'aquest punt, sinó que torna a aparèixer-nos una nova secció en *legato*, expressiva i de caràcter *cantabile*. Passem doncs d'un fragment molt rítmic i jocós englobat entre els compassos 250 i 269, per entrar a un període de relantització del ritme entre els compassos 270 i 280 que ens condueix a aquesta repetició -ara en dinàmica fortíssim (*fff*) i de sonoritat expansiva- del fragment líric. No és fins al compàs 297 quan, ara sí, entrem al *Prestissimo* final, de mateix caràcter rítmic que el de l'inici. Aquest darrer fragment, augmentat per un canvi de l'acompanyament del piano -qui marca clarament el caràcter de cada una dels fragments i les seccions exposades-, ens proposa una escalada cap al final que es veu secundada per un augment del volum i la intensitat per part d'ambdós instruments. Si més no, podríem dir que es produeix una pujada i una davallada per tornar

a remuntar la melodia cap al final. Això es produeix entre els compassos 304 i 310, moment en el que ens trobem en una dinàmica de piano (*p*), prèvia a l'escalada final. És així com des del compàs 316 hi presenciem aquest augment de tensió, amb la trompeta a *tutta forza sempre*, que desemboca al compàs 323 amb una nota aguda -si- en fortíssim (*fff*), el moment àlgid de l'obra. El que ve a continuació des del compàs 324 és una reafirmació del final en torn a la nota abans mencionada, una espècie de coda molt breu i de marcat caràcter, acabant el dos instruments alhora amb un acord placat i amb intensitat.

Una volta descrit el recorregut estructural i melòdic de la peça, rellueixen algunes característiques en torn al tractament de la trompeta que cal remarcar. Podem dir que l'autor en fa del nostre instrument un element al qual hi atribueix un joc de dinàmiques, volums i caràcters diferents. És d'aquesta manera com ell entén les peculiaritats de l'instrument. Ressalta, sobretot, i al meu entendre, els recursos que en fa de les diferents tipologies d'articulacions, un element que el destaca sobre altres instruments i l'engloba dins del marc de la concepció del vent-metall. Una aportació que fa palesa de l'agilitat de i el contrast del què pot produir aquest instrument, si més no sempre dins d'una coherència rítmica i melòdica. Si més no, i encara que podria fer-ne ús d'alguna aportació escoltada, l'obra ens presenta -en paraules del mestre- temes nous en la seva totalitat. Uns motius i fragments, els aquí presentats, que s'han escrit pensant molt amb les possibilitats de la trompeta, la qual pot ser tractada com a instrument líric i expressiu -inclús equiparada als instruments que més gala en fan d'aquest aspecte- i com a aproximació a una concepció més semblant a la percussió.

També hi veiem al llarg de l'obra varis recursos de sonoritat i expressió com el *frulato*, encara que, com ens diu l'autor, no en va ser la seva intenció fer-ne una "obra d'efectes sonors" sinó que fos un tot en el que es presentés un discurs rítmic i melòdic alhora, explotant aquestes capacitats que venim mencionant.

És així com el concepte que en té el compositor sobre l'instrument en qüestió és, principalment, una característica comuna amb els altres instruments de metall i que recau en l'espectacularitat que produeix la seva sonoritat, amb una potència sonora diferenciadora, un rang ampli entre els pianos i els fortes. Una consideració a tenir en compte ja que resulta clau l'enfocament que se'n pugui fer i la idea premeditada que se'n tingui, ja que aquesta qüestió afecta a efectes d'escriptura al registre, volums o caràcters. També, com a instrument d'evolució gairebé recent, possibilita el joc d'efectes sonors mitjançant l'element material de les sordines en la seva amplitud de gammes (*straight*,

cup, harmon, wah-wah), ampliant aquest rang de capacitats tímbriques. En paraules del mestre Brotons, ens diu que la trompeta la coneixia bastant i que és per aquest motiu pel qual la seva obra és d'una exigència rítmica i sonora elevada, coneixedor l'autor de les capacitats tècniques de l'instrument i els gran exemples, en noms de trompetistes, que així ho demostren. Una caracterització doncs pel que fa a potència, agilitat i timbre.

L'obra comentada s'enquadra dins d'una estètica lliure del segle XX, d'una corrent que es troba entre la tonalitat i l'atonalitat -com s'ha exposat a l'inici d'aquest apartat-, una definició que no desprèn indecisió sinó que n'és l'eix sobre el qual es fonamenta i s'interrelaciona el discurs harmònic del catàleg del compositor català i de l'obra que ens ocupa. En vers aquesta concepció tonal, l'autor va construir el que per ell n'és el seu criteri de la bellesa: la textura, el ritme i la sonoritat característica de cada obra en particular.

Contextualitzant breument l'obra dins de la producció de l'autor, val a dir que, en paraules del mateix Brotons, cada creació que un fa és diferent, l'ambient conceptual i el que envolta una composició és dispar en cada ocasió. I d'això, vista l'extensió del seu catàleg creatiu, sap un bé del que parla. Així doncs com cada obra suposa un món diferent però dins la seva pròpia estètica i de la que en depèn el contingut i el format de la mateixa; tant si es tracta d'un concert per a instrument solista -com és el cas- com si es tracta d'una simfonia o un poema simfònic. El que prima a l'hora de plantejar l'obra en qüestió doncs és l'interès que en pugui despertar a l'interpret. Aquests darrers apunts fan referència al que seria la petjada històrica de la composició, al que denominem com nivell neutre dins de l'enfocament d'aquesta anàlisi que en fem.

Podem afirmar que existeix una evolució en les tècniques compositives que busca crear coses diferents i alhora fugir dels clixés. Segons ens diu el barceloní, "realment els compositors estan fent la mateixa obra tot el temps". És així com existeix una clara evolució en les tècniques i maneres del compositor català qui ha evolucionat la seva manera d'escriure depenent del què s'ha de compondre i del gènere al qual s'afronta, ens comenta. Aquesta evolució va ser primerament més tonal, per ara ser-ho més atonal, però en tot cas avesada a un recorregut natural el què ha fet la seva música, únicament cercant la reacció i la comunicació amb el públic. Segons el seu punt de vista, s'havia perdut el contacte entre autor i audiència, encara que això no significa que en l'actualitat s'hagi d'escriure com ho feia Stravinsky en el seu temps. Un avantatge del què disposen els

compositors del segle XXI és que poden compondre de varies maneres i estils diferents, i també, perquè no, tonalment.

1.3. Visió de l'interpret.

Com a tercer factor de rellevància en l'anàlisi del fet musical propi de cada un dels autors i l'exemplificació de l'obra proposada, s'hi troba el punt de vista del receptor, o, com en el nostre cas, també de l'interpret. Aquest rol recau alhora tant en l'autor d'aquest estudi, donat el seu perfil d'estudiant d'interpretació de l'instrument que ens ocupa, i en la visió i reflexió que ens ha aportat el reconegut trompetista i professor Lluís González Martí (Silla, 1978), qui ha enregistrat discogràficament l'obra. És així doncs la manera com disposem l'argumentari per a aquest punt relatiu al nivell estèsic del plantejament analític abordat.

Tal i com s'ha mencionat en la introducció d'aquest treball, l'interpret en qüestió té enregistrada l'obra. Conversant amb el mateix sobre com va ser la gravació, ens comenta que es va portar a terme seguint al màxim els criteris de composició, encara que per al mestre Brotons alguns moments es desviaren de la idea primigènia de l'autor. Com sempre en tota interpretació, molt hi té a dir l'interpret, qui en fa una lectura personal avesada a les condicions de l'instrument, la qual cosa pot ocasionar punts de vista diferents als de l'autor en quan a criteris tècnics del mateix. Ens diu el trompetista, que la principal dificultat d'aquesta peça recau en la seva duració, la qual cosa implica una resistència d'embocadura per aguantar amb totes les garanties fins al final. Tot i estar distribuïda en varies parts que donen lloc a moments de la interpretació del piano com a solista, el fet de ser una obra d'un únic moviment, en dificulta l'execució i requereix d'una atenció prolongada. Sobresurt en l'estructura la cadència escrita per a la trompeta, el que en fa una proposta més virtuosística si hi cap.

Pel que fa a la part interpretativa del conjunt instrumental de cambra que suposa la trompeta junt al piano, el lluïment del solista brilla per sobre de tot i n'és la part més important. Per qui estudia l'obra i la treballa per a ser interpretada, suposa un repte quasi bé personal per tal de fer front a les exigències rítmiques, mètriques i tècniques que comporta la partitura, tant musical com instrumentalment. Ens trobem doncs front d'una obra complicada rítmicament, i particularment difícil pel canvi constant d'indicacions de

compàs. És així com l'autor varia i combina el ritme intrínsec de manera continuada entre subdivisió binària i ternària. Especialment difícilment resulta el motiu característic de la primera secció i que es repetirà igualment a la tercera, el qual apareix per primera vegada al *Meno allegro* que va del compàs 69 al 99.

Si més no, com a intèrpret l'obra requereix expressivitat en totes les seves vessants. Em refereixo al fet de saber conjuguar diferents escenaris al llarg de l'obra. Si bé ressalten les parts o fragments amb un marcat caràcter rítmic, se'n fa ús també de cert lirisme i musicalitat en determinats moments -com s'ha exposat en l'apartat anterior-. És així com a l'intèrpret se li exigeix extreure'n de la seva sonoritat moments en *cantabile* i de màxima expressió melòdica, alhora que juga amb els volums que se li presenten. Estem doncs front d'una peça que conjuga un discurs melòdic a voltes interromput per una altre idea transgressora, i que en crea un trencament harmònic. Si més no, en el seu conjunt, es tracta d'una composició concebuda per a l'exposició al màxim de l'instrument solista.

Capítol 2. *Gènesi per a trompeta i piano* (2002), de Josep Prohens i Julià.

Descrita i analitzada la corrent catalana del Principat, entesa aquesta com a principal focus de propagació de la mencionada cultura catalana amb un camí pel que fa a la modernitat musical que s'inicià al segle dinou, cal aventurar-nos en les extremitats d'aquest fil històric. Donem un salt al canal mediterrani que separa la península amb l'arxipèlag de les Illes Balears per situar-nos ara a l'illa de Mallorca com a mostra més clarificadora d'aquest recorregut històric que venim argumentant. Tenint doncs com a punt de partida els moviments culturals i les estètiques musicals que es donaren entre dos segles a la regió catalana, serà doncs a partir d'aquesta hipòtesi com intentarem recórrer la historiografia musical del cas singular illenc.

El context social, polític i econòmic que afecta a aquest territori durant els segles XIX i XX difereix bastant del que hem vist i relatat fins al moment. Ens trobem amb una societat rural que té la seva principal font musical en els àmbits eclesiàstics i de la pagesia, en els salms i oratoris de l'ofici religiós i en aquelles tonades de feina i cants tradicionals que completaven la major part del cançoner popular de l'illa. Així i tot, han existit algunes figures prolífiques en l'àmbit de la música culta que farien de pont entre la cultura illenca i els avenços ideològics i avantguardistes que es donaren per aquells moments, abans de la guerra, a Catalunya. Aquests autors dels que parlem serien els reconeguts Joan Maria Thomàs i Sabater (1896-1966) i Baltasar Samper i Marquès (1888-1966), havent viscut, aquest darrer, bona part de la seva vida a la ciutat de Barcelona en un moment de gran agitació cultural i revolucionaria (Reynés, 2012).

Si bé la vida musical mallorquina no ha depès únicament del contacte entre ambdues regions catalanes, sí que és cert que la influència i intercanvi de pensament i autors amb la regió del Principat és bastant ferm i notori. A la par, també s'obriria un canal de comunicació, producció i recerca estètica amb els autors del País Valencià, sobretot d'ençà a l'assimilació per part d'aquests de l'oferta pedagògica musical superior que dugué als compositors illencs a entrar en contacte directe amb els autors valencians. És així doncs com bona part del segle passat els creadors illencs rebrien el mestratge per part dels il·lustres compositors llewantins, la qual cosa de ben segur influirà en el fet de

l'escriptura musical i de la creació de l'ideari estètic de cada un d'ells, segons les referències preconcebudes per part dels mateixos.

Possiblement ens trobem en l'àmbit geogràfic on més manca d'estudis monogràfics de les tendències i creacions musicals produïdes en el territori hi ha hagut. La història de la música balear, sobretot a l'època a la qual venim fent referència, no ha estat objecte d'estudi a gran escala; tan sols en coneixem relats de figures aïllades i argumentaris històrics dispersos dels que, sí un intenta recobrar-hi coherència, tan sols pot fer-se una petita idea del que va esdevenir en el nostre arxipèlag. Som, per tant, desconeguts d'una part important d'un patrimoni material, en forma de partitura, i immaterial que resulta ser clau per entendre les corrents, ideologies i idearis polítics, socials i estètics que varen tenir llocs centenars d'anys enrere.

El que sí podem intentar esbrinar és el que presenciem a dia d'avui en aquest apreciat territori. Saber i conèixer sobre els autors actuals ens pot fer estirar d'un fil històric que ens traslladi als ambients i pensaments passats dels que aquests en crearen la seva pròpia percepció musical. És així doncs com intentarem esbrinar les influències i el mestratge que rebé l'autor que es planteja en aquest capítol i que ha suposat el cas més representatiu -pel fet de ser un autor que ha creat una peça per a trompeta- del territori en qüestió.

2.1. Context de l'autor.

Dins del marc geogràfic exposat de les regions que conformen l'entitat cultural dels Països Catalans, comencem l'itinerari de desgranament del fil compositiu i contextual per l'exemple o cas significatiu i seleccionat que ens aporta una representació del territori de les Illes Balears. Partim doncs des de la representació més propera a nosaltres -a l'autor i al context d'execució d'aquest estudi- per veure de primera mà quin ha estat el recorregut d'aquest acotament de la història de la música que ens du a explorar un extracte del repertori contemporani per a trompeta.

Per això, cal situar-nos en el mapa de l'arxipèlag balear i, més concretament, a l'illa de Mallorca, per tal d'entendre el recorregut històric, les influències i les tendències que ha generat i reproduït la historiografia musical del nostre territori. Amb això no vull afirmar que l'itinerari hagi estat el mateix o similar arreu de les quatre illes que conformen el nostre apreciat arxipèlag -cosa que no ha estat així-, sinó que el cas que aquí s'exposa

representa -des d'un primer moment en què es veu englobat dins d'un treball discogràfic de prestigi juntament amb altres composicions a nivell estatal- el fet més peculiar, repercussiu i més evident de relació amb els territoris agermanats que anem fent referència. Dèiem, doncs, de contextualitzar no tan sols el compositor que ens ocupa sinó també el territori al que afecta i representa. Evidentment, i per raons socials i antropològiques, una qüestió s'enllaça o condiona una amb l'altra.

Dit això, estem parlant d'un compositor actual en vida i que encara produeix a dia d'avui -d'igual manera que els altres dos casos- i que s'ha erigit com a exponent d'un ventall de creadors que han copat i figuren al catàleg de compositors cèlebres i representatius de les Illes Balears, i que no és altre que Josep Prohens i Julià (Felanitx, 1956-). En aquest primer cas analític, l'obra tractada és la titulada *Gènesi per a trompeta i piano* (Brotons & Mercadal, 2002).

Nadiu de l'illa de Mallorca, la concepció o ideal compositiu de l'autor en qüestió difereix de la tradició i del recorregut històric que es donà en el seu territori d'origen durant el passat segle XX. Ens trobem doncs davant d'un cas en què ha primat l'evolució estilística, conceptual i de tendència innovadora dins de la composició, més bé en relació amb la avantguarda compositiva nacional i internacional que amb l'aparell de producció simfònica avesat a crear per a l'ideari social i col·lectiu de la "mallorquinització" o "balearització" del món musical proper. Amb aquesta afirmació es ve a dir que l'estil del mestre Prohens ha seguit un camí diferent als seus cèlebres antecessors illencs, els quals sorgiren dels moviments modernistes del segle anterior. Per tant, el nostre exponent, ha desviat la seva atenció cap a la contemporaneïtat més espectral i empenedora rica de matisos en la concepció musical de l'art de la composició. Lluny de l'estil i tradició d'autors com Bartomeu Oliver i Martí (1895-1984), Jaume Mas i Porcel (1909-1993), Antoni Mateu i Mulet (1933-1984), Antoni Martorell i Miralles (1915-2009), o dels més recents -encara que amb aquests sí més pròxims estèticament- Bernat Julià Rosselló (1922-2003), Romà Alís (1931-2006), Antoni Mulet (1943-) o Antoni Caimari (1943-), podem parlar de l'estil de Josep Prohens com rompedor, vists els antecedents mencionats (Parets; Estelrich; Massot, 2000).

És considerat en l'actualitat un dels màxims exponents de la composició a la nostra terra, alhora que és contemporani d'altres autors de les Illes com el manacorí Antoni Parera Fons (1943-), el barceloní però establert a Palma Xavier Carbonell Castell (1952-) o el campaner Bartomeu Artigues Mesquida (1957-), entre d'altres. Pertanyent també a un

grup de compositors mallorquins relacionats amb l'Àrea de Creació Acústica, fundada el 1978 per l'abans mencionat Antoni Caimari, més coneguda com a fundació ACA, en la que s'ha divulgat, d'ençà la seva creació, la música contemporània provinent dels autors mallorquins i ha servit de plataforma de recepció i redescobriments dels avanços fets per contemporanis exteriors i vinculats als compositors illencs (Aviñoa, 2002). Intèrpret de clarinet als seus inicis i posteriorment estudiant de piano, fou la composició la tasca que de ben jove acabà per decantar-se com a primera força musical del seu propi espectre acadèmic. Així doncs, després d'aprendre d'alguns dels compositors illencs, Prohens passà al Conservatori Superior de Música de València (1976), on es graduà d'Harmonia, Composició, Contrapunt i Instrumentació. Professor en l'actualitat del Departament de Composició del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, centre que ell mateix impulsà per la seva creació i inauguració, i director de l'Orquestra Simfònica del Conservatori Professional de Felanitx, és també el president de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Sebastià de les Illes Balears, amb seu a Palma.

L'estil i estètica del mestre felanitxer prové d'una formació en la que el mateix autor hi destaca la mà de compositors i pedagogs illencs tals com Joan Moll o Catalina Rotger, i de valencians com Pascual Martínez Martínez (1965-) o Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005). Especial i transcendent en el seu mestratge fou la relació que establí amb l'autor d'Alcoy Amando Blanquer, professor de composició al Conservatori de València al qual un jove Josep Prohens acudí. Després d'una primera etapa formativa al mateix lloc de naixement i amb professors locals que el durien a introduir-se en el món de la música i, com a instrumentista de clarinet, al de les bandes de música com la de Felanitx, Prohens passà a la ciutat de Palma per continuar amb els seus primerencs estudis musicals, ja avesat al gust per la composició. Seria així doncs com el recorregut acadèmic el portà a València per formar part de l'aula de composició amb el mestratge d'Amando Blanquer.

M'agradaria doncs fer un incís, una volta presentats els antecedents històrics pel que fa a autors mallorquins reconeguts, per prestar especial atenció a qui fou l'antecessor formatiu directe del mestre felanitxer. Per això, i per tal d'entendre el seu estil compositiu i ideari estètic, cal centrar-nos en la figura de l'alcoià A. Blanquer i els referents estilístics i musicals que l'autor valencià adquirí. La formació d'aquest tingué dos altres autors que influïren de bona manera en la seva concepció que després rebria el mallorquí: Manuel Palau i Boix (1893-1967) i el francès Olivier Messiaen (1908-1992). D'entrada, cal dir que l'impacte d'ambdós en la seva música fou quasi bé a la par, encara que curiós resulta

el cas de l'autor francès. Tenint en compte, d'entrada, la prevalença pel món bandístic de l'alcoià, amb una producció important per a aquest conjunt instrumental simfònic, seria en el seu trasllat a París on veuria ampliades les seves mires pel que fa a la composició. Aquesta renovació repercuteix doncs en el seu llenguatge artístic, el qual es veurà enriquit amb noves perspectives estètiques, fet que li suposaria una profunda renovació del seu estil compositiu (Lanza, 1986). També, en la seva etapa francesa, entraria en contacte a través la *Schola Cantorum* amb Daniel Lesur, encara que amb aquest darrer no compartí la seva experimentació del llenguatge musical. De qui sí n'obtindria alguna referència estètica i lingüística seria del també francès André Jolivet (1905-1974), del qual n'apreciaria la voluntat d'experimentació cap a timbres instrumentals fins aleshores inèdits (Lanza, 1986; Bueno Camejo, 1998). Aquests nous efectes sonors fruit de la utilització de la modalitat i una recerca de les complexitats rítmiques serien un nou enfocament del llenguatge de Blanquer, un element que també podem veure reflectit en l'obra per a trompeta de Josep Prohens.

Així doncs, tornant als inicis de les influències de Blanquer i situant-nos dins l'àmbit de la regió valenciana, el compositor Manuel Palau ha resultat ser un autor que ha conreat varis estils diferents; des de la música de cambra fins a obres corals, vocals i pianístiques. Es diu de la seva música que té un origen o arrel folklòrica i amb un arrelat sentit de la tradició valenciana pel que fa a la seva formació. Així i tot, la seva música no resulta ser en absolut conservadora ni del tot acadèmica com es podria pensar (Marco, 1989). Parteix doncs d'un impressionisme que possiblement adquirí dels seu pas formatiu per París o Berlín -on rebé consells del prestigiós Maurice Ravel-, cap a experiències que el duen a voltes a al politonalitat i a la modalitat. Aquestes característiques mencionades les trobem en l'obra de Blanquer, i en conseqüència en la de Josep Prohens.

Coneguda la primera referència estètica i d'estil de l'alcoià, podem dir que es mostra cautelós pel que fa a les relacions lingüístiques i estètiques amb la tradició, però al mateix temps mostra una necessitat d'evolució harmònica i rítmica que l'apropen a alguns postulats del grup francès conegut com la *Jove França*. És aquí doncs on entraria en joc el mestratge d'un Messiaen, amb el qual Blanquer formà part de l'aula d'Anàlisi Musical del Conservatori de París (Marco, 1989; Bueno Camejo, 1998).

Fent èmfasi en la relació i aprofundiment de les perspectives aportades per Olivier Messiaen, tant pel que fa a l'aprenentatge del valencià com al gust d'un Prohens que tindria com a referent compositiu al francès, hi trobem varis punts de l'ideari estètic d'un

i altre a tenir en compte. La petjada de l'il·lustre compositor francès és doncs la més ineludible per un i altre, i fent incís sobretot en els colors de la sonoritat i en la sistematització del ritme i l'harmonia de les obres d'ambdós.

En conseqüència, Messiaen ha desenvolupat la consciència reflexiva del compositor valencià en quant a l'art de l'escriptura musical, una activitat crítica que el francès també va estendre sobre els joves serialistes europeus d'aquell moment, tals com Pierre Boulez o Karl Stockhausen, els quals també foren alumnes seus (Morgan, 1991). Certament, doncs, hi trobem en la música del compositor francès un estil d'escriptura rigorós i objectivista alhora que racionalista, al·ludint a un esperit nacionalista que caracteritzaria també posteriorment al valencià. Les característiques individuals del so tals com la melodia, el ritme, la dinàmica i el timbre en són l'objecte de renovació i expressió de Messiaen, així com ho defineix al seu tractat *Technique de mon langage musical* (1944) (Bueno Camejo, 1998; Morgan, 1991). Tracta doncs, el compositor francès, tots aquests elements de manera individual creant una forma desenvolupada dins de les conegudes estructures característiques de la seva autoria.

Amando Blanquer, en conseqüència, ha evitat la ingènua postura mística que pressuposa l'adoració del so com a màxim valor estètic. El que sí comparteix l'autor alcoià és l'ideari estètic del francès: colors, lluminositat i caràcter mediterrani. Dit en altres paraules, el valencià ha absorbit i instrumentalitzat el timbre, que en Messiaen adquireix rang d'estructura, com un vehicle expressiu dins d'una estètica vocacional hispànica, valenciana i, per extensió, mediterrània. D'aquesta manera doncs, veiem com la paleta tímbrica -al igual que en l'obra que ens ocupa- és utilitzada amb una vocació colorista, lluminosa, que té com a objectiu artístic la representació de l'ànima valenciana, en tots els sentits en que aquesta es pugui entendre.

Un altre factor important en aquest relat de transmissió del paradigma estètic i elements compositius, és l'ús del politonalisme, tal i com també observem en l'obra del mallorquí Prohens. I, en relació, al que hem argumentat en el paràgraf anterior, aquesta politonalitat harmònica constant no pretén altre cosa que recrear la mencionada llum valenciana. Ens trobem doncs, en aquest punt, amb dues característiques essencials en l'obra de l'autor d'Alcoy que com anem descobrint, figuren també com a principals trets en la peça comentada del felanitxer, com a primera introducció a l'anàlisi a nivell poètic d'aquesta.

Per altre banda, i seguint amb l'aspecte estètic, l'obra d'Amando Blanquer figura com a moderada en relació a una vessant nacionalista de recreació d'ideals i sonoritats en pro de la defensa del patrimoni musical valencià (Marco, 1989). Aquest nacionalisme moderat doncs, troba les seves arrels en els anys de formació a València amb el ja mencionat Manuel Palau, entre els anys 1954 i 1956, una descendència d'estil que el mateix Blanquer li donaria un rang de transcendència i universalització clara del sentit valencià. D'aquesta representació mitjançant l'escriptura dels sons i ambients musicals que identifiquen a aquesta comunitat. De Palau, possiblement també comptem amb una visió impressionista de l'anomenat Ravel que introduiria en menor grau a la seva música.

Així doncs, més acusada és la empremta de Messiaen en la música de Blanquer i que posteriorment influiria en la del mestre felanitxer -com ens comenta el mateix-, pel que fa a l'ús del modalisme i el cromatisme harmònic. Així doncs, el relativisme estètic del valencià, qui sostenia que la música constitueix un mitjà d'expressió personal (Bueno Camejo, 1998), un vehicle transmissor dels sentiments del compositor, va encaminat a través dels elements de la melodia i el color.

Del que hem exposat fins al moment, aquests en serien doncs els principals trets característics d'aquest compositor il·lustre dins del panorama musical valencià i hispànic del segle XX -possiblement dels més productius i transcendents musicalment- i que, la petjada del qual, es veuria continguda en l'ideari estètic de Josep Prohens. Tampoc cal obviar el període italià de l'alcoià, qui prengué contacte, una volta deixat París, amb els fonaments compositius de Godofredo Petrassi; la influència d'aquest no fou tant com la de l'il·lustre autor francès però diguem que es reafirmà amb el seu convenciment de la importància del cromatisme i de l'interès cap a la textura i el timbre (Bueno Camejo, 1998). Es confirmaria així el lliure caràcter de l'atonalisme "blanquerià", qui utilitzaria amb més llibertat les tècniques compositives rebudes de Messiaen (Marco, 1989).

Per altre part, considero que cal tenir en consideració -al tractar-se d'un punt de coincidència entre referents històrics i estilístics per part de Salvador Brotons i de Prohens- el gust, a la par, de l'estètica "messianesca" i "stravinskyana", en relació al capítol anterior. Observem doncs una reacció a la tradició musical germànica des d'ambdues parts, tant dels mateixos autors aquí apel·lats com dels seus antecedents formatius. Per tant, una clara disconformitat amb la coneguda com Escola de Darmstadt primerament i la posterior Escola de Viena i la seva aposta pel dodecafonisme.

Una volta relatat el fil històric dels antecedents dels ideals compositius i referents estètics del mestre mallorquí, cal veure quin ha estat l'estil que aquest ha inclòs a les seves obres. Pel que fa al catàleg o corpus creatiu de Josep Prohens, podem afirmar que és extens i divers. Si bé, cal dir que ha focalitzat la seva activitat creativa vers el piano com a principal dedicació inspiratòria, fruit dels seus estudis previs de l'instrument durant la seva etapa formativa i com a font àmplia d'experimentació vers els recursos compositius que permet i que el mateix autor explota. Sols cal consultar la seva obra pianística per assabentar-se d'aquest fet, tal i com ens relata el mateix compositor.

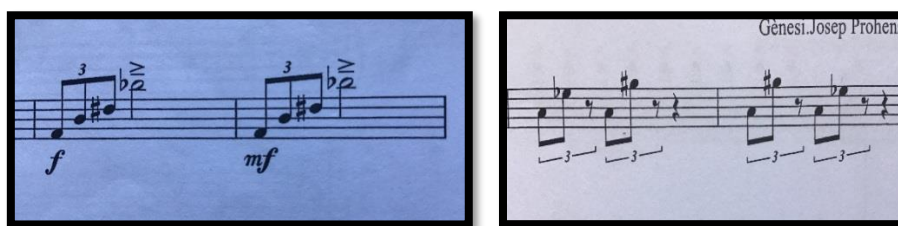
Anem doncs a intentar esbrinar fins a quin grau es veuen reflectides aquestes apreciacions estètiques a l'obra per a trompeta en qüestió, i de quina manera la música de l'autor mallorquí ens aproxima a aquests paradigmes estilístics, junt a la seva creació específica que comporta una obra d'aquestes característiques.

2.2. Síntesi de l'obra.

Gènesi per a trompeta i piano va ser editada per l'editorial Brotons i Mercadal l'any 2002, i esdevé l'eix d'aquesta part de l'estudi analític. L'obra en qüestió dugué a l'autor felanitxer a saber-ne més sobre els instruments de metall, ja que més bé tenia els coneixements dels instruments de vent-fusta -ens diu l'autor-, arrel de la seva primerenca formació com a clarinetista. Com s'ha comentat, front a aquest repte, hi confluïa un interès per desvetllar les capacitats tímbriques de l'instrument, i va ser fruit de la seva relació personal amb el trompetista valencià Lluís González Martí -ja mencionat a l'obra per a trompeta de Salvador Brotons- com sorgí l'oportunitat d'escriure aquesta obra, la qual s'estrenà un 7 de juliol del mateix any d'edició a l'Auditori d'Alcúdia (Mallorca).

Escriure, per primera vegada, per a un instrument com la trompeta li suposà "tot un repte" al mestre de Felanitx -ens comenta-, el qual compta amb una trajectòria il·lustrativa dins l'àmbit musical balear pel que fa al seu perfil com a docent i compositor destacat. Per afrontar una creació la formació de la qual encara no s'havia experimentat, el propi compositor, de la mateixa manera que quan escriu per a qualsevol altre instrument, va pretendre posar-se dins la pell de l'instrumentista i, particularment, dins l'instrument. D'aquesta manera -ens diu- és com millor un pot percebre les qualitats i singularitats de l'aparell, en quant a concepció, per tal de fer lluir els avantatges sonors que proporciona.

És així doncs com l'obra anà agafant color i forma, utilitzant -tal i com descriu el compositor- un espectre ampli en quan a tessitura, una articulació molt ben definida, un joc de dinàmiques extrem –que ens duu en pocs segons des d'un pianíssim (*pp*) a un fortíssim (*ff*)-, i un ritme marcat que recordi el caràcter militar que porta intrínsec l'origen de l'instrument, el qual es veu representat per la figuració de tresets durant tota l'obra. Aquest breu element motívic n'és la cèl·lula rítmica constant que evoluciona al llarg de les seccions de la peça i que li imprimeix un caràcter particular a la composició. Diguem-ne que aquesta n'és la carta de presentació de l'obra, la d'un treset amb acompanyament del piano. Però el fet musical i l'engranatge textural no queda aquí.



Figures 5 i 6. Primera aparició del motiu del treset original i primera variació que se'n fa. La primera figura apareix als compassos 23-24, i la segona als compassos 44-45. (Prohens, 2002).

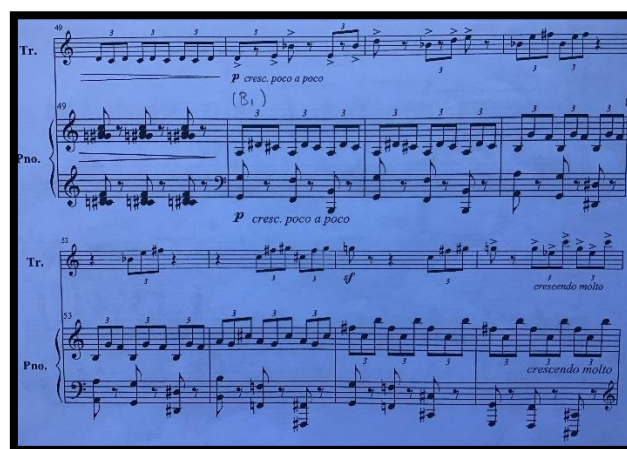


Figura 7. Fragment de l'obra corresponent als compassos 49-56 en els que hi apreciem un tractament quasi paral·lel entre la figuració que executa l'instrument solista i la mà dreta del piano. (Prohens, 2002).

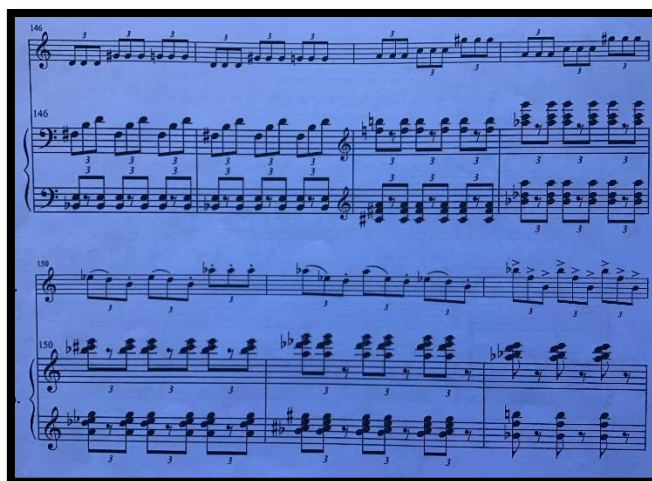


Figura 8. Fragment de l'obra corresponent als compassos 146-152 en els que tant la trompeta com l'acompanyament del piano estan tractats amb una textura homogènia, amb el motiu bàsic del treset a totes les veus. (Prohens, 2002).

Com a primera aproximació analítica de l'obra, cal esmentar-ne també l'àmbit tonal en el que s'engloba la creació. Es tracta -en paraules del compositor- d'una obra que no està definida per cap tonalitat en concret, sinó que es conforma mitjançant varis recursos com són els modes, l'escala de tons sencers o l'harmonia per segones. D'aquests elements que destaquem, la tradició compositiva ja n'havia fet palesa des de finals del segle XIX i principis del XX amb compositors de l'alçada d'Igor Stravinsky o Olivier Messiaen, els quals utilitzen els modes de manera bastant recurrent, la qual cosa venim mencionant.

Tot seguint el model d'anàlisi comentat en l'apartat corresponent del primer capítol, hem vist dins del nivell poètic -el que crea l'autor- les principals característiques formals de la peça i els recursos compositius emprats. Entrem ara doncs a la part formal de la síntesi. Pel que fa a l'estructura de l'obra⁵, ens trobem amb una disposició ternària que verbalitzaríem com a A-B-A, per a diferenciar-ne les parts, i que conté una introducció a l'inici. Així doncs, podem delimitar aquesta divisió parcial a la mateixa partitura citant la durada de cada una d'elles: Introducció, des del compàs 1 al 28; primera secció o A, entre els cc. 29 al 79; segona secció o B, del compàs 80 al 130; i tercera secció o A', del compàs 131 al final. Dins d'aquesta divisió hi veiem algunes parts que es comprenen de diferents subseccions. És d'aquesta manera doncs com després d'una introducció avesada per notes de valor llarg i intervèl·lica dispar en un temps de *Moderato*, referendada amb uns clústers per part del piano, entrem a la primera secció A amb un nou material rítmic. A l'inici de

⁵ Veure partitura general adjunta a aquest treball, en la qual s'hi poden percebre les qüestions i elements que aquí s'indiquen de manera verbalitzada.

secció hi trobem un canvi de “tempo”, passant doncs a un *Allegro*, i a un canvi en la figuració de l’acompanyament del piano, en aquest cas en corxeres. La part de la trompeta entra ja de ple amb els tresets, combinats en diferent mètrica fins al punt de comprimir-se en dues semicorxeres cap al compàs 58. Tota aquesta primera secció culmina amb un punt àlgid i amb exagerada dinàmica en fort al compàs 77, al que precedeix un repòs en forma de calderó per part del piano.

La segona secció o B ens presenta un moment de calma intentant representar un canvi de color en la sonoritat que hem sentit uns compassos abans. Així doncs, i amb un temps de *Calmo*, indueix a l’intèrpret a interferir amb un tempo més pausat i en el que es pugui fer èmfasi en la melodia en vers del ritme. És així com passa d’utilitzar indicacions d’articulació variada a la primera secció, a fer-ne ús de la lligadura entre cada una de les notes que es presenten a la segona secció. Entra de nou en joc, de la mateixa manera que a l’inici de l’obra, la sordina com a element expressiu i de sonoritat més apagada. L’acompanyament del piano en aquesta secció es ara qui adopta la figuració del treset, composant-se aquest d’arpegis per quartes i mitjos tons.

Arribats al calderó del compàs 86 com a segon punt d’aturada del discurs per part d’ambdós instruments, entrem en una espècie de pont o transició. Primerament amb una melodia acompanyada entre els compassos 87 i 91 en la que el piano elabora un seguit de síncopes en figuració de negres lligades, que ens porten a reprendre els tresets disposats per quartes. En aquest moment de solitud del piano, l’acompanyament agafa el rang de melodia i es disposa en breus frases de dos compassos, a la manera d’un antecedent creat per l’arpegi i un conseqüent amb l’acord mantingut en un valor de blanca en punt. Això ocorre entre els compassos 92 i el calderó del compàs 102. A partir del següent compàs es dona pas a la cadència d’aquesta segona secció que és interpretada per la trompeta; podríem dir que el compositor en fa un recull breu de l’evolució del motiu principal i el joc de diferent articulació i la oscil·lació dels volums. Moment de lluïment doncs per a la trompeta.

El fragment que uneix el final de la cadència amb l’entrada a la tercera secció que resulta ser reexpositiva de la primera, comprèn els compassos 123 i 130 a la manera d’un pont en el que el protagonista melòdic i discursiu torna a ser el piano. En aquest cas, el mencionat arpegiat en tresets es veu reduït a una seqüència lligada de semicorxeres en que cada dues notes de la figura conté una relació de segones equivalent a un to. Del pas de la segona a la tercera nota de les quatre semicorxeres se’n deriva un interval de quarta.

Entrats a la tercera i darrera secció, veiem com l'autor recupera els motius ja presentats a la primera secció. Així doncs, en un intent de cop final, entrem en un temps d'*Allegro con fuoco* i amb dinàmica de piano com a punt de sortida. La figuració recuperada per a l'inici és la del treset reduït a dues semicorxeres i amb relacions de semitò entre ells. Existeix en aquest punt un canvi en la densitat de l'acompanyament del piano, el qual veu amplificada la seva presència quasi a mode de clúster elaborant tresets de manera constant fins al compàs 151. Serà a partir del compàs 139 quan la trompeta es situa en la figuració de treset tal i com la veiem i no se'n desviarà fins al final de l'obra. De la mateixa manera abans descrita, entre les notes que conformen el treset hi apareixen relacions de semitò i tercers o quarts depenent del cas. Arribem doncs al punt culminant de la tercera secció al compàs 143, el qual es representa amb una nota aguda de la tessitura de la trompeta -re5- i amb una indicació d'articulació amb accent, amb tres tresets igualment construïts sobre aquesta nota. A partir del compàs següent, moment en el que es produeix un contrast de color i dinàmica brusc en relació al moment que s'acaba de viure musicalment un compàs abans, s'inicia l'ascensió progressiva cap al final de l'obra. La disposició dels tresets en aquesta part ens recorda a la de la primera secció. Sens dubte és el moment de més intensitat sonora i tensió harmònica de l'obra, abocant-nos al final de l'obra premeditadament i sense complexitats.

Aquesta part A' n'és repleta d'indicacions d'articulació i és d'aquesta manera com l'autor n'expressa el caràcter desitjat i la intensitat que ha de dur a l'oient a perseguir auditivament el final de la peça. Arribats al compàs 155, s'inicia la Coda final, una primera part d'aquesta, en la que el piano canvia de textura. En part, la veu de la trompeta reinicia una escalada harmònica i tímbrica que ens segueix conduint al final, fins que al compàs 159 -canviant a compàs de subdivisió binària- comença la segona part de la coda. Utilitza l'autor en aquest punt el recurs de la relació de semitò entre les notes del treset per mitigar l'escalada i crear una tensió que desemboca, juntament amb el pedal harmònic en trino crescendo del piano, a la corxera final. Una progressió que ha desembocat doncs en una nota amb dinàmica fortíssima i accentuada, a mena de cop final.

Prestem doncs especial interès amb la comentada figuració de treset i que apareix a totes les seccions descrites. És a través d'aquesta figura com l'autor hi efectua la seva tasca harmònica, independentment de la mètrica empleada. Així, hi veiem doncs en els tresets una diversitat de recursos harmònics que es conjuguen en cada determinat fragment o secció de la peça. Hi trobem frases amb aquest motiu desenvolupat en relacions de

terceres, d'altres en relacions de semitò entre cada una de les notes de la figura, d'altres disposats com a acords desplegats a mode d'arpegis o d'altres en relacions de quartes o amb el salt intervàl·lic -ascendent o descendent- de l'octava.



Figura 9. Fragment corresponent als compassos 92-102, moment en que el piano executa una transició cap a la cadència de la trompeta i no deixa d'aplicar el treset, ara com a arpegi per quartes. (Prohens, 2002).

Una altre tret característic n'és l'exploració dels registres extrems tant per part del piano com per part de la trompeta. En el cas de l'instrument de metall, cas més estrany en el que el registre s'amplia, el seu rang de tessitura en aquesta obra va des d'un la² -dues ratlles addicionals per baix fora del pentagrama en clau de sol- fins a un mi bemoll⁵ -tres ratlles addicionals per amunt fora del pentagrama en clau de sol-. D'aquesta manera -tal i com ens explica el compositor- se li dona molta amplitud al timbre de cada instrument alhora que obté més recursos. La conjunció de les dos amplituds dels instruments doncs, ens aporta un espai sonor que fa que un determinat fragment adquireixi un color específic.

Cal incidir també, tal i com s'ha exposat a l'inici d'aquest apartat, amb el canvi bruscat i exagerat de dinàmiques i volums en un espai de poc temps, quasi bé dins un mateix compàs o pocs temps més. Aquesta apreciació, que li aporta al discurs melòdic cert nerviosisme, podríem dir que va molt en sintonia amb el caràcter de l'autor. El mateix Josep Prohens es considera una persona d'un marcat caràcter, intens i expressiu que alhora varia d'intensitat depenent de cada situació. Diu d'ell ser de caràcter nerviós i inquiet pel qual la seva música es veu afectada d'aquesta complexitat de matisos i provoca el que reconeixem en la mencionada partitura, uns canvis bruscs i constants "d'humor" en un mateix fragment -es passa de *ppp* a *fff* en relativa facilitat-.

Englobat amb aquesta flexibilitat de matisos, volums i intensitats, hi identifiquem també certa flexibilitat d'agògica, passant al llarg de tota l'obra per varies indicacions de compàs, ja sigui en subdivisió binària o ternària. Aquest fet afecta als ritmes i figuracions

que s'hi presenten, creant una varietat de combinacions que ens condueixen en cada cas a varies culminacions melòdiques al llarg de l'obra i en diàleg amb l'acompanyament del piano. Aquesta apreciació -com ens diu l'autor- té a veure, una vegada més, amb la recerca d'un color sonor diferencial i en consideració a l'instrument de metall que tantes possibilitats sonores i de caràcters ens facilita. En relació a aquest punt, val a dir que la singularitat dels determinats caràcters que s'hi presenten a l'obra queden definits per l'ús de diferents articulacions, enteses aquestes com a diferents simbologies de durada i intensitat de les notes. Així doncs, veiem escrits a la partitura punts, ratlles i accents que conjuguen amb les lligadures, en una simbiosi d'estil i caràcter que enriqueixen els matisos de l'obra. Aquest tret característic es coneix que es tracta d'una obra escrita originalment per a un instrument de vent-metall com és la trompeta en aquest cas. Una mostra més del fet d'endinsar-se en l'instrument i reflectir-hi les seves fortaleces com a distintiu.

Per a construir l'esquema i discurs tonal de l'obra, punt clau en qualsevol creació i més tenint en consideració les influències estètiques que s'han comentat a l'apartat anterior, l'autor felanitxer utilitza el que es denomina com a sistema de potencials -tal i com ens comenta-. Aquest sistema es fonamenta amb una qüestió bàsica i que és la de crear, des d'una nota principal, una constel·lació de relacions a través dels tons que té a devora -inferior i superiorment- aquesta nota escollida, i així successivament. Es pretén doncs aconseguir que de les conseqüències harmòniques que se'n desprenen hi trobem la justificació dels fets propis de la música. Inclús no és aventurat afirmar que la taula d'afinitat de qualsevol entitat sonora és la que ens dona la clau de la seva harmonia i ens assenyala les principals línies de la força del seu propi camp de gravetat, prest que defineix el grau de les tonalitats resultants. Alhora, amb el sistema de potencials es pot crear una estètica que sigui la correcta per a idealitzar i criticar la composició contemporània. La desaparició preventiva de les normes del diatonisme han fet perdre la relació de la importància dels acords, referent a les relacions de preponderància i jerarquia dels mateixos. La relació de tons potencials és doncs l'atractiu que substitueix les normes clàssiques de la tradició. A més, certes preocupacions de caràcter harmònic daten de principis del segle passat i veure-les ara amb la nostra perspectiva, ens dona la possibilitat d'una mecànica per a observar-les amb objectivitat del procés harmònic. És a dir, ens dona la possibilitat d'anar-nos-en molt enfora tonalment, però d'una manera que el compositor controla.

Una volta descrits els principals elements que caracteritzen la composició i avaluats els significats de tot plegat, podem dir que en certs moments flueix la música de cambra, la combinació i diàleg d'un i altre instruments en el desenvolupament dels motius rítmics presentats a l'inici.

En paraules del propi Prohens, avaluant el que seria el nivell neutre d'aquesta aproximació analítica -és a dir, la petjada històrica de l'obra-, aquesta peça li suposà una evolució en el seu recorregut en el camp de la composició. Com cada obra de nova creació, la suposada experimentació i plantejament de nous paradigmes per a cada cas provoca una evolució en el seu determinat moment. En aquest cas, el plantejament efectuat ens ofereix un pensament més en global que no en particular de l'instrument -tal i com ens relata l'autor-, encara que sempre es mantenen algunes característiques intrínseques dels propis recursos compositius de cada creador. En definitiva, pot variar el llenguatge depenent del o dels instruments als que un s'enfronta en cada ocasió, però no canvia la concepció del color i la textura les quals poden resultar semblants entre una obra i una altre de la mateixa autoria. Com a curiositat, ens diu el compositor que un mateix tendeix a escriure menys notes amb el pas dels anys, com a fet que condiciona el seu estil d'escriptura.

Si més no, cada creació -en aquest cas en relació a la trompeta- no deixa de ser una pròpia reinterpretació de l'autor, i així ho és quan a l'hora de compondre per a aquest instrument se'n té preconcebuda una idea estilística fruit de la formació o influències individuals. Penso que la idea de la trompeta que en té Prohens tendeix a la representació d'una força sonora i de caràcter que molt té a veure a com s'ha vist aquest instrument tradicionalment. La seva experimentació doncs rau en la pràctica sonora de la creació de determinats efectes i a través d'això de l'ambient global al que ens transporten els sis minuts de durada d'aquesta composició.

2.3. Visió de l'interpret.

L'obra en qüestió es troba també enregistrada al disc *Siglo XX español* del trompetista Lluís González, tal i com ho està també l'obra del mestre Brotons. De primeres doncs, podem dir que per part de l'àmbit trompetístic -representat en aquest cas per l'interpret mencionat- es tracta d'una obra considerada com a puntera dins del repertori donades les seves singularitats, encara que poc coneguda per l'audiència.

En paraules del mateix Lluís: “(...) Més endavant, vaig decidir enregistrar un disc de música espanyola del segle XX per a trompeta i piano, i no vaig dubtar d'incorporar-la per la seva gran qualitat musical, la qual cosa fa que sigui indispensable per a aquest repertori” (Brotons & Mercadal, 2002).

De la relació del trompetista amb el compositor va néixer la idea de compondre una obra per a trompeta per part de Josep Prohens, qui coincidí durant uns anys amb Lluís González quan residí a l'illa de Mallorca essent membre de l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears i professor a varis centres d'ensenyaments musicals com el Conservatori. Com no podia ser d'altre manera, la preparació de la composició per part de l'instrumentista va anar en consonància amb la visió de l'autor en tot moment, preparant-la doncs sota els paràmetres preconcebuts a fi d'aconseguir-ne un resultat òptim.

Així doncs, a la mateixa manera que ho concep el mestre Brotons amb l'enfocament de la seva creació, l'obra es presenta com a tot un repte per a l'interpret. Concebuda originalment -i així ho fa constar l'autor a la partitura- per a trompeta en Do, ens comenta el trompetista que hora de gravar-la es va decantar per fer-ho amb trompeta en Re, ja que d'aquesta manera salvava alguns entrebancs de digitació. Un clar exemple de que l'aposta original d'un autor es pot veure complementada per la visió de l'interpret a fi de millorar-ne l'execució i dotar-la de més lògica interpretativa en quan a la tècnica de l'instrument es refereix.

D'entrada, i a mode característic, es tracta d'una obra que passa per totes les tessitures i dinàmiques que coneixem i pot fer l'instrument, apostant per una nova dimensió sonora que aporta nous colors a l'espectre de la trompeta. El propi compositor s'endinsa dins de l'instrument per reconèixer els motius i cèl·lules característiques que ressalten, en aquest cas reconegut pels motius breus de ritme irregular que hi imprimeix. És així com l'autor fa ús de salts intervàl·lics que en dificulten l'execució per part de l'interpret, tal i com ens comenta en Lluís.

Resulta curiós que quasi mai hi apareix una indicació de metrònom a la partitura, la qual cosa li dona un marge de llibertat a l'interpret per fer-se'n la seva pròpia versió o lectura. Aquest fet comporta un risc a la par ja que no totes les interpretacions seran avaluades per part dels intèrprets de la mateixa manera, cabent-hi doncs la possibilitat de deformar alguns elements del preconcebut per l'autor.

Hem entrat doncs, una volta fetes les primeres pinzellades del que ens aporta la creació del mestre mallorquí com a intèrprets, en el que seria el nivell estèsic -la percepció del receptor- de la síntesi. Pel que fa a la meva pròpia visió com a estudiant de l'instrument en qüestió, per una banda, i com a possible intèrpret de l'obra per una altre, val a dir que comparteixo moltes de les apreciacions fetes per l'autor. De manera preconcebuda, un valora la partitura com a font de literatura musical enriquidora i que ens aporta una determinada formació o repte.

Del que vaig poder extreure'n d'una primera audició que en vaig fer de la gravació abans mencionada, la meva impressió va ser la d'escoltar, en determinats fragments similituds amb la coloració i estètica d'autors referents en el repertori comú trompetístic. Estic parlant de compositors de finals del segle passat i ubicats a un determinat entorn estètic, tals com André Jolivet o Henri Tomasi. Autors, tots ells, que tenen almenys una obra escrita per a trompeta i acompanyament -de piano, en aquest cas- i que són materials de referència. La producció d'aquests s'engloba al Conservatori de París, com a docents de l'art de la composició i en torn a un prestigiós concurs de trompeta que es duia a terme a la pròpia institució, a la manera d'una exigència interpretativa per a aquells estudiants de l'especialitat que acabaven els seus corresponents estudis. Rellevant em va semblar doncs, l'aconseguir, per part de l'autor mallorquí, un color i textures entre ambdós instruments que em recordés als mencionats autors referents. Per altre banda, i de manera indirecta, hi podem percebre a través de la seva música algunes de les preferències musicals del mateix, tals com la del ja a voltes mencionat Stravinsky i pel que fa en particular a l'escriptura de la melodia.

Endinsant-nos al que seria la part més tècnica pròpiament dita de l'instrument, suposa, al meu entendre, tot un exercici d'articulacions, volums i intensitats, es tracta doncs d'una obra molt completa i exigent per a l'intèrpret. A la par del domini de rangs i matisos que requereix, hi veiem una utilització constant d'intervàl·liques a mesura abruptes, la qual cosa implica -com a trompetista- adquirir certa flexibilitat a l'hora d'executar-les.

Tenint en compte totes les qüestions que aquí es planteja, sens dubte que estem al davant d'una partitura que no s'adapta a qualsevol nivell o grau d'intèrprets. Estem parlant d'una composició que podria ser abordada per estudiants de nivells superior -més bé de darrers cursos- o per professionals avesats als recitals solistes i a la música de cambra. El grau de dificultat rítmica i de velocitat mètrica en l'execució de la peça ens condueix a garantir un domini tècnic de l'instrument per poder afrontar-la.

Tornant al joc de la coloració al qual hem fet bastant d'èmfasi a l'apartat anterior, cal destacar l'ús d'un element material com és la sordina (*straight*) per aconseguir l'efecte sonor desitjat. Al fil d'aquesta qüestió podem afirmar que una de les principals dificultats també és la de crear l'ambient sonor desitjat en cada fragment o secció, el que implica una qualitat del so no gens senzill d'aconseguir per part d'un instrumentista. De la mateixa manera, resulta necessari, per tant, controlar els mencionats volums per tal no ser estrident a l'hora de situar-se en uns nivells màxims d'intensitat sonora.

A una obra de durada relativament breu - 6 minuts- hi trobem doncs una alta concentració de matisos que l'intèrpret ha de saber gestionar amb poc temps. Una intensitat que li requereix a qui ho toca una màxima capacitat de resposta, alhora que conjuga les seves melodies amb les parts més solístiques del piano. En comparació amb la ja comentada obra de Salvador Brotons, la peça del compositor mallorquí comporta un llenguatge més ple d'entrebancs harmònics. Realment, el lluïment del solista versa sobre el caràcter rítmic i de matisos front la melodia.

Atenent al propi significat de la paraula que conforma el títol de l'obra, *Gènesi*, val afirmar que la peça representa un origen -musicalment, una figuració concreta com la del treset- que es va desenvolupant. És tracta doncs, tota la manera en que es conforma l'obra, d'un procés del com s'ha originat o ha pres naixença un fet com el que aquí se'ns presenta.

Crec que, i com s'ha dit en l'apartat anterior, que l'intèrpret hi pot veure intrínsec -i amb certa claredat- el caràcter del compositor en cada fragment. Un discurs que ens du en tots els moments a una pujada i a una baixada, com si d'un discurs verbalitzat es tractés. Alhora, estem davant d'una música que no ens deixa indiferents en cap cas i que, de manera positiva, ens aporta un espai sonor que fa reflexionar qui la interpreta en torn a la qüestió de la sonoritat de l'instrument. Penso que aquesta qüestió és primordial per detectar la petjada que en deixa l'autor i fa l'obra, si bé, peculiar.

Capítol 3. *Solerianeta - Fantasia sobre el Fandango del Padre Soler* (2009), d'Andrés Valero-Castells.

El tercer indret d'aquest recorregut per comprendre l'estètica dels compositors actuals del territori dels Països Catalans, ens transporta, tot seguint el fil geogràfic plantejat, a la regió del País Valencià. Lloc amb una tradició i una història particulars, cal afirmar d'entrada la peculiar vessant musical que ha caracteritzat i caracteritza, almenys des de les darreres dècades, a la societat valenciana. Una comunitat molt avesada a la tradició recreativa i formativa de les bandes de música, les quals alhora esdevenen tot un espai de socialització per als qui hi intervenen d'una manera directa o indirecta. De la mateixa manera que ocorre als altres dos territoris exposats, ens trobem amb una societat amb un marcat culte a la festivitat. A aquella celebració que aglomera barris i comarques en torn a un element destacat de la seva particular història. Si bé, la tradició culta de la pròpia música també ha copat un paper important al llarg de la seva història recent. De la mateixa manera que succeí al territori del Principat, també es desenvolupà una corrent renovadora cap a finals del segle XIX i inicis del XX coneguda com renaixença valenciana (Aviñoa, 2002).

És així com d'entre el catàleg d'autors referencials del País Valencià hi trobem com a exponents més recents els ja mencionats i descrits Manuel Oltra o Manuel Palau, amb la influència d'aquest darrer més destacada. Ambdós amb un ideari estètic i que amb el seu propi mestratge han interferit sobre els autors interpel·lats als capítols anteriors com Salvador Brotons, directament, o amb Amando Blanquer, referent més recent de la comunitat compositiva del País Valencià, i per extensió, a tot l'Estat. No cal doncs, arribats a aquest punt del relat, tornar a detallar les singularitats i recorreguts d'aquests creadors i la rellevància de la seva obra, la qual cosa ja s'ha posat en consideració.

Anant més enreda en el temps, altres autors destacats en l'escola valenciana han estat Salvador Giner Vidal (1832-1911), Manuel Penella Moreno (1880-1939) o Eduardo López-Chavarri (1875-1970), sobretot aquest darrer. També altres referents actuals com Ernest Martínez-Izquierdo han tingut el seu espai (Marco, 1989). Tota una escola de composició sòlida englobada en la renaixença valenciana i per extensió catalana, la creació dels quals ha transcendit en la història però en menor incidència en la música de l'autor valencià que en els autors més pròxims relatats.

3.1. Context de l'autor.

Pel que fa a la part estrictament en relació a la historiografia musical del territori, els antecedents ens porten a un espai on l'academització de la música va prendre rellevància dins del segle passat, com s'ha vist a la introducció d'aquest capítol. En l'actualitat, però, hi trobem entre els seus conciutadans un gran nombre de compositors, intèrprets i directors rellevants que han copat i copen l'escena musical de l'Estat i d'alguns llocs del panorama internacional. De l'àmbit compositiu i formatiu cal destacar-ne algunes figures rellevants que han influït en el desenvolupament musical de la regió i al de tot l'Estat en general, tant pel seu mestratge com pel llegat deixat amb les seves creacions. Seguint un fil històric, tal i com hem vingut fent en els anteriors capítols, cal relatar doncs en aquest apartat les principals influències en quan a compositors que ha donat aquesta terra i que han tingut rellevància en la persona i obra de l'autor que aquí es presenta.

Dels ja mencionats Manuel Oltra, Manuel Palau i Amando Blanquer, la transcendència de la seva figura com a creadors i pedagogs i la importància de l'obra dels quals s'ha argumentat, n'hi afegirem d'altres que de la mateixa manera han tingut ressonància històrica. Si més no, recalcar una vegada més com de clau han resultat aquests autors en el transcurs de la història de la música espanyola, catalana i valenciana.

Un dels casos singulars a l'actualitat és doncs el de la figura d'Andrés Valero-Castells (Silla, 1973). Compositor més jove dels tres que es plantegen en aquest estudi, val a dir que completà la seva formació en els Conservatoris Superiors de Música de València i Múrcia, titulant-se en vuit especialitats, amb quatre Mencions d'Honor i Premi Extraordinari Fi de Carrera en Composició. Els seus professors més destacats han estat R. Ramos, L. Balada, E. García Asensio, E. Cifre, M. Galduf, F. Tamarit, J. M^a Vives i V. Campos. També, ha assistit a nombrosos cursos de perfeccionament i postgrau. Ha obtingut el Diploma d' Estudis Avançats (D.E.A.) per la Universitat Catòlica de València. En l'actualitat, i des del 2004, és catedràtic de composició en el Conservatori Superior Joaquín Rodrigo de València, alhora que membre de la Molt Il·lustríssima Acadèmia de la Música de València.

Dels referents valencians, en el cas de Valero-Castells, no hi va tenir contacte directe amb Amando Blanquer. Ell començà a estudiar amb Ramón Ramos (1954 -2012), qui en el seu temps assistí als reconeguts cursos de Darmstadt, el que li aportà al valencià tot el que desconeixia referent a les corrents del segle XX, tal i com ens diu l'autor. De la mateixa

manera, un altre compositor que molt ha influït en l'ideari estètic de Valero-Castells ha estat el català Lleonard Balada (1933-) -amb influències americanes donat el seu pas per EUA-, sobretot en els cursos de composició de Torroella de Montgrí (Girona). Uns cursos als que un jove Andrés assistí durant una sèrie d'anys. Passat el temps, el mateix Andrés li organitzà els cursos de composició a València durant uns anys després de que aquests es deixessin de fer en territori català. Una formació estètica important la que li proporcionà després de la primerenca formació amb Ramón Ramos al Conservatori Superior de Música de València. Ara bé, la seva formació s'ha englobat i centrat en la tradició occidental, com és el cas de molts de nosaltres, tenint com a mestres actuals i de font important d'influència sobre els seus estudis als dos il·lustres compositors mencionats.

Pel que fa a la seva obra, ha rebut importants premis i distincions arreu del territori estatal. A part, les seves obres han estat interpretades a la major part del mapa europeu i, fins i tot, a EUA i el Canadà, Argentina, Puerto Rico, Colòmbia, Panamà, Costa Rica, Mèxic, Japó, Corea del Sud, Singapur, Hong Kong, Turquia, Austràlia i la Xina. Ha rebut encàrrecs de varies institucions, així com de part d'importants conjunts instrumentals i solistes. Les seves partitures es troben editades a Espanya, França, Suïssa i els EUA, fet que dona a conèixer fins on ha arribat la seva música. Compta amb una àmplia discografia realitzada a Espanya, Noruega, França, Suïssa, Països Baixos, Portugal, Polònia, EUA i el Japó. Sens dubte, un llistat que ens enfronta a un compositor conegut arreu del mapa mundial i la música del qual ha copat programacions de concerts, treballs i investigacions arreu. També, i amb anterioritat, ha estat membre directiu de l' Associació de Compositors Simfònics Valencians, i ha estat compositor resident del Festival Internacional *Spanish Brass* que es celebrà a la localitat valenciana d'Alzira, l'any 2005, i de la Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana, en la temporada 2005-06. Es pot dir que ha estat el primer compositor viu en ser interpretada una de les seves obres al Palau de les Arts "Reina Sofía" de València, l'any 2006.

Enfocant-nos en un àmbit més personal en quant a estil i tècnica compositiva pròpia, l'autor es defineix com a un compositor eclèctic, al qual li encanten les fusions, li agrada equilibrar l'ús d'elements els quals podríem classificar com provinents de la tradició, amb d'altres més avesats a la modernitat i l'avantguarda. En destaca la seva visió dels col·legues contemporanis, als quals, diu, es veuen massa influenciats per l'escola espectral francesa, treballant doncs amb l'element del timbre com a principal raó, quasi

com a eina de culte. No és el cas de Valero-Castells, qui sí treballa amb altres paràmetres com són el ritme, la textura -especialment el contrapunt- i el “tematisme” -és a dir, la concepció prèvia d’un tema, conegut o desconegut, com a principal motiu a desenvolupar- com a gustos preferencials per a la composició. Si bé, no es defineix dins d’una estètica en concret, sinó que cerca una personalitat diferenciadora, un segell que el caracteritzi, sense tenir en compte les modes o tendències estètiques que conflueixen a dia d’avui dins del món de la composició. De igual forma, a un mateix compositor li costa definir la seva obra, la qual, al trobar-se produint en l’actualitat, es troba en una evolució contínua de les capacitats, formalismes, estructures i convencions musicals que hagin pogut fer palesa amb anterioritat i oberta a més i noves influències. La principal raó de ser d’un compositor és la capacitat i aspiració de transmetre la seva personalitat dins del seu treball compositiu, de la mateixa manera que ho hem pogut comprovar amb els casos de Josep Prohens i de Salvador Brotons, compositors amb un grau de personalitat molt alt.

Per altre banda, li atreuen aquelles músiques o tendències que provoquen o promulguen les fusions musicals, aquelles que utilitzen des de músiques antigues, ancestrals, modernes o populars i fan ús del treball de camp, el folklore i l’etnomusicologia per tal de crear noves dimensions sonores. Ara bé, dins de la tradició musical occidental d’èpoques passades que comentem, els seus gustos, preferències i referents com a músic i compositor -ens comenta- van, en un sentit ample, des de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven o Gustav Mahler en l’àmbit centreeuropeu, i amb Manuel de Falla com a referent nacional. Ja més pròxims a l’època modera i respecte a compositors de la primera meitat del segle XX, l’autor valencià té un especial interès pels ja mencionats Ígor Stravinsky, Arthur Honneger i Bela Bartók, i com a novetat amb Charles Ives (1874-1954). Més actuals, i englobats a la segona meitat del segle passat, li atreuen els romanesos György Ligeti (1923-2006) i Iannis Xenakis (1922-2001), l’italià Luciano Berio (1925-2003), i els americans John Cage (1912-1992), John Adams (1947-) i, sobretot, Steve Reich (1936-).

Cada obra de nova creació després d’aprofundir en la seva conceptualització requereix d’uns recursos determinats, alhora que sempre ha estat obert a explorar noves coses, ens comenta l’autor. La inspiració per a una nova composició pot venir de diverses fonts. Una, la que s’ha comentat i fa referència a una temàtica en concret, musical o no. I, d’altres, que van des d’apreciacions científiques o històriques com la mitologia, la

literatura, la pintura o la filosofia, fins a elements materials que suposen objectes o moments d'afectació personal i inesborrable record personal per a qui els experimenta.

Existeix una evolució natural en el seu pensament gràcies a la pràctica compositiva que li proporciona l'ofici, alhora que constata una maduració intel·lectual que conjunta la seva pròpia evolució com a escriptor musical. Al cap i a la fi, ens diu, l'únic motiu estètic que li permet prendre decisions és la seva pròpia llibertat creativa. Cada obra és un nou món en sí mateixa, una nova finestra de recursos i una nova oportunitat d'evolució en la composició i en la pràctica de nous elements. En el cas de la *Solerianeta*, i al tractar-se d'una recomposició, ha estat la pràctica anterior sobre aquest tema i d'altres que han sorgit, el motiu d'aquesta aventura creativa que no és nova en sí encara que recobri certa personalitat i formi part del camí evolutiu i estilístic de l'autor.

3.2. Síntesi de l'obra.

Obra escrita l'agost del 2009, la *Solerianeta* és una fantasia elaborada a partir del tema del Fandango per a tecla del Pare Soler, que en bona part vol deixar constància del virtuosisme per part de la trompeta i també del piano. Els paràmetres més destacables de variació respecte la font original són l'organització estructural, la combinació temàtica, l'ús personal de l'harmonia, l'abundància de polirítmies i el tractament textural del baix *ostinato* característic, tal i com ens diu el propi autor. Hi ha una primera versió d'aquesta fantasia, escrita per l'autor, per a quartet de saxofons i percussió corporal. Encara que, el primer enregistrament discogràfic d'aquesta obra, el trobem en el CD *Contemporary Trumpet* (SPA, 2013).

La seva relació amb l'instrument cabdal d'aquest estudi i la seva posterior visió del mateix, li ve per part de la relació familiar. El seu pare va ser fiscorn amateur durant tota la seva vida, i va ser, per tant, la figura paterna la qui li inculcà l'amor per la música i el motiu pel qual va començar a estudiar la trompeta des dels vuit anys. A part, s'hi afegiria el piano pocs anys després. Afirmar que aquests dos instruments s'han convertit com una espècie de "llengua materna" dins la seva formació i concepció musical. Anys després, ja enrolat en la composició, els primers vehicles d'expressió van ser, naturalment, la trompeta i el piano. Pel que fa a la trompeta, les propietats tímbriques de l'instrument són molt variades, molt dúctils, encara que per a ell el tret principal és el timbre brillant i la

presència sonora que desprèn dins de qualsevol conjunt instrumental, amb major o menor volum d'intèrprets.

Es troba en l'actualitat, diu, composant un concert per a dues trompetes i orquestra, seguint la seva incursió d'exploració de les capacitats de l'instrument vers diferents conjunts, ja que anteriorment, la fórmula empleada ha estat la de compondre per a trompeta solista i orquestra de corda -també amb versió de trompeta i banda, i reducció de trompeta i piano, cas de la *Solerianeta*-, i per a trompeta piccolo, quartet de trompetes -amb afinació de Do-, i per a trompeta i conjunt de cordes. A més d'aquests tres concerts esmentats, ha escrit obres per a trompeta sola, trompeta i piano, trompeta i marimba, duos, trios, quartets i quintets, tots per a trompeta i com a instrument destacat. Es tracta doncs d'un dels instruments per als que ha compost més des de que inicià la seva trajectòria com a compositor. De la mateixa manera, en les seves obres simfòniques hi ha sovint parts o fragments molt importants per a la secció de trompetes de l'orquestra, ens comenta. Amb aquesta afirmació diu no necessitar cap circumstància especial per a elegir la trompeta a l'hora de compondre. És, se'ns dubte, el seu instrument o almenys, un d'ells podem dir-ne.

Des de fa temps compon per encàrrec, igual que molts altres compositors, cas diferent de l'abans mencionat Josep Prohens, qui escriu fruit de la seva inquietud i deriva musical personal. Aquest fet du a l'autor valencià a enfocar i estructurar l'obra tenint en compte l'instrument al que s'ha d'afrontar i el músic concret que li fa la petició. Per tant, podem dir que les seves composicions parteixen d'un primer punt de partida que té en compte les peculiaritats personals, musicals, tímbriques i sonores del material al qual ha de fer front el compositor. Naturalment, les qualitats interpretatives de la persona o músic en concret que li fa arribar la petició, es veuen reflectides d'alguna manera a la partitura acabada. Però, en el cas que ens ocupa, no va ser del tot així com l'autor va concebre l'obra. Immers en un treball d'investigació per a obtenir el Diploma d'Estudis Avançats (D.E.A) - diploma que s'atorgava a l'Estat espanyol fa unes dècades com a titulació acreditativa de la realització d'uns estudis de postgrau-, l'autor realitzà una tesina en la qual feu una anàlisi d'obres contemporànies derivades del *Fandango* per a tecla del Pare Antonio Soler. Amb la realització d'aquest estudi, volgué també fer la seva aportació composant una fantasia a partir del material d'aquesta obra tant popular, encara que en un primer moment quan començà a abordar el full en blanc, no tingué cap instrument ni músic solista en ment com a concepció prèvia de la nova composició. Curiosament, diu, la seva, és una obra que no ha pogut escoltar mai en directe, en versió concert, encara que

sí -i aquí el meu descobriment- se n'han fet dues magnífiques gravacions discogràfiques. La primera d'elles, la de l'excel·lent trompetista gallec Rubén Simeó (Vigo, 1992-) acompanyat al piano per Alejo Amoedo, i la segona, la del fantàstic solista i professor mencionat Lluís González, en aquest cas acompanyat al piano per Salvador Mestre. Dos grans trompetistes actuals del mapa peninsular i coneguts arreu d'Europa i del món que s'han interessat per l'obra d'Andrés Valero-Castells com a peça que recull part de l'evolució compositiva vers l'instrument i que, de cada dia, segueix avançant en la seva concepció com a apreciat instrument solista.

Com s'ha dit, el punt de partida d'aquesta composició central va ser el *Fandango* per a tecla del Pare A. Soler. Diu el propi compositor, que de ben petit va tenir l'oportunitat d'interpretar amb la banda de música de la seva localitat l'obra *Soleriana* de Carles Suriñach (1915-1997), peça de la qual s'enamorà profundament, i no tant sols de la recomposició feta pel mateix Suriñach sinó de l'obra original de Soler. Amb el temps, diu l'autor que ha anat coneixent altres adaptacions i arranjaments fets sobre aquest tema tant popular; des de la recomposició feta per Claudio Prieto (1934-2015), a la de Tomás Marco (Madrid, 1942-), la de Cristóbal Halffter (Madrid, 1930-), o la del més recent Ernest Martínez-Izquierdo (Barcelona, 1962-) (Valero-Castells, 2012).

La intenció d'afrontar una altre reformulació d'aquesta obra per part de Valero-Castells, va sorgir doncs de la interiorització que en va fer de l'obra original de Soler, ens comenta, de la qual deixà emanar les idees musicals per a escriure una fantasia sobre l'obra original, recomponent-la, doncs, a la seva manera. Durant el procés de creació, ens diu, no va ser determinant el fet de ser una obra enfocada per a trompeta i piano, sinó que, de fet, adaptà en un primer moment l'obra per a quartet de saxos -com hem mencionat- i amb percussió opcional i per a quartet de clarinets; formació molt diferent al que sorgiria després.

Entrant ja en matèria musical, comenta l'autor a la seva tesina (Valero-Castells, 2012) que el fet d'escriure el títol en diminutiu -i en valencià- vol significar, per una part, la durada de l'obra -uns 6 min. aprox.- i, per altre, una denotació del gust i gratitud amb el que l'autor s'ha apropiat al material del *Fandango* de Soler.

El que proposa doncs l'autor és fer una reconversió del tema original amb la qual, vista l'aportació feta per part dels autors mencionats uns paràgrafs més amunt, aportar al catàleg de versions, un nou tractament de la melodia. És així com defuig d'una culminació del tema feta sobre la dominant -casos de Suriñach, Halffter i Marco-, o sobre la tònica

menor -cas de Prieto-, o sobre la tònica sense harmonitzar -cas de Martínez-Izquierdo-, i sobre la tònica mesclada amb la dominant -cas també de Halffter- (Valero-Castells, 2012). La proposta del valencià doncs, vista la partitura⁶, recau en una conclusió a la tònica però amb tercera de “picardia” o tònica major.

Parlant de la forma musical d’aquesta idea preconcebuda del tema, ens comenta l’autor que s’ha pres absoluta llibertat estructural, d’aquí també la part de “fantasieta”. Si bé aquesta famosa melodia havia pres contacte amb el propi autor des de feia molts anys, tal i com ens comenta, la seva idea va ser la de recrear-se amb ella. És així com, en lloc de plantejar un treball rigorós sobre el material previ -com sol ser al compondre sobre una música preexistent- la seva proposta donà màniga ample a la intuïció i creació.

Si bé l’obra s’inicia amb el mateix motiu que l’original del Pare Soler, de la mateixa manera que apareix representat en els tres primers compassos de la mà dreta del piano, l’autor deixa a partir d’aquí el pla original. Per tant, podem dir que no ha seguit organitzadament el material original, encara que tampoc s’ha vist desorganitzat d’abrupta manera. Simplement, relata l’autor al seu estudi, sorgeix cada motiu conegut en el precís instant en el que apareix en la partitura original (Valero-Castells, 2012). De manera esquemàtica doncs, podríem establir unes seccions o parts entre les que s’hi inclou el material del fandango. Una estructura que es veu afectada per les variables del metrònom i el caràcter intrínsec que s’hi aporta a cada fragment. Veiem quines en són les peculiaritats del nivell poètic d’aquesta anàlisi.

Així doncs, a la manera d’una aproximació global a la partitura, ens trobem amb dos grans seccions. Una primera secció de velocitat lenta que discorre entre els compassos 1 al 25, dividint-se alhora aquesta amb tres subseccions diferenciades per una clara indicació de tempo. Una part A *con garbo*, del compàs 1 al 6; una part B *poco più*, del compàs 7 al 19; i una part C *più mosso*, del compàs 20 al 25. Seguidament, entrariem al que n’és la segona secció que s’allarga fins als compàs 215, una part central doncs bastant extensa en relació a la primera i de velocitat més ràpida, en la que hi tenen lloc les majors peculiaritats de la música de l’autor valencià.

Dins d’aquesta segona secció gran, també hi identifiquem tres temes diferents, encara que ara desenvolupats en més porcions. En totes i cada una d’elles, de la mateixa manera que

⁶ Veure partitura general adjunta a aquest treball, en la qual s’hi poden percebre les qüestions i elements que aquí s’indiquen de manera verbalitzada.

succeeix a la primera secció, les indicacions de tempo configuren la gran diferència entre una i altre subsecció.

Així doncs, ens trobem amb un part A dividida alhora en quatre fragments: un primer en *allegro* que té lloc entre els compassos 26 i 57; un segon *poco più*, del compàs 58 al 122; un tercer en *rubato*, a la manera d'una breu fermata en el que dura el compàs 123; i un quart en *più allegro* entre el compàs 124 i 143. Entrant al que seria la segona subsecció B, una mica més extensa, també hi podem establir una divisió més fragmentada en quatre fragments: el primer en *molto allegro* que va del compàs 144 al 167; el segon *ritardando poco a poco*, del compàs 168 al 175; un tercer en *moderato e rit.*, més breu, del compàs 176 al 180; i un quart tornant al *molto allegro*, que va del compàs 181 al 186, com a final de secció. Entrats a la part final de l'obra corresponent a la tercera subsecció o C, de la gran 2a secció, s'inicia amb un fragment en *allegro vivo e accelerando* del compàs 187 al 208, per continuar amb un *vivace* final del compàs 209 al 215.

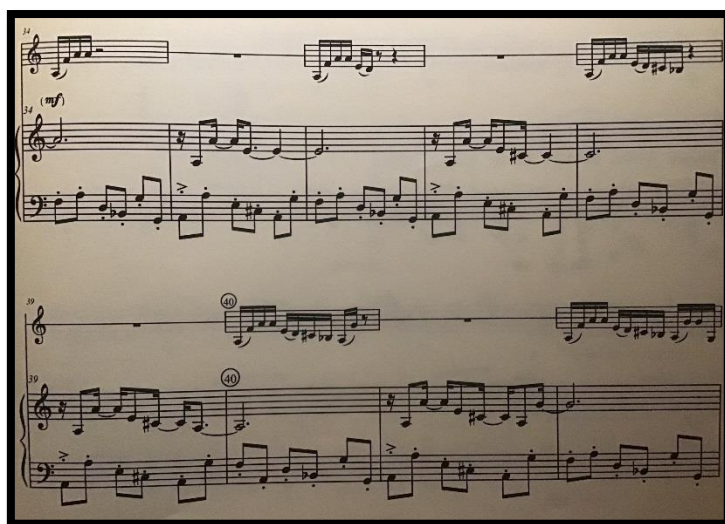


Figura 10. Aquest fragment de l'obra ens mostra part del tema del Fandango i com l'autor valencià el distribueix entre els compassos 34 i 42 (Valero-Castells, 2009).

Vist el pla general estructural de la peça, cal fixar-nos més detalladament en el què té lloc en cada una de les seccions i divisions esbrinades. Primerament però, cal entendre la concepció tonal de l'obra, la qual, tal i com ens indica l'autor, parteix d'un centre tonal de Re menor, com en el *Fandango* original. L'harmonia oscil·la entre els dos acords principals d'aquesta tonalitat, dels quals es serveix el baix *ostinato* per entrar en la repetició que recobreix a qui n'escolta l'obra, una successió inacabable de dominants i tòniques.

No obstant, posats breument en l'àmbit harmònic, és aquí on es poden desvetllar algunes de les novetats de l'obra respecte de les versions precedents (Valero-Castells, 2012).

També cal remarcar el que en denomina l'autor com "clúster tonal", és a dir, el conjunt de sons simultanis que pertanyen a una mateixa escala o mode. Aquest fet s'observa en la partitura des dels primer compassos en la mà dreta del piano, encara que la part en la que més èmfasi hi fa l'autor és en el primer episodi de la tercera subsecció (C) de la segona secció -entre els compassos 190 i 206-. En aquest cas arribem a escoltar poliacords de deu sons: set de l'escala i tres duplicacions (Valero-Castells, 2012).

Amb un material original com és el que es té en consideració en aquesta obra, ens afirma el compositor que lo interessant de tot plegat, harmònicament, és explorar les modulacions de manera que no trenquin el cercle sonor, sinó que el potenciïn. I així és com al llarg de la peça es produeixen diverses modulacions: una a Sol menor en el compàs 51, per posteriorment tornar al centre tonal de Re menor en el compàs 58; a Fa major, Sib major, Sol major i Do major entre els compassos 169 i 175; i un altre cop a Sib menor entre els compassos 97 a 111. D'aquestes modulacions algunes ja havien aparegut a l'obra de Soler i d'altres en són collita pròpia del valencià (Valero-Castells, 2012).

Una ambigüitat tonal doncs que es troba molt arrelada en el modalisme, tal i com ens comenta l'autor i de la que n'era la principal idea alhora d'afrontar-ne la composició. Una dicotomia que es veu augmentada per l'ús dels clústers, tal i com s'ha dit.

Submergint-nos en un altre paràmetre destacable com és la utilització del ritme i de les polirítmies que s'ocasionen, hi trobem un altre element destacable. A voltes però, com en el tercer pols del segon compàs -just a l'inici- en la trompeta, o entre els compassos 28 i 30, la figuració de valors respon a la necessitat de donar una exactitud mètrica als *rubatos* o *ritardandos*. Altres figuracions rítmiques tenen solament la funció d'ornamentar, com els quintets de semicorxeres o alguns grupets de fuses.

Podríem dir que en l'obra del valencià no es donen ritmes diferents als ja vistos a l'obra de Soler, però el que sí és diferent i particular és la manera d'utilitzar-los (Valero-Castells, 2012). Això ho podem corroborar quan, per exemple, entre els compassos 188 i 208 de la partitura, hi veiem un ús continuat per part de la trompeta de quartets alhora que el piano segueix marcant els tres pols del compàs en $\frac{3}{4}$. Dona doncs la sensació d'estar escoltant dos tempos diferents simultàniament.

Si cal remarcar algun fragment aquest seria el de la segona subsecció (B) de la primera secció, quasi a l'inici de l'obra. Durant dotze compassos, el baix *ostinato* es recrea en quatre velocitats diferents sobre un centre tonal també diferent en cada frase. De la mateixa manera, l'*ostinato* sona duplicat en varies veus al llarg del fragment.

Per altre banda, i pel que fa a la paleta dinàmica empleada, aquesta engloba des del pianíssim (*ppp*) quasi *niente* fins a un fortíssim (*fff*), tot passant per les dinàmiques mitges. En paraules del propi autor, ens afirma que no es tracta d'escriure paràmetres excessivament extremats fins que no tinguin conseqüències en la percepció, sinó d'indicar d'alguna manera a l'intèrpret la subtilesa amb la que s'ha d'executar l'obra.

En quan als motius principals, resulta clar que el baix *ostinato* -de la mateixa manera que ho va fer el Pare Soler-, n'és el *leitmotiv* indiscutible. Varis episodis al llarg de l'obra recauen en el treball sobre aquest motiu, sense que n'apareguin d'altres, en totes les derivacions que se'n desprenen. Així ho indiquen els fragments compresos entre els compassos 32 i 46 o 124 i 137, amb les contestacions entre la mà dreta del piano i la trompeta, alhora que apareix el motiu presentat en normalitat a la mà esquerra del piano. D'aquests dos passatges, el segon és una espècie de retrogradació del primer. Si observem els compassos 45 i 136 veurem com la trompeta executa els sons imparells corresponents al primer compàs de l'*ostinato* -en la dominant-, i que les semicorxeres imparells es despleguen al segon compàs de l'*ostinato* -en la tònica-. Al contrari del que succeeix en els compassos 46 i 137. També, en un altre recurs, alguns motius han estat superposats o imitats.

Una prova irrefutable de la llibertat formal de la que ha fet gala l'autor rau per exemple en que els vint-i-quatre compassos de la introducció de Soler han estat utilitzats de manera extrapolada en dues seccions diferents. Això passa a l'inici, entre els compassos 2 i 4 de la *Solerianeta*, del compàs 20 al 23, del 24 al 25 i, finalment, del compàs 169 al 181.

Aquestes en són doncs algunes de les apreciacions motíviques que més ressalten i amb les quals ens formem una idea de com ha estat tractat el tema principal de l'obra de Soler. Tota una recomposició de les seccions de l'obra original que l'autor valencià col·loca i entrellaça de manera brillant, i amb la que no s'interromp el discurs melòdic conegut sinó que es veu relançat per ambdós instruments.

Pel que fa a la part interpretativa, es tracta d'una peça d'un grau notable d'exigència tècnica -a la mateixa manera que els dos casos anteriors-, prou virtuosa, i amb la que el compositor es submergeix en la tècnica més extensible de l'instrument. El resultat, diu,

fou satisfactori tant per al propi autor com per la resposta que n'obtingué de qui la interpretaren i gravaren posteriorment.

En quan als elements que en caracteritzen l'obra en qüestió, ens afirma el mateix Valero-Castells que és una obra en certa mesura d'estil o estètica "neoclàssica", amb un grau notable de dificultat tal i com s'ha dit. Explora una ample tessitura aprofitant-se del ventall de registre de l'instrument, alhora que fa palesa d'elements com la gama d'articulacions que s'hi exposen. Una escriptura melòdica en la que hi conjuguen salts d'interval·ls grans, juga amb els volums mitjançant el contrast de dinàmiques i hi imprimeix figuracions rítmiques i patrons que tot junt en fan una obra amb molta expressivitat. Requereix doncs d'una preparació conscienciada i amb la que se'n demostra la destresa dels intèrprets que l'aborden. Tot i no tenir tècniques contemporànies d'interpretació és, sens dubte, una obra molt virtuosística; entenent el "virtuosisme" com a la capacitat d'executar a la màxima perfecció possible els elements i matisos que es reflecteixen a la partitura, no tan sols la destresa d'interpretar moltes notes dins d'un temps breu i de velocitat ràpida, que també apareix al llarg de l'obra.



Figura 11. Fragment de l'obra que pertany als compassos 153-155 i en el que hi podem apreciar l'ús que en fa l'autor dels salts interval·lics a la melodia de la trompeta (Valero-Castells, 2009).

Tot el material original del *Fandango* hi és representat, com hem vist, però res apareix igual com és l'original: res al mateix lloc, estructuralment les idees canviades de lloc. "La idea és que soni a Soler però que alhora soni a la meua manera", ens afirma l'autor. Visió personal aquesta de l'obra, tot fent una anàlisi intrínseca de l'obra original secció a secció. És d'aquesta manera com totes i cada una de les notes del primer tema estan desgranades per identificar el que es nou, similar o modificat. L'element comú per tot el fandango és el baix *ostinato*, com hem vist, el qual sona en Soler quasi ininterrompudament al llarg

de tota l'obra. En el cas de Valero-Castells però, li dona molta importància i el reexposa: el piano fa el mateix *ostinato* a quatre velocitats diferents, és el motiu més omnipresent de la peça. També en determinats moments la trompeta fa una aproximació al tema.

El mateix autor ens comenta que el grau d'abstracció cap als instruments pels qual ha escrit l'obra és controlat en quant a l'escriptura. Si més no, la trompeta és un instrument que es pot plantejar vers una tècnica estesa com els *glissandos* harmònics, etc., o d'una manera més senzilla. No és el cas en aquesta obra en que l'autor hagi desenvolupat recursos sonors que se li permeten a l'instrument, ja que partim d'un tema preconcebut i del discurs sonor de Soler, per la qual cosa el marge de recreació és més limitat. Podem afirmar doncs que no està feta a partir de les possibilitats de l'instrument.

Si més no, sí en fa el compositor un tractament desenvolupat d'altres elements com la dinàmica i la articulació, tal i com s'ha comentat anteriorment. Com a instrument, la trompeta és capaç d'ampliar molt el grau de volums, des de molt suau a molta potència sonora. També n'explora l'autor les possibilitats tècniques de l'articulació com el doble i triple picat, un recurs molt freqüent a l'hora d'abordar un conjunt de semicorxeres o de més valor temporal. En suma, es tracta d'una obra difícil per a l'interpret però que és més o menys idiomàtica, sense un tractament tímbric molt específic ni utilitzant recursos que només pugui fer la trompeta. Introduint-nos al que seria ja el nivell estèsic, potser els salts d'interval segurament sigui el més difícil, de octava i amb un ritme ràpid.

Per altre banda, i tornant uns paràgrafs més amunt, ens envaeix una pregunta clau: Es pot parlar d'una obra tonal o neotonal? L'obra està escrita modalment ja que en el moment d'estar concebuda hi havia una tradició folklòrica arrelada en els modes i quan Soler escriu el fandango en modal ho va aplicar a la seva manera. Per ser exactes, ens comenta el compositor, es tracta d'una obra tonal amb arrel modal amb moltes llibertats i un tractament peculiar i personal. Ni tonal en els paràmetres clàssics ni modal en el sentit més estricte de la paraula. El que no és de cap manera és atonal. I, així doncs, en treballa molt al llarg de l'obra els clústers de les tonalitats per la que va passant el discurs harmònic, per la qual cosa es va acumulant molta dissonància. El mateix Valero-Castells no s'atreveix a definir-se com a compositor "neotonal" del tot, sinó que és una visió personal de la tradició tonal, una escriptura que podríem dir eclèctica. La seva música, en comparació amb la de Brotons per exemple, té alguns aspectes que són inclús més moderns a la música del compositor barceloní i d'altres que en són més clàssics i avesats a la tradició tonal. Lo consonant, allò que es fa entendre de la composició és el que preval,

essent bastant contraris ambdós en la concepció i variant de l'atonalisme del segle passat, deixant de banda doncs aquest ideari estètic.

3.3. Visió de l'intèrpret.

La tercera obra plantejada potser sigui la que menys opció a interpretacions pugui donar al tractar-se d'un tema preestablert i d'estil reconegut. Si bé, els elements que hi incorpora l'autor i que acabem de veure detallats en fan si més no una obra peculiar i carregada de matisos. Entrem doncs a relatar el nivell estèsic d'aquesta anàlisi.

De la mateixa manera que les dues anteriors obres, la de l'autor valencià també va ser enregistrada recentment pel trompetista en comú a les tres, Lluís González. Fou en un disc elaborat per trompetistes de la localitat valenciana de Silla, d'on tan compositor com intèrpret en són originaris. És així com sorgí l'amistat entre ambdós músics per tal de dur a bon port aquesta iniciativa discogràfica titulada *Fraternitatem Bucinae* (NBM, 2017). Com es pot pensar, l'intercanvi d'impressions entre ambdós fou fluida, i així ho corrobora el trompetista, tant en el moment de la preparació i estudi de la peça com durant el mateix procés de gravació en estudi. Possiblement, i així ens ho corrobora l'intèrpret, la coda final sigui la part més complicada. No per les qüestions tècniques sinó pel patró rítmic que l'autor hi exposa.

Del pla general dels elements de la peça, podem dir que es tracta d'una composició complicada tècnicament per a un instrumentista de trompeta. Requereix de gran agilitat a l'hora d'afrontar els salts intervals que se'ns presenten, i que en l'argot trompetístic es tradueix en flexibilitat entre una nota i altre, independentment de la velocitat requerida en cada fragment. A part, i de la mateixa manera que passa a les dues obres anteriorment exposades, l'ús de diferents indicacions d'articulacions i el contrast de volums juguen a favor de la coloració de l'obra. Una qüestió que molt té a veure amb la concepció de la sonoritat que un en pugui tenir, i que de ben segur, n'ha fet ús l'autor de la seva pròpia.

Al tractar-se d'un tema preconcebut, com s'ha dit, i que és originari per a piano, les capacitats tècniques d'un instrument de corda percudida com és aquest en vers a la trompeta, en dificulta segurament l'execució de la melodia principal. Les capacitats tècniques d'un i altre instrument es distancien molt una de l'altre, però alhora estem

avesats avui dia a veure com de cada vegada més s'escriuen obres com a reptes per als intèrprets.

Si bé, el tractament melòdic que en fa l'autor, dona peu al lluïment del solista, de la mateixa manera que el piano en té un pes rellevant en la interpretació. Una composició a l'estil de la música de cambra més pur, i en la que ambdós instrumentistes han d'anar a la par en quan a mètrica i ritme. Sobretot, aquest darrer apunt pren especial rellevància a la coda final en la qual el patró rítmic de la trompeta és veritablement peculiar i difícil. En definitiva, una obra que tot i partir d'un tema preconcebut l'autor ha sabut explotar-ne les característiques de cada instrument, tant sonora com tècnicament.

Capítol 4. Connexions i relació conceptual entre les obres analitzades.

Una volta desxifrat el context de cada una de les obres proposades i extrets aquells elements primordials de l'anàlisi particular estructural i melòdic de les mateixes, és el moment de conjuntar les similituds que s'han anat desgranant al llarg dels tres primers capítols i que en són la part fonamental del treball. Anem doncs a relatar aquelles connexions -ja siguin històriques o musicals- que s'hagin pogut redescobrir amb l'estudi detallat de les obres i de la figura dels respectius autors, emmarcats cada un d'ells dins d'un fil argumental amb variacions per cada cas. Alhora, s'han pogut esbrinar algunes relacions en quant al concepte que se'n té tant del moment històrico-musical en què es troben els autors en qüestió i la percepció personal i significativa que en tenen i, sobretot, de la seva relació personal amb el nostre instrument, la trompeta.

En un primer punt, cal apuntar, abans de res, la primera connexió inerta que engloben els tres autors representats: el marc geogràfic dels Països Catalans, tal i com es ve apuntant des de l'inici d'aquest relat. Ja de per sí, doncs, hem iniciat aquest estudi tenint en consideració l'espai d'origen i actuació principal d'aquest autors, el que en defineix molt bé el caràcter personal i la primera formació de cada un d'ells.

4.1. Similituds i diferències estètiques.

La historiografia musical dels territoris del Principat, el País Valencià o l'arxipèlag de les Illes Balears, ha estat, pel que hem vist, relacionada en varis aspectes. El primer de tots, l'al·lusió a l'entorn, al territori, en cada una de les seves vessants i per part de cada un dels compositors, una percepció que ve donada per la tradició musical dels segles passats de valorar i introduir en l'apartat musical la veneració a aquells elements o espais que ens identifiquen, ens caracteritzen i ens situen dins del mapa europeu de les regions.

Pel que fa a les qüestions estètiques i poètiques, una volta vist el recorreguts pels quals ha cursat la vida musical recent de cada un dels territoris, cal dir que la creació musical a Catalunya -i per extensió a les Illes Balears i el País Valencià- només es pot entendre en profunditat a partir del seu propi context històric, polític i social i la seva lluita lingüística. A partir d'aquí, la pluralitat de destinacions en els camins escollits per expressar-se

mitjançant un llenguatge artístic és un símptoma de la diversitat estètica que impedeix una homogeneïtzació en els models. Hem vist doncs com les referències als clàssics del segle XX -Stravinsky, Messiaen, Shostakovich, Bartok, Hindemith, Honneger-, passant per certes al·lusions inevitables a un impressionisme ja gairebé històric, i l'omnipresència de l'Escola de Viena com a punt de suport o rebuig, són fonamentals en la creació de l'ideari estètic (Aviñoa, 2002). Un punt de connexió entre aquesta exemplificació d'autors de la nostra terra que ens hauria de fer incidir en el recorregut dels antecessors dels mateixos, alhora que preguntar-nos -i així ho hem fet- el per què d'aquestes preferències.

Una de les tendències més importants des de la Segona Guerra Mundial té a veure doncs amb el fet de llevar èmfasi al moviment melòdic i harmònic, i inclús a la importància de les pròpies notes, per a permetre que siguin els elements com la textura, el timbre, el ritme, la intensitat i el registre els que copin la manera d'escriure. Els orígens del que popularment denominem "música textural" està en la música electrònica, el serialisme integral i la música indeterminada (Cooper, 1974). Però els compositors actius en aquests àmbits creatius han desenvolupat una gama extraordinària de tècniques compositives que beuen d'una diversitat igualment excepcional d'influències i fonts d'inspiració. Per altre banda, els compositors de la música coneguda com "espectral" es diferencien tant del serialisme integral com de la música "indeterminada" centrant-se en qüestions de perceptibilitat de l'estructura (Aunier, 2017). Així doncs, els autors aquí exposats refusen en part de les tendències que més pes acolliren al segle passat, prenent com a referència els models esmentats.

De manera contrària doncs, l'estètica general dels tres concilia un moderat vanguardisme lingüístic atonal, de melodies modals i ric cromatisme, amb una posició renovadora del nacionalisme del territori comú al que venim fent referència. Si més no, els mateixos defineixen les seves creacions amb base a la tonalitat com a punt de referència. I, en el cas de l'exemple català i del valencià, els dos han pretès enriquir i amalgamar el seu respectiu nacionalisme universal amb les diferents corrents d'avantguarda europees posteriors a la Segona Guerra Mundial. Podem dir doncs que cada ú ha adaptat la seva escriptura sense renunciar a cap tendència compositiva, menys a la del serialisme i el dodecafonisme que sí ha causat una reacció contrària al seu plantejament.

Fent èmfasi en el cas de l'exemple del Principat i el del País Valencià, s'hi observa com els respectius catàlegs creatius tenen l'origen en la cultura catalana, entesa aquesta des de

cada una de les vessants regionals. És així com veiem que la terra catalana dona molta inspiració per a la composició. Un territori on la tradició musical fonamentada per la bona música popular i els bons autors han anat perdurant en el temps. De la mateixa manera, hi és present una enyorança de la terra, equiparat a un sentiment d'enyorança cap a les costums i tradicions pròpies. Ja des dels anys 80, en el cas més representatiu com és el de Salvador Brotons, hi veiem una tradició molt marcada, anant sempre un poc amb les línies estètiques del moment. Un contemporani al seu estil podríem dir-ne.

4.2. Estil i recursos musicals en les obres.

Pel que fa a un determinat estil comú en els exemples mostrats, hi apreciem certs trets característics entre una i altre creació, i també en conjunt. D'entrada, els tres autors catalans entenen la trompeta com a un instrument ple de recursos i amb el qual congregar-hi molts efectes. El que es desitja extreure de les seves capacitats té a veure amb diferents colors sonors i diferents caràcters, dels quals, a més, la trompeta pot complementar-hi el gradual recurs del volum en cada un dels aspectes. Si bé dècades endarrere l'instrument era vist pels compositors com a més limitat en les seves possibilitats, els tres autors aquí presentats sí que n'han entès i sabut exprimir-ne tots els recursos. És així com el diferent ventall d'articulacions, dinàmiques i colors fan palesa al llarg de les tres obres comentades.

Pel que fa a elements motívics o figuracions que han esdevingut característiques, podem apreciar-hi com el caràcter de la trompeta apareix representat en els tres casos exposats amb la típica figuració del treset. Un fet que ja es donava en segons quines èpoques i estils musicals, tot remarcant el caràcter marcial de l'instrument. Aquesta coincidència en quan a concepció de l'instrument la podríem relacionar amb la formació i visió que en té cada autor en concret de l'instrument, la qual possiblement hagi estat i sigui molt similar.

Les tres obres presentades les podem englobar dins d'una estètica lliure del segle actual i referenciades per la mateixa corrent que es va donar al segle passat; una estètica lliure que ens situa en els tres casos entre la tonalitat i l'atonalitat. Si més no, cal remarcar que els tres autors han subratllat en paraules seves la no utilització de la atonalitat entesa com a tal. Realment, i així s'ha exposat en cada un dels capítols anteriors, la seva corrent pel que fa a l'harmonia parteix d'elements clàssics tonals per fer-ne una actualització pròpia

basa en la llibertat de moviments funcionals de la pròpia harmonia i els respectius recorreguts i relacions tonals. En són doncs elements com el ritme o la textura els principals eixos bàsics d'aquestes tres composicions, a partir dels quals se'n conforma la resta d'elements musicals.

Igualment, coincideixen els tres compositors en el gust contrari per la autors emmarcats dins la coneguda Segona Escola de Viena. Aquesta afirmació no significa un menyspreu ni una falta de consideració per les creacions d'autors com Webern o Berg, però sí un cert desacord en la manera d'entendre la composició i percebre-la. Si atenem a la llibertat de funcionalitats i recursos, en el cas d'aquests cèlebres autors se'n limita la seva capacitat creativa i es veu supeditada a certs paràmetres estructurals, fet que no lis convenç.

Hi trobem entre tot el relatat fins al moment, un altre punt de similitud entre la concepció estètica del compositor català i la del mestre Josep Prohens, en els esquemes harmònics provinents d'una idea preconcebuda, tenint al músic rus Ígor Stravinsky com a exemple i font d'inspiració, la qual cosa es corrobora en la seva escriptura.

Un altre aspecte que sobresurt de l'anàlisi efectuada és la personalitat de cada un dels compositors al·ludits. Potser minoritari en el cas de l'autor mallorquí, donada la seva particular concepció de la creació musical, sí hi veiem en els altres dos exemples una vessant mediterrània, de la terra. Un gust per la tradició musical de cada una de les regions però adaptada a la pròpia formació i concepció de cada individu. Esdevenen doncs, en aquest punt, elements d'inspiració les referències històriques de cada una de les regions en les que els englobem -i de la comunitat dels Països Catalans en general- així com elements geogràfics i singulars. El vent, la fauna, el paisatge del país es converteixen en motius representatius en el catàleg de les seves obres i és la manera en com s'identifiquen personalment en les composicions. Tots ells, elements canviants i que en fan de les seves creacions espais on musicalment succeeixen coses, hi ha modulació, canvis constants en l'afany d'una recerca de la profunditat sonora.

Potser el relatat al paràgraf anterior en sigui el distintiu més característic de l'estil musical mediterrani. Una mentalitat que molt té a veure amb l'expressivitat i amb la que es produeix certa extroversió per part de cada un dels autors. Una identitat doncs que queda representada en les composicions, tant si aquesta és d'un sentir alegre o pel contrari més dramàtica, però sempre amb una càrrega emocional elevada.

Capítol 5. Semblances amb el repertori comú de l'especialitat de trompeta proposat a les guies docents dels Conservatoris Superiors.

En aquest darrer capítol, i una volta esbrinades les connexions entre la història i el fet musical de tots els territoris mencionats dels Països Catalans, la intenció de qui escriu és la de plantejar-nos fins a quin punt li donem importància en l'àmbit acadèmic a aquest patrimoni musical nostre. És així com, vist l'exemple que s'exposa en aquest estudi i previnguts de la rellevància acadèmica i creativa dels autors al·ludits, se'ns formulen algunes preguntes que avui dia encara no tenen una resposta clara: De quina manera s'ha introduït en les programacions el repertori de compositors com els aquí relatats i d'altres? Són els centres educatius superiors els qui han d'apostar per la preservació, estudi i difusió del nostre patrimoni musical? Quin grau d'importància se li dona al nostre patrimoni musical dins el currículum de les assignatures que es proposen? Quina aposta institucional s'ha fet des dels centres d'ensenyament superior i altres per a la recuperació i difusió d'aquest repertori? Com veiem, apareixen molts interrogants que -com ha estat el meu cas- no possibiliten o faciliten l'aproximació dels nadius d'aquest territori a les creacions musicals produïdes per autors conciutadans nostres.

Al contrari, i en el cas específic de la trompeta, trobem, no tan sols en la guia docent del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, sinó a les d'arreu dels Conservatoris Superiors de l'Estat⁷, una tendència clara cap a la tradició post-romàntica vinguda de l'escola francesa -en base a l'imponent pes dins de la tradició occidental que va tenir el Conservatori de París al llarg del segle XIX i la primera meitat del segle XX- o, en menor mesura, de la tradició germànica provinent de la noucentista escola de Darmstadt. També és veritat, val a dir, que els processos de selecció per a orquestres incideixen en aquest repertori. És així idò com predominen doncs els concerts i obres provinents d'aquesta escola compositiva francesa. En el cas de l'assignatura de Música Contemporània que s'ofereix en el pla d'estudis per a les especialitats d'interpretació, quin grau de rellevància ocupen en les programacions el material ofert des de les nostres regions més properes? Els casos de les obres que aquí s'han estudiat presenten unes característiques tècniques i

⁷ Una volta consultada la guia docent del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears (CSMIB), junt a les de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), del Conservatori del Liceu de Barcelona, del Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE) i del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), en l'assignatura de Trompeta en els diferents cursos, a mode d'exemplificació i tractant-se d'alguns dels conservatoris més concorreguts de l'Estat espanyol.

d'exigència interpretativa que ben bé poden valer per a requisits o eina formativa de la música contemporània i incloure's a les programacions.

Sense ànim de pretendre'n fer una anàlisi de la programació estàndard en les aules de trompeta del país, ja que possiblement ben bé podria aquest fet esdevenir en sí sol un treball d'aquestes característiques, sí voldria posar-ne alguns exemples. Se'n fa una programació generalitzada del següent repertori contemporani: el *Concerto pour Trompette et Orchestre* d'Henri Tomasi (1901-1971) -qui va ingressar al Conservatori de París als setze anys i fou alumne de Georges Caussade, Paul Vidal, Vincent d'Indy i Philippe Gaubert- (Alphonse Leduc, 1948); el *Concertino for Trumpet* d'André Jolivet (1905-1974); la *Légende* de George Enescu (1881-1955); o la *Incantation, Threne et Danse* d'Alfred Desenclos (1912-1971), entre d'altres.

Fent-ne una comparació doncs entre aquest repertori abans mencionat i les obres que plantegem en aquest estudi, hi comprovem una aproximació en quant a dificultat i exigència tècnica que les equiparen. És més, diria -i així també ho corrobora el trompetista Lluís González-, que tot i l'estètica d'aquestes obres d'autors dels Països Catalans, la dificultat és inclús major en molt fragments d'aquestes darreres. De la mateixa manera doncs, ben bé podrien ser obres que copessin les programacions dels centres d'ensenyament superior, no tan sols dels territoris afectats si no de la resta de l'Estat. Sota el meu punt de vista, és degut al pes de la tradició de l'escola francesa el que ha fet perpetuar més el repertori provinent d'aquesta regió cultural, convertint-ne les composicions dels autors francesos en obres de referència.

Si bé en el seu moment els autors espanyols adjunts o formats al Conservatori de París feren per potenciar i promulgar aquest tipus de repertori, un no entén com des del mateix territori de creació i del que en formen part els autors, no els hi donem més sortida dins del marc dels centres superiors del nostre país. Potser sigui per un desconeixement del repertori o potser per mor d'una infravaloració del que es produeix entre les nostres fronteres i no ho prenem en consideració. Si en el seu dia els concerts per a trompeta d'autoria francesa abans mencionats varen ser importants, fou per la propagació d'aquest repertori mitjançant la creació de concursos de composició per a l'instrument. I en destaca en aquest punt el del Conservatori de París, com a fita obligatòria en un determinat moment de la història i com a pràctica d'escriptura d'un concert per a instrument solista i piano. I vet aquí la transcendència dels Tomasi, Jolivet, Enesco i Desenclos.

Vist breument el panorama i després de l'aproximació a aquest nou repertori que s'ha efectuat en l'estudi analític, potser s'hauria de canviar el model d'obres o l'enfocament didàctic d'aquestes si la concepció i pròpia evolució de l'instrument ha variat. En el pla purament trompetístic val a dir que les tendències a l'hora de tocar l'instrument han canviat en les darreres dècades, essent en l'actualitat la denominada escola americana i l'alemanya les que més rellevància han adquirit. Aquest fet afecta a les pròpies interpretacions d'un determinat repertori i també a la docència que s'imparteix als centres. I es que els coneixements i la tècnica de l'instrument també han evolucionat en vers a com està concebut el repertori convencional.

Conclusions.

El repertori contemporani del nostre territori sovint és poc conegut i estudiat per la immensa majoria d'intèrprets, entre els quals m'hi incloc, per contra d'una especial atenció i cura del repertori enfocat a la tradició. Aquesta circumstància fou en un inici la que motivà a l'autor d'aquest estudi a centrar-se en un treball sobre la música contemporània. És així doncs com sorgí la idea de fer una aproximació a un determinat repertori d'aquestes característiques enfocat a la trompeta. L'acotació del catàleg d'obres, com a mesura complementària, ve donat per l'interès musicològic que ens aporta delimitar el cercle a obres amb autoria de compositors de la regió dels Països Catalans. Sorprenentment, la quantitat d'obres escrites per a aquest instrument en clau moderna o contemporània és bastant elevada. D'això ens n'hem pogut assabentar durant la realització d'aquest estudi i és un clar indicador de la falta de posada en valor del repertori en qüestió i del desconeixement que en tenim del mateix.

L'estudi parteix doncs de diverses hipòtesis que se'ns plantegen tenint en compte l'acotació feta. Elegides i identificades les tres obres que aquí s'han exposat, ens sorgeixen algunes preguntes com: Que és la música catalana?, Com la distingim?, Té res de "català" la Sonata per a trompeta?. Possiblement, la primera idea de resposta a aquestes qüestions vagi enfocada a establir un paral·lelisme amb l'ideari popular de les regions. Inspiració en tonades o melodies populars del cançoner de cada territori n'és la primera reflexió, però la qüestió, encara que part de veritat té la resposta, no va del tot cap aquí. Així doncs, el relat històric d'aquest territori ha esdevingut clau per esbrinar les peculiaritats de la música catalana. És així com s'ha volgut fer en aquest estudi una condensació de la història de la música catalana -i part de l'espanyola-; cercant relacions entre Catalunya, el País Valencià i les Illes Balears. Aquestes sinergies poden haver incidit en les obres en qüestió però requeriria d'un estudi més complex i profund que no ve al cas. El que sí es pot assegurar una volta treballat el tema, és que el pes de la història ha influït en la ideologia musical i en la concepció o ideari estètic compositiu que en tenen els compositors tractats en aquest treball. Encara que sempre hi ha hagut una diversitat estètica molt gran dins de cada regió guiada per la llibertat de cada autor o creador, no tan sols als territoris dels Països Catalans sinó arreu del món, conflueixen algunes apreciacions bàsiques en tots ells. L'admiració dels grans referents de la tradició tonal del

segles XIX i XX n'és una d'elles que, a la par, comporta una reacció contrària a l'avantguardisme atonal, serial i dodecafònic.

En clau territorial, si bé hi va haver una línia molt marcada cap als anys vuitanta del segle passat, autors com Salvador Brotons, trencaren un poc amb les tradicions estètiques del moment. Després de la Segona Guerra Mundial, la música es dirigí cap a uns paràmetres molt abstractes; realment era una música feta per al propi gaudi dels mateixos compositors, cosa que propicià que la música fos un art de les elits. No és el cas ni el pensament dels compositors aquí desgranats, els quals han pensat i pensen en tot moment que la música ha de ser concebuda per a l'audiència, un únic fil d'unió entre l'autor, l'emissor o intèrpret i el receptor. És d'aquesta manera com els tres autors exposats ens presenten unes obres dinàmiques, amb bon ritme -tant melòdic com harmònic-, i amb matisos que criden l'atenció a qui ho escolta. Totes elles amb un missatge colpidor, música que comunica alguna cosa.

Entre ells, hem pogut descobrir que els tres autors al·ludits tenen algunes simpaties i admiracions mútues vers l'obra de cada ú. El mateix Brotons reconeix la semblança de la música d'Andrés Valero-Castells amb la seva pròpia. Si bé, i salvant distàncies, la música d'un i altre no són iguals estèticament, sí podríem dir que la del compositor valencià es troba més a prop de Salvador Brotons que de tots el noms de l'avantguarda espanyola de la segona meitat del segle passat i l'actual. Un punt de convergència entre ambdós i al que hi podem incloure també al mallorquí Josep Prohens, és el joc de la tonalitat modulada. Amb el que hem pogut veure i esbrinar, hi ha lleus diferències entre la concepció que en té al respecte un i altre compositor, però els tres aposten per una evolució de la tonalitat basada en la utilització de modes que no pas de l'atonalitat. És aquí on entren en joc infinitat de recursos harmònics dels que en fan gala un i altre autors. Alguns d'ells, en un intent de definir l'ideari estètic personal de cada un, s'han explicat durant el relat, tenint com a guió més clarificador el de l'adjectiu "neotonal". D'aquestes similituds entre els tres autors n'hem discernit al quart capítol.

Una tercera conclusió a la qual hem pogut arribar es basa en una reflexió que considerem clau de cara al futur de la creació musical. Primer de tot, val a dir que veiem com molts d'autors contemporanis no són programats, havent-hi en alguns casos alguna reticència a fer-ho. Però l'aposta per autors actuals, contemporanis als nostres dies i actualitzats a la màxima modernitat no tan sols ha de venir dels sectors de la programació en espais, sinó també de l'àmbit educatiu, al meu parer. Considero que s'ha de fer una aposta valenta

pels compositors de les Illes - i, per extensió, dels Països Catalans- que tinguin un repertori adaptable i valuós als currículums i programacions dels centres educatius. No podem dir que la situació actual de les escoles compositives de cada una de les regions, amb el País Valencià al capdavant, sigui dolenta, però sí manca de recursos i de valentia a l'hora de programar la seva música. Com s'ha comprovat, el contingut d'aquest repertori en qüestió és més que vàlid i adaptable a l'aprenentatge d'avui dia on els recursos tecnològics en fan de l'estudi un món més complert en tots els àmbits. Així ho hem constatat al capítol cinquè.

Hem pogut comprovar també com ha estat la manera d'ordenar les idees d'un i altre compositors al·ludits, pensant primerament i estructuralment el contingut i la forma. Fent referència doncs a preguntes que es farien els mateixos creadors, com: Què volem expressar? o Quins són els límits de cada instrument?, ha estat la manera en què ens hem endinsat, en la mesura del possible, en la manera de compondre de cada autor. Si bé, el cas concret que ens ocupa, porta la peculiaritat de la trompeta; tot un món d'exploració de matisos i sonoritats. Una qüestió que sí es pot concloure de la pràctica compositiva dels autors al·ludits és la manera en què conceben l'instrument, la capacitat que entenen que té la trompeta per aplicar-hi una gama estesa en quan als elements de les dinàmiques, articulacions i volums es refereix.

Finalment, constatem que la recerca de la sonoritat i l'exploració del timbre n'ha estat el principal atractiu dels autors dels Països Catalans a l'hora de conformar les seves obres. Unes singularitats que obren tot un món a l'experimentació i que anhelan aires nous cap al nostre instrument. Una mirada a l'evolució tímbrica, sonora i que repercuteix o repercutirà, en un futur, a la manera d'entendre i exposar en concert aquest instrument. I, com s'ha vist i comprovat, els nostres autors en tenen constància d'això i en fan de la trompeta una eina i un mitjà d'expressió que afecta al seu discurs compositiu, i amb el qual es situen personalment a l'avantguarda musical.

Bibliografia.

1. Llibres i articles:

AUNIER, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal, col. Historia de la Música Occidental en contexto. Pàgs. 277-361: *contexto social de la música contemporánea*.

AVIÑOÀ, X. (Dir.). (1999). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol. IV, Del modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Edicions 62.

AVIÑOÀ, X. (Dir.). (2002). *Història de la música catalana, valenciana i balear, vol. V, De la postguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62.

BONASTRE I BERTRAN, F; CORTÈS I MIR, F. (2010). *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.

BUENO CAMEJO, Fco. C. (1998). *La estética del compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda*. Universitat de València, Actas del XIIè Congrés Valencià de Filosofia. València: Ed. Enric Casaban i Mora.

CASABLANCAS I DOMINGO, B. (1982). Situació actual de la composició musical a Catalunya. *Recerca Musicològica, núm. 2, pàgs. 81-124, Universitat Autònoma de Barcelona*.

CASABLANCAS I DOMINGO, B. (1984). Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans. *Recerca Musicològica, núm. 4, pàgs. 243-283, Universitat Autònoma de Barcelona*.

COMELLAS, J. (1999-2002). *Brotos Soler, Salvador. A: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. II, pàgs. 724-725*. Madrid: SGAE

COOPER, M. (Ed.). (1974). *The Modern Age 1890-1960, The New Oxford History of Music*. Londres: Oxford.

CHARLES SOLER, A. (2005). *Dodecafonismo y serialisme en España. Compositores y obras*. València: Rivera Ediciones. Pàgs. 37-63: *Cap. III: Lenguaje en la música espanyola del primer cuarto del siglo XX*.

GARCÍA LABORDA, J.M. (2000). Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona. *Revista de Musicología*, vol. 23, núm. 1, pàgs. 187-218, *Sociedad Española de Musicología*.

GENÉ, L. (2009). Salvador Brotons: breu recorregut per la seva música, *Sonograma Revista de pensament musical*, núm.5.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A. (Ed.). *Historia de la Música española e hispanoamericana*, vol. VII, *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Gran Enciclopèdia de Mallorca (1989). Vol. XIV. *Entrada Josep Prohens i Julià*. Palma: Promomallorca Edicions.

LANZA, A. (1986). *Historia de la Música*, vol. 12, *El siglo XX, Tercera Parte*. Madrid: Lanza, col. Turner Música.

MARCO, T. (1989). *Historia de la Música española, tom 6è, siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

MARTORELL, O. (1982). Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts. *D'Art*, núm. 8, pàgs. 99-129. Obtingut de: (Revistes Catalanes amb Accés Obert) <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99803>

MIRÓ, C. (2009). Salvador Brotons, a la recerca de la bellesa, *Sonograma Revista de pensament musical*, núm.5.

MORGAN, R. (1994). *La Música del siglo XX*. Madrid: Akal, col. Akal Música.

PARETS, J.; ESTELRICH, P. I MASSOT, B. (2000). *Compositors de les Illes Balears*. Pollença: El Gall Editor.

PERSICHETTI, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

REYNÉS FLORIT, A. (2012). Panorama de la música a Mallorca des del final del segle XIX fins al XXI. *Revista Electrònica d'Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, vol. 3, núm. 2, pàgs. 77-107, *Monogràfic sobre educació musical*, *Universitat de les Illes Balears*.

SAAVEDRA GARCÍA, R. (2014). El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiòtica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Musicaenclave, Revista Venezolana de Música*, vol. 8, núm. 1, Universidad Central de Venezuela.

VALERO-CASTELLS, A. (2012). *La música del padre Soler como idea en la composición moderna: El "Fandango" soleriano en la creación musical española desde fines del siglo XX hasta la actualidad*. València: Institució Alfons el Magnànim, col. Compendium Musicae, núm. 10.

2. Recursos gràfics i sonors:

BROTONS I SOLER, Salvador. (1997). *Sonata da concerto op.52* (trompeta i piano). Barcelona: Cada Editorial de Música Boileau.

BROTONS I SOLER, S. (2006). *Sonates per a instrument i piano* [CD]. Barcelona: Edicions Albert Moraleda.

GONZÁLEZ, L.; GALLEGU, P. (2003). *Siglo XX espanyol. Trompeta y piano* [CD]. Madrid: ASA.

GONZÁLEZ, L.; GIL, C. (2019). *Sinergies* [CD]. Villanueva de Castellón (València): SB Produccions.

PROHENS I JULIÀ, Josep. (2002). *Gènesi per a trompeta i piano* (trompeta i piano). Barcelona: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

SIMEÓ, R. (2013). *Contemporary Trumpet* [CD]. Portugal: José Lourenço.

VALERO-CASTELLS, Andrés. (2009). *Solerianeta - Fantasía sobre el Fandango de P. Soler para trompeta y piano* (trompeta i piano). Barcelona: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

VV.AA. (2017). *Fraternitatem Bucinae, Trompetes de Silla, Música de Valero-Castells* [CD]. Silla (València): Nuestras Bandas de Música.

3. Recursos web:

- Direcció web amb informació del compositor Salvador Brotons i Soler:
<https://www.salvadorbrotons.org/es/>
- Direcció web amb informació del compositor Andrés Valero-Castells:
<https://www.andresvalero.com/>
- Nuestras Bandas de Música (2018). Hablamos con el director y compositor Salvador Brotons. Obtinguda el 30 de març de 2020, de <https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/entrevistas/10283-hablamos-con-el-director-y-compositor-salvador-brotons-una-entrevista-de-cecilia-ortuno.html>
- Nuestras Bandas de Música (2018). *Entrevistamos a Andrés Valero-Castells, compositor y director*. Obtinguda el 6 d'abril de 2020, de <https://nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/entrevistas/9059-entrevistamos-a-andres-valero-castells-compositor-y-director.html>
- CASÚS, J.M. (2017). *Stravinsky a Barcelona*. Obtinguda el 27 de març de 2020, de https://www.ara.cat/opinio/Stravinsky-Barcelona_0_1751224863.html
- GRASSOT RADRESA, M. (2018). *Antoni Ros Marbà: 80 años viviendo la música*. Exposició del Palau de la Música; Centre de Documentació de l'Orfeo Català. Obtinguda el 8 de maig de 2020, de https://www.cedoc.cat/es/antoni-ros-marba-80-a%C3%B1os-viviendo-la-musica_18321
- RODAS, G. (2017). *Josep Prohens, la sinceridad del compositor*. Obtinguda el 17 de març de 2020, de <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2017/11/18/sinceridad-compositor/1264918.html>

Annexo: Altres aportacions.

1. Qüestionari dirigit als compositors.

El següent qüestionari és amb el que m'he dirigit als compositors de les obres seleccionades per elaborar aquest treball. Es pretén amb les següents preguntes, englobades dins deu (10) àmbits de contingut, esbrinar l'origen de les composicions i l'ideari de cada un dels compositors, així com la tradició o escola de la que es consideren part i a través de la qual han pogut evolucionar la seva tècnica compositiva.

1. Per començar, ja que estem tractant composicions on la trompeta n'és el principal instrument, m'agradaria preguntar-li per quin és el seu concepte sobre aquest instrument. Quina o quines peculiaritats sonores fan que li atregui l'instrument i li hagi dedicat una obra seva? I també, quines capacitats tímbriques i tècniques n'extreu?
2. Quines circumstàncies el dugueren a voler compondre una obra per a trompeta? Per quin motiu es decantà per l'estructura que conté la seva obra en relació a l'instrument solista?
3. L'elecció de l'interpret a qui va dirigida la seva obra deu haver jugat un paper important per tal de confeccionar l'obra. Digui'm quines peculiaritats afegides conté la seva obra en relació a l'interpret que l'ha estrenada i, fins a quin punt les capacitats de l'interpret han condicionat la seva composició.
4. La seva obra s'ha vist influenciada per cap altre composició del mateix instrument creada en el passat o en la seva contemporaneïtat? O, per altre banda, ha volgut començar de zero la seva composició únicament tenint com a punt de partida la seva pròpia concepció de l'instrument? Expliqui'm com ha concebut aquesta obra.
5. Com considera què ha estat el resultat de la seva composició? Creu haver reflectit totes les capacitats que desprenen l'interpret i l'instrument i ho ha sabut conjuntar amb la seva tècnica compositiva? Ha estat aquesta la seva única experiència compositiva d'una obra per a trompeta i piano, com és el cas, o d'altre on l'instrument en qüestió tingui un paper solista o destacat?

6. Quina reflexió final faria per definir una composició per a trompeta com la seva? Desgrani'm els elements que caracteritzen l'obra en qüestió.
7. Entrant en un àmbit més personal en quant a estil i tècnica compositiva pròpia, com definiria el seu estil? Quins creu que són els elements -tècnics i sonors- que mai falten a una composició seva? I, de quina estètica es nodreix la seva obra?
8. Parlem d'influències o estils compositius que li atreguin, d'estètica dels s. XX i XXI per entendre'ns. Quina és la seva escola compositiva? S'engloba vostè mateix en cap escola o estil de composició en particular? I, quins són els seus referents compositius (passats i contemporanis)?
9. Dono per fet que cada composició, independentment de la formació per a la que estigui escrita, té a darrere una història de la qual n'extreu la primera pedra d'una obra...quines solen ser les seves fonts d'inspiració a l'hora de començar una composició? I, en el cas que ens ocupa, d'on prové l'origen conceptual i/o temàtic de l'obra?
10. Per finalitzar, quins diria que són els recursos o tècniques compositives que utilitza habitualment en les seves darreres composicions i per quin motiu estètic ho fa. Podria afirmar que la seva obra per a trompeta forma part d'una evolució compositiva en quant al seu estil o bé has suposat una derivació del mateix o una nova aventura compositiva?

2. Llistat d'entrevistes realitzades.

- Josep Prohens Julià, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, l'11 de març del 2019 i el 13 de maig del 2019.
- Salvador Brotons i Soler, per videoconferència, el 14 de febrer de 2019.
- Andrés Valero-Castells, Silla, per videoconferència, el 13 d'abril de 2020 i el 16 de maig de 2020
- Lluís González, Barcelona, el 23 de gener de 2020.

3. Discografia consultada: Fotografies dels CDs.

S'exposen a continuació les fotografies referents als CDs consultats per a l'elaboració d'aquest estudi, els quals han esdevingut una font imprescindible per a la pràctica auditiva de l'anàlisi de les obres que configuren el cos del treball, a més d'aportar-nos material comparatiu per a la recerca. Dins d'aquests treballs discogràfics hi trobem tota mena de composicions per a trompeta, així com per a petites formacions de vent-metall englobades dins de l'espectre de les composicions actuals.

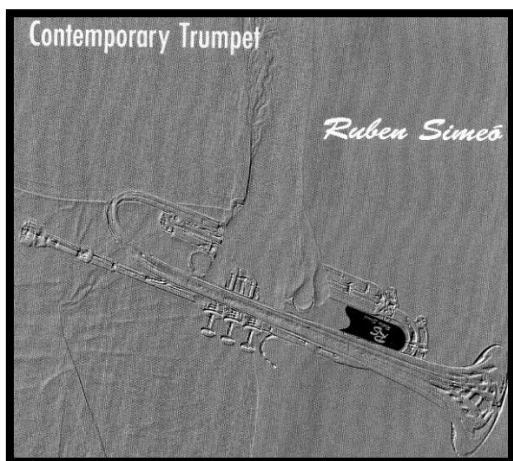
Hi podem apreciar doncs les imatges de les portades i les contraportades dels mateixos:



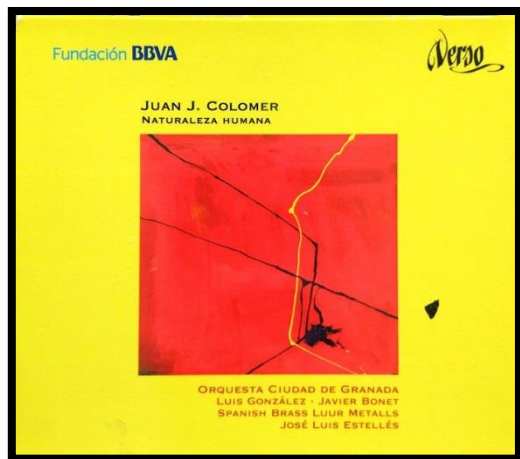
IMATGES 1 - 2. CD del trompetista Lluís González, amb el pianista José Gallego, titulat *Siglo XX español*. (ASA, 2003). Conté les obres del compositor mallorquí Josep Prohens Julià, *Gènesi per a trompeta i piano* (2002), i del mestre català Salvador Brotons i Soler, *Sonata da concerto per a trompeta i piano op. 52* (1992).



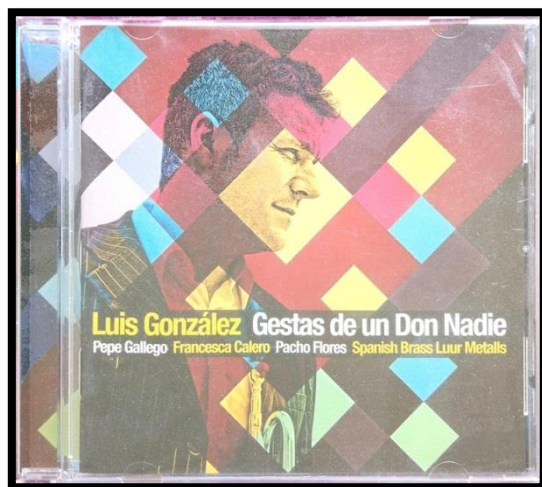
IMATGES 3 - 4. CD d'obres per a trompeta del compositor Andrés Valero-Castells, interpretades per trompetistes de la localitat valenciana de Silla; entre ells, Lluís González, Juan Antonio Soriano, Juan Bautista Silla, Conrado Gastaldo, Antonio Hernández i Vicente Valero-Castells, titulat *Fraternitatem Bucinae*. (NBM, 2017). Conté la segona gravació que se'n va fer de l'obra *Solerianeta - Fantasia sobre el Fandango del Padre Soler* (2009).



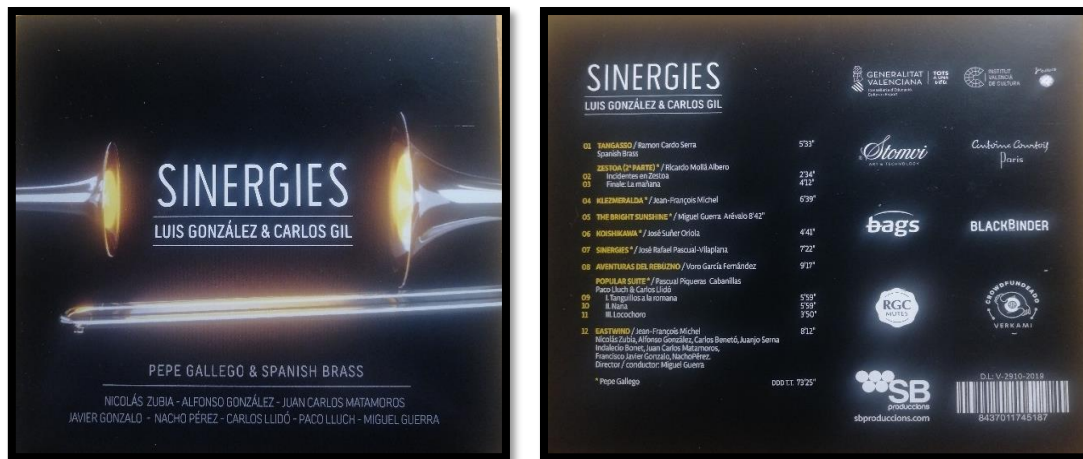
IMATGES 5 - 6. CD del trompetista Rubén Simeó titulat *Contemporary Trumpet* (SPA, 2013). Conté la primera gravació que es va fer de l'obra *Solerianeta - Fantasia sobre el Fandango del Padre Soler* (2009).



IMATGES 7 - 8. CD d'obres del compositor Juan José Colomer, interpretades per l'Orquestra Ciutat de Granada (OCG) amb la col·laboració de solistes com el trompetista Lluís González, el trompista Javier Bonet, el quintet de metalls Spanish Brass Luur Metalls, dirigits per José Luis Estellés, i titulat *Naturaleza Humana*. (Verso, 2014).



IMATGES 9 - 10. CD del trompetista Lluís González, amb la col·laboració del pianista Pepe Gallego, la soprano Francesca Calero, el trompetista Pacho Flores i el quintet de metalls Spanish Brass Luur Metalls, titulat *Gestas de un Don Nadie*. (SB Produccions, 2013).



IMATGES 11 - 12. CD del trompetista Lluís González i el trombonista Carlos Gil, amb la col·laboració del pianista Pepe Gallego, el quintet de metalls Spanish Brass, els trompetistes Nicolás Zubia i Alfonso González, els trombonistes Juan Carlos Matamoros, Francisco Javier Gonzalo i Nacho Pérez, el contrabaixista Paco Lluch, el percussionista Carlos Llidó i el director Miguel Guerra, titulat *Sinergies*. (SB Produccions, 2019).

4. Partitures.

Seguidament s'hi adjunten les partitures originals escanejades que faciliten la comprensió del text i l'anàlisi de les mateixes que se'n fa als apartats corresponents a la síntesi de les obres i de la visió de l'interpret en cada un dels capítols referents a les obres en qüestió.

Com a recomanació, l'autor d'aquest estudi suggereix que el lector tingui al davant les partitures a l'hora de llegir els mencionats punts d'aquest treball.