

EL CONCURSO DE COMPOSICIÓN DE MÚSICA FESTERA DE ALCOY: RELECTURAS DESDE EL ANÁLISIS MUSICAL (I)

THE MÚSICA FESTERA COMPOSITION COMPETITION OF ALCOY: RE-READINGS FROM THE POINT OF VIEW OF MUSICAL ANALYSIS (I)

José Benjamín González Gomis
Universidad de Valladolid
jbgonzalezgomis@gmail.com

RESUMEN:

El Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy (España) tuvo su primera edición en 1949, desde entonces ha sido un factor importante para la creación de nueva música vinculada a las fiestas de moros y cristianos, tanto de Alcoy como de la región. Ha constituido un rico patrimonio musical que debe ser estudiado y analizado siguiendo metodologías de análisis musical propias de la música académica. En este artículo se revisa la bibliografía específica existente al respecto, se realiza una relectura de las fuentes musicales y se coteja el análisis derivado de esta consulta con los previamente existentes en la bibliografía académica. Se detectan graves errores y abundantes inexactitudes en la tesis de Ana María Botella Nicolás. A consecuencia de ello se propone una explicación alternativa a determinados aspectos de los parámetros musicales melodía y armonía, para tratar de definir con mayor exactitud el contenido musical de la fuente.

PALABRAS CLAVE:

Representaciones rituales hispánicas de conquista, Moros y Cristianos, Música para banda, Análisis musical, Concurso de composición.

ABSTRACT:

The Música Festera Composition Competition of Alcoy (Spain) had its first edition in 1949, and since then it has been an important factor in the creation of new music linked to the Moors and Christians festivities, both in Alcoy and in the region. It has constituted a rich musical heritage that must be studied and analysed following methodologies of musical analysis typical of academic music. This article reviews the specific bibliography on the subject, re-reads the musical sources and compares the analysis derived from this consultation with those previously existing in the academic bibliography. Serious errors and abundant inaccuracies are detected in Ana María Botella Nicolás thesis. As a result, an alternative explanation is proposed for certain aspects of the musical parameters melody and harmony, to try to define more accurately the musical content of the source.

KEYWORDS:

Hispanic Ritual Representations of Conquest, Moors and Christians, Music for Band, Musical Analysis, Composition Competition.

SUMARIO:

1. Introducción metodológica	pág. 55
2. Estado de la cuestión	pág. 55
3. Una mirada analítica a <i>La Casbha</i>	pág. 56
4. Aproximación paramétrica a las obras ganadoras del CCMF	pág. 58
4.1. La melodía	
4.2. La armonía	
5. Conclusiones	pág. 64
6. Bibliografía y fuentes	pág. 65

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las representaciones rituales hispánicas de conquista (BRISSET MARTÍN, 1988), constituyen el gran marco festivo al que pertenecen las fiestas de moros y cristianos que siguen el modelo alcoyano, generando una música rica, variada y compleja sociológicamente. Entre estas músicas, la única tipología que por el momento se ha incluido en el debate académico de las universidades españolas es precisamente la del modelo con origen y centro en Alcoy. Los motivos de la preponderancia de esta música, frente a otras que contribuyen a la construcción de los universos sonoros festivos de las representaciones rituales hispánicas de conquista, son muchos y muy relacionados con el devenir sociocultural de cada población que los celebra, así como las características intrínsecas de los distintos modelos festivos. Uno de los factores que ha llevado a esta música a figurar dentro del debate científico es su decidido impulso por parte de la Asociación de San Jorge (ASJ) y otros organismos públicos implicados en la Fiesta Alcoyana. Las veintiocho *filaes*, junto con la ASJ, han invertido mucho dinero durante décadas para generar un patrimonio musical vinculado a las prácticas festivas.

Esta inversión se ha materializado en una música que requiere de intérpretes especializados y el soporte escrito para transmitirse, siendo las partituras originales de las obras la mayor fuente de información al respecto. Este estudio se ha realizado siguiendo una metodología cualitativa donde ha primado la revisión bibliográfica, el cotejo de fuentes, el análisis crítico de las consultas previas de las fuentes y una nueva relectura de las fuentes en los casos en los que se han detectado errores. La revisión bibliográfica se ha centrado en la literatura académica producida por Ana María Botella Nicolás. Las fuentes consultadas se corresponden con las empleadas por Botella en su tesis, estando conformada por las composiciones ganadoras del Concurso de Composición de Música Festera. A partir del análisis de las fuentes se ha evaluado críticamente la propuesta de análisis musical de Botella, y en los casos en los que se han identificado errores de lectura se han propuesto nuevas explicaciones para el análisis paramétrico, especialmente centrado en la melodía y la armonía, dejando para ulteriores trabajos el análisis formal, rítmico, agógico e instrumental.

Los escritos que tienen por objeto de estudio la música para las distintas fiestas de moros y cristianos pueden dividirse en dos grandes bloques, aquellos con vocación divulgativa y los que parten desde una voluntad académica. En el primer grupo se encuentran la mayor parte de los textos aparecidos en distintas publicaciones seriadas (*Revista de la Fiesta* de Alcoy, etc.), hemerografía o monografías con carácter divulgativo. El segundo grupo está constituido principalmente por dos tesis doctorales, las de Ana María Botella Nicolás (2009) y Alberto Cippollone Fernández (2017). La primera de ellas fue defendida en la Universidad de Valencia, y la segunda en la Universidad de Alicante. Pese a su juventud, ambas deben ser profundamente revisadas y sometidas a un análisis crítico que haga avanzar el conocimiento sobre el objeto de estudio.

La doctora Ana María Botella Nicolás presentó públicamente su tesis en 2009 en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia, bajo la dirección de la Dra. M.^a Ángeles Bermell Corral. Es una tesis monumental, por su tamaño, que lleva por título *La música de moros y cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplicación didáctica en el aula de secundaria*. A partir de ella han surgido buena parte de los artículos publicados hasta la fecha por la autora. Especialmente relevantes para el estudio de la música festera son los capítulos tres y cuatro, en los que habla de la génesis y desarrollo de esta música en Alcoy y de las piezas ganadoras en el concurso de composición de música festera entre los años 1949 y 2007.

En su tesis, los apartados 2.3. y 2.4. hablan ampliamente de los antecedentes del ambiente musical alcoyano hasta finales del siglo XIX. Pero todos los datos proceden de la revisión bibliográfica, las referencias son siempre Rafael Coloma (1962), Barceló (1974), Mansanet (1981), Espí (1982), etc. Es decir, los ya clásicos libros relativos a la historia general de la Fiesta alcoyana, pero en ningún momento se genera conocimiento nuevo o se aportan ideas innovadoras, y como referencias internacionales del ámbito musical cita los libros de historia de la música de la editorial Akal (MORGAN, 1994; PLANTINGA, 1992), válidos a nivel generalista, pero desfasados e insuficientes como referencias específicas. No se ha detectado en su tra-



Nota biográfica:

Bachelor y *Master Spécialisé en flûte traversière* y *Master Spécialisé en Direction d'Orchestre* en el Conservatoire Royal de Mons (Bélgica). Título Superior de Música en Musicología: Etnomusicología (COS-CYL), Dirección de Banda (GSMCLM) y Composición (GSMCLM). Máster en Investigación Musical (UNIR). Máster en Música Hispana (USAL). Doctorando en la Universidad de Valladolid: Patrimonio Cultural y Natural. Historia, Arte y Territorio. Ha dirigido formaciones como la Joven Orquesta de Alcoy, la Orchestre Royal de Chambre de Wallonie (Bélgica) o la Banda Sinfónica Municipal de Albacete. Sus composiciones han sido estrenadas por intérpretes como el Plural Ensemble, Julián Elvira, Aglaya González, Patricia Coronel, Dúo Signal o la Banda Municipal de Albacete. Ha intervenido en congresos internacionales en España, Portugal, Chile y Australia. Sus líneas de investigación se centran en los contextos aurales de los espacios sagrados, la música para banda y la música en las representaciones rituales hispánicas de conquista.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0946-1033>

bajo ningún tipo de aproximación a los archivos de las centenarias bandas de Alcoy, ni tampoco una revisión hemerográfica profunda que aporte nuevos documentos que permitan avanzar en la reconstrucción de la historia de la música para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy.

Por otro lado, la selección de las obras es acomodaticia, descontextualizada y carece por completo de la representatividad necesaria. En su tesis doctoral Botella analiza cuarenta y siete piezas ganadoras del concurso, repartidas en dieciocho pasodobles, dieciocho marchas moras y once cristianas. Además de éstas, también ha querido analizar «las tres primeras obras de la historia de la Música Festera compuestas ex profeso para la Fiesta» (BOTELLA, 2009: 311). Estos dos grupos constituyen un total de cincuenta marchas. En una reciente comunicación pública, la propia autora manifestó que el repertorio actual de estas tres tipologías está formado por aproximadamente seis mil piezas¹. En el momento de realizar la tesis la autora cifraba su número en tres mil marchas (BOTELLA, 2009: 297), por lo que las cincuenta elegidas por Botella apenas representarían un 2% del total de entonces y un 1% del actual. Este porcentaje parece insuficiente para dictaminar de forma tan categórica algunas conclusiones extraídas por la autora. Los criterios de selección se basan únicamente en que ganaron el concurso, pero no se tiene en cuenta muchas otras piezas que no participaron, como tampoco se valora la representatividad y número de interpretaciones durante las Entradas alcoyanas, pese a que Botella considera que estas marchas «se interpretan cada año en los conciertos de exaltación de la Música Festera y en el desfile» (BOTELLA, 2009: 4), careciendo esta última aseveración de base documental.

Hace unos años la Asociación de San Jorge puso en circulación un CD con las partituras de las obras ganadoras del concurso, y eso facilitó su acceso a ellas y su divulgación. No obstante, son muchas más las marchas que no están que las que sí que están. Estas cuarenta y siete piezas definen los criterios de selección y premio de los distintos jurados intervinientes en el concurso, pero no definen la música festera alcoyana, como se ha pretendido hacer ver. De hecho, uno de los autores más premiados es Rafael Casasempere Juan², pero apenas se interpreta en conciertos y mucho menos en las calles. Otro caso que demuestra la falta de representatividad de la muestra es el número de marchas cristianas escritas por José María Valls Satorres³. Están presentes tres de sus obras, pero no son las más representativas ni tampoco las que suenan todos los años en la Entrada, como pueden ser *Pas als Maseros*⁴, *Mozárabes i Alfarrasí*⁵, *Almogàvar i Alcoià*⁶, etc. Otras marchas como las moras *Morangos* y *Omar el Califà*, de José Martí y Bernabé Sanchís respectivamente, no han tenido ninguna repercusión o trascendencia en la música para la Fiesta de Alcoy pese a haber salido vencedoras en el CCMF.

1. Mafalcoi (2021). *Presentació Revista de la Festa 2021 en directe*. Puede consultarse en: <https://is.gd/GD5gQZ> [última consulta: 13/12/2021].

2. Rafael Casasempere Juan (1909-1995). Pianista, compositor y director de orquesta, formado en Alcoy y Barcelona. Fundador de la Orquesta Sinfónica Alcoyana (1953) (VALOR CALATAYUD, 1988: 126).

3. José María Valls Satorres (1945-). Compositor, violonchelista y clarinetista educado en la Societat Musical Nova d'Alcoy (VALOR CALATAYUD, 1988: 288-290). Uno de los compositores más importantes en el ámbito de las fiestas de moros y cristianos de los últimos cuarenta años (v. GISBERT CORTÉS, 2021).

4. Moros y Cristianos. (2019). *Pas als Maseros – José M^a Valls Satorres – #Marcha Cristiana (Moros y Cristianos)*. Puede consultarse en: <https://is.gd/Jlavde> [última consulta: 13/12/2021].

5. Banda Unión Musical de Alcoy – Tema. (2015). *Mozárabes i alfarrasí*. Puede consultarse en: <https://is.gd/mjCvLW> [última consulta: 13/12/2021].

6. Música i Pobles. (2015). *Almogàvar i Alcoià – Marcha Cristiana*. Puede consultarse en: <https://is.gd/6DeYtD> [última consulta: 13/12/2021].

3. UNA MIRADA ANALÍTICA A LA CASBHA

En este epígrafe se plantea una relectura crítica del análisis realizado por Botella en *La Casbha*, marcha mora de Rafael Casasempere Juan ganadora del concurso en la edición de 1949. Para su mejor catalogación, la autora ha generado una ficha, cuyo modelo relleno con los datos de *La Casbha* se muestra en la *Tabla 1* (en la pág. siguiente).



Fig. 1: Inicio del guion de La Casbha (CASASEMPERE JUAN, 1949).

Tabla 1. Tabla catalográfica de *La Casbha*

Título	<i>La Casbha</i>
Autor	Rafael Casasempere Juan
Año	1949
Género	Marcha mora
Duración	7' 29"
Melodía	Muy oriental
Ritmo	Binario
Compás	2/4
Tonalidad	Fluctuante a los tonos de: Do menor, Si b mayor, Fa mayor y Re menor
Armonía	Disonante
Textura	Melodía acompañada y contrapuntística
Estructura Formal	I + A - B + Coda
Plantilla Orquestal	111 Instrumentos
Tempo	Tiempo de marcha mora
Carácter	Procesional

Fuente: BOTELLA, 2009: 318.

Esta tabla sirve para ilustrar muchos de los desaciertos analíticos de la autora. En primer lugar, podía haber tenido una ordenación distinta, en la que los campos de duración y tempo fuesen contiguos, dado que están directamente relacionados. En segundo lugar, muchos de los términos empleados adolecen del más mínimo rigor analítico. Analizando campo por campo se pueden comprobar errores e imprecisiones en varios de ellos. La duración no es la duración real de la marcha, sino la duración de la interpretación y grabación realizada por la Corporación Musical Primitiva de Alcoy bajo la dirección de Gregorio Casasempere Gisbert⁷. Dado que la partitura no contiene una indicación metronómica precisa (*Figura 1*, en la página anterior), no se puede contabilizar su duración exacta. Una forma más adecuada de aportar información sobre su duración habría sido indicar el número de compases totales, que sí que es un parámetro objetivo y permite la comparación directa con otras obras, independientemente de la interpretación que se haga.

En cuanto a la descripción melódica, el término «muy oriental» (BOTELLA, 2009: 318) carece de rigor, es impreciso y no designa nada

desde el análisis musical. El concepto de lo oriental es vago, escurridizo y no se suele emplear en ningún tratado de esta disciplina. La falta de precisión del término, e incluso la propia actitud colonialista muchas veces asociada a él, ha sido criticada por autores como E. Said (SAID, 1990 [1979]). Las prácticas orientalistas en la música canónica occidental han sido recurrentes en los últimos siglos⁸, siendo especialmente relevantes desde finales del siglo XVIII donde autores como J. Haydn o W. A. Mozart asumen algunos recursos musicales procedentes del contacto austrohúngaro con el imperio otomano (CHRISTIANSEN, 2008).

Si pese a ello se quiere seguir hablando de melodía oriental en este contexto, habría entonces que remitirse a la teoría de los modos árabes, conocida como *maqam* (MARKS, 2018; SHUMAYS, 2013; TOUMA, 1971). Pero Botella se limita a decir que «encontramos melodías de claro sabor árabe que consigue al emplear las escalas melódicas y armónicas y disonancias acordales» (BOTELLA, 2009: 319). Las escalas melódicas y armónicas son variantes pertenecientes al modo menor, ampliamente utilizadas en la música europea desde hace

7. *Moros y Cristianos* (2019). *La Casbha – Rafael Casasempere Juan – Marcha Mora (Moros y Cristianos)* {Música Festerá}. Puede consultarse en: <https://is.gd/2COKAR> [última consulta: 13/12/2021].

8. Véase al respecto los artículos de Derek B. Scott (1998), Donnalee Dox (2006), Paul Christiansen (2008), y Jonathan D. Bellman (2011).



Fig. 2: Inicio de la parte de batería de La Casbha (CASASEMPERE JUAN, 1949).

siglos (PISTON, 1998; RIEMANN, 1952; ZAMACOIS, 1997). Por otro lado, las disonancias acordales no son propias de la música árabe, porque no es polifónica como pueda ser la occidental académica, sino monódica o heterofónica, y no tiene un pensamiento acórdico funcional (WILLSON, 2019: 32).

En el campo dedicado a la plantilla orquestal, tras una primera lectura da la sensación de que debe haberse producido un error, dado que es imposible que *La Casbha* esté escrita para un total de ciento once instrumentos. No obstante, en el desarrollo de este apartado, la autora se reafirma en esta convicción, pese a considerarlo desmesurado (BOTELLA, 2009: 320). En el desglose menciona que existen tres partes de flautines, cuatro de requintos, veinte saxofones, ocho fliscornos, ocho bombardinos, cuatro baterías, cuatro timbales, etc. (BOTELLA: 2009, 320). Pese a la consulta exhaustiva y repetida de la partitura oficial de la marcha, no figura una instrumentación de este tipo, y nada en ella la sugiere. La única explicación para el enorme desglose que ofrece Botella es que el documento en formato PDF más ampliamente divulgado consta de ciento once páginas, y en cada una de ellas una parte instrumental. La gran mayoría son meras duplicidades, pero la autora las ha interpretado como partes reales. Una plantilla de ese tipo contraviene las propias bases del concurso, las prácticas bandísticas de la época (1949), la plantilla de la banda que la estrenó, etc. Por otro lado, mencionar que existen cuatro baterías carece de sentido, dado que el término batería, en este contexto y época se emplea para hablar de instrumental de percusión, la lectura de la partitura permite apreciar que en ella se incluyen el bombo, los platos y el plato suspendido (Figura 2, sobre estas líneas). Todos estos errores habrían sido subsanables con la lectura adecuada de las partituras, donde se aprecia la absoluta identidad entre las partes digitalizadas de flautines, requintos, etc.

Por último, le atribuye un carácter procesional que cuesta entender en este contexto. Ha dedicado numerosas páginas en la tesis a definir qué es la música festera, a señalar su vinculación con los actos festeros y a decir que se ha escrito *ad hoc*, y a continuación, define una marcha mora como procesional, cuando la Entrada Mora no es una procesión. Carece de toda lógica. El error de atribuir un carácter pro-

cesional se produce también en otras marchas moras como *Nostalgia mora*, (BOTELLA, 2009: 327) o *Aljama* (BOTELLA, 2009: 342).

4. APROXIMACIÓN PARAMÉTRICA A LAS OBRAS GANADORAS DEL CCMFÍ

El análisis efectuado por Botella parte de un error fundamental en su planteamiento, ya que considera que estas piezas no son clásicas (BOTELLA, 2009: 311). Las obras participantes en el CCMF no pertenecen al periodo Clásico, pero sí que se adscriben a una categorización dentro de la práctica común occidental, y por tanto clásica. Aspectos como la instrumentación, la armonía, la forma, el ritmo, etc. se corresponden exactamente con modelos propios de esta práctica. Por cuestiones de espacio, a continuación, se presenta únicamente una revisión de dos de las categorías de análisis paramétrico con las que Botella articula su estudio: melodía y armonía⁹. Como libro de referencia para el análisis musical toma el clásico texto de Jan LaRue (1989), además de referencias a Joaquín Zamacois (1959, 2009), Amando Blanquer (1989), Edgard Willems (1984) y Aaron Copland (2006).

4.1. La melodía

El marco teórico para el análisis de este parámetro musical se construye sobre el texto de Edgard Willems, *Las bases psicológicas de la educación musical*, que considera este elemento como el más característico de la música (WILLEMS, 1984: 69). En sus fichas catalográficas, Botella Nicolás opera con tres categorías principales para definir la melodía, con distintas graduaciones internas y combinaciones entre ellas.

Ninguna de estas categorías está definida. No se explican los criterios de análisis que llevan a atribuir estas definiciones a las melodías de las obras. Tampoco si lo que determina esta categorización son los perfiles melódicos, el contenido interválico, la estructura subyacente de la melodía, la duración de la figuración, las indicaciones de articulación, o cualquier otro elemento que contribuye a configurar una melodía.

9. Quedan pues pendientes para un subsiguiente artículo los parámetros referentes al ritmo, la forma musical, el tempo y la instrumentación.

Tabla 2. Categorización y graduación de tipologías melódicas

Categoría	Graduación		
Expresiva	Poco expresiva	Expresiva	Muy expresiva
<i>Cantabile</i>		+ expresiva	+ muy expresiva
Oriental		Oriental	Muy oriental

Fuente: Elaboración propia.

El término *cantabile* es un préstamo lingüístico procedente del italiano, que se traduce como cantable. Definir así una melodía no aporta un mayor conocimiento de la tipología melódica. En la bibliografía citada por la autora existen referencias y formas de describir la melodía que podrían haber sido útiles para esta clasificación. Blanquer Ponsoda explica que «teóricamente la melodía puede proceder por grados conjuntos, diatónicos o cromáticos, por intervalos disjuntos, bordeando un sonido principal, etc.» (BLANQUER, 1989: 31), y también menciona los principales elementos constituyentes de una melodía, como son los arpeggios, los grados conjuntos y los ornamentos melódicos (BLANQUER, 1989: 32). Ninguno de los términos empleados por Botella sirve para una mejor comprensión de la

melodía. Por otro lado, ya se ha mencionado anteriormente la vacuidad del término oriental, con el añadido de que se genera una graduación interna con la inclusión de la expresión «muy oriental».

Al desarrollar su análisis sobre el material temático y melódico del pasodoble *Suspiros del Serpis*, define su carácter como «un tema “loco”, como indica el compositor, y muy bailable, propio de los pasodobles» (BOTELLA, 2009: 354). Si se consulta la partitura editada en 1954, en su segunda página se encuentra la indicación de loco referida por la autora (CARBONELL, 1954: 2). La lectura de este término como un atributo de carácter es un error. En realidad, hace referencia al término italiano que se traduce como «lugar». En la tradición canónica de la música académica occidental este

The image displays a musical score for the piece 'Suspiros del Serpis'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with a 'cors 8va' instruction and a circled '1' above the first measure. The piano accompaniment features a bass line with a 'sf' dynamic and a treble line with a 'sf' dynamic. The second system shows a vocal line with a 'loco' instruction and a circled '3' above the first measure, and a piano accompaniment with a 'p' dynamic in the bass line and an 'f' dynamic in the treble line. Both systems include various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (5).

Fig. 3: Ejemplo del uso de los términos «con 8.^a» y «loco» en *Suspiros del Serpis* (CARBONELL, 1954: 2).



Fig. 4: Compases 15-19 de La Casbha (CASASEMPERE JUAN, 1949: 1)

término se emplea para anular la indicación de octava alta u octava baja, reestableciéndose la altura escrita en el pentagrama. Efectivamente, apenas nueve compases antes de esta indicación, aparece «con 8.^a», pidiendo así una duplicación a la octava de la melodía principal. Bajo ningún concepto se puede interpretar este término como referente al carácter melódico.

Este mismo error se repite en *La Casbha*, donde según Botella:

En el compás 17, el autor enlaza con el primero de los temas, el Tema A (cc. 17 - 32), que coincide con la Estancia en la Casbha, a través del ritmo de marcha mora. Este tema, de carácter loco como indica Casasempere en la partitura y rítmicamente muy sencillo, está en el tono de Do menor, aunque fluctuará por tonos vecinos como Mi b mayor o La b mayor (BOTELLA, 2009: 321).

La partitura editada por la Asociación de San Jorge muestra nuevamente el error de lectura (Figura 4, en la parte superior de esta página). Donde se indica claramente que la textura en corcheas debe sonar en el lugar escrito y en la octava alta. Nada tiene que ver con el carácter del tema.

Por otro lado, en un texto académico no deberían darse opiniones personales sin una sólida base documental, no obstante, en su análisis melódico del pasodoble *Fernandín* de Egea Insa, se llega a decir que:

Desde el punto de vista melódico, encontramos melodías muy elaboradas y disonantes que más bien recuerdan a música de banda sonora que a música para la Fiesta. Las melodías principales de los temas son demasiado contrastantes entre sí, pareciendo incluso que están sacadas de otras piezas y que poco tienen que ver unas con otras si hablamos en términos de coherencia musical (BOTELLA, 2009: 650).

Para poder justificar esta afirmación, debería al menos analizarse con claridad la interválica y modalidad de la melodía de *Fernandín*¹⁰, y compararla con algunos usos prototípicos de la música de cine¹¹, pero no ocurre así. Por otro lado, los consejos al compositor sobre el grado de contraste temático y melódico entre secciones del pasodoble son completamente gratuitos e innecesarios.

Por último, tras el análisis de todas las marchas moras premiadas en el marco temporal que abarca su estudio, Botella llega a una conclusión sorprendente sobre la caracterización melódica:

Tenido en cuenta que el aspecto melódico es junto con el rítmico el más importante de la Música Festera, las melodías de las marchas moras analizadas presentan un claro carácter árabe gracias al empleo de las escalas menores en sus tipos melódico y armónico, alterando o no la sensible y sí los grados IV y VI en cada tonalidad correspondiente. Son menos cantábiles y expresivas que las melodías de los pasodobles, pues la tonalidad menor que tiene la gran mayoría supone un carácter más oscuro y opaco, que matiza su alegría pero, por el contrario son pegadizas, directas y claras (BOTELLA, 2009: 724).

Nuevamente se puede discutir mucho entorno a ese claro carácter árabe que la autora identifica. Sobre el empleo de las escalas menores se hablará en el epígrafe siguiente. Por último, la comparativa con las melodías de los pasodobles es subjetiva. Como se ha mencionado anteriormente, los términos cantábil y expresivo no son medibles y por tanto no sirven para comparar. Para poder llegar a este tipo de conclusiones debería haberse trabajado dentro de una metodología que generase cuestionarios para analizar la percepción musical y la vinculación modal con el carácter melódico de las marchas moras. Pero no ha sido el caso.

10. Música i Pobles. (2011). *Fernandín* – Pasodoble Marcha.

Puede consultarse en: <https://is.gd/4kSOLD> [última consulta: 13/12/2021].

11. Como el uso de escalas lidias para temas de fantasía o mixolidios para películas clásicas del oeste, recurso posteriormente empleado en, por ejemplo, la banda sonora de *Star Wars* (SCHNELLER, 2013).

4.1. La armonía

Al igual que ocurre en la clasificación melódica, para parametrizar la armonía genera una serie de categorías que en realidad no ofrecen una comprensión ni tan siquiera aproximada de los recursos armónicos empleados por el compositor. A continuación, se presentan en formato de tabla las cuatro categorías con las que opera Botella Nicolás, incluidas la doble graduación que confiere a los términos disonante y modulante.

Hace ya muchos años que el término disonante ha sido puesto en cuestión por compositores y musicólogos, como A. Schoenberg, para quien «las expresiones “consonancia” y “disonancia”, que hacen referencia a una antítesis, son erróneas» (SCHOENBERG, 1979: 16).

De entre los términos empleados, únicamente atonal posee una definición más precisa y aceptada, siendo «la organización del sonido sin establecimiento de un tono por relaciones de fundamentales acordes [...] En la música atonal, las relaciones entre sonidos se producen sin referencia a una formación de escalada diatónica» (PERSICHETTI, 1985: 264).

La categoría «modulante» deriva de modulación, que es «un procedimiento de cambio del centro tonal» (PERSICHETTI, 1985: 254). Es decir, que cualquier obra o pasaje musical que efectúe un cambio del centro tonal es modulante. Emplear este término para definir una marcha no es adecuado dado que todas las marchas, por definición estructural, poseen una modulación muy clara en la parte comúnmente denominada como *trío*. *Primavera* de Antonio Gisbert Espí, fue la ganadora del Concurso de Composición en el año 1964, este pasodoble, en opinión de Botella, tiene una armonía «tradicional» (Botella, 2009: 415), y por tanto distinta a otras obras con armonía modulante. No obstante, en la página cuatro de la partitura se aprecia claramente una modulación por terceras desde el Sol menor inicial hasta el Mi bemol Mayor de la sección B o *trío* (Figura 5). La definición de la armonía de un pasodoble o marcha como modulante no aporta nuevo conocimiento sobre el objeto de estudio, debiendo descartarse el uso de este término.

Tabla 3. Categorización y graduación de tipologías armónicas

Categoría	Graduación	
Disonante	Disonante	Muy disonante
<i>Tradicional</i>		
Modulante	Modulante	Muy modulante
Atonal		

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la tonalidad de la obra, Botella considera que la primera sección se caracteriza por su «indefinición tonal en el área de Re» (BOTELLA, 2009: 415). La consulta de la partitura muestra que el inicio del pasodoble está pensado en Sol menor, con una introducción con centro tonal en la Dominante (Re). Entre los compases siete y nueve se efectúa una fórmula de confirmación cadencial en Sol menor muy marcada (Figura 6, en la página siguiente), no hay pues, indefinición tonal, todo el contenido armónico de este inicio puede explicarse sin problemas desde el centro tonal en Sol.

Como ocurría en el apartado melódico, también tiene palabras despectivas hacia el pasodoble *Fernandín* en cuanto a su contenido armónico: «Armónicamente, utiliza la disonancia para crear efectos malsonantes en las melodías y producir choques armónicos» (BOTELLA, 2009: 651). Lo malsonante es algo completamente subjetivo, no existe una definición académica, calibrada y replicable para un sonido malsonante, por ello debe descartarse este término para describir el objeto de estudio.

En la ficha analítica de Botella Nicolás también se dedica un espacio a definir la tonalidad de las composiciones. La tonalidad es una articulación de los doce sonidos del

Fig. 5: Final de la sección A, modulación e inicio de la Sección B en Primavera (GISBERT, 1965: 4).

sistema tonal occidental alrededor de un eje o centro, denominado tónica (ZAMACOIS, 1997: 21). Está directamente vinculada con el contenido armónico, puesto que «La tonalidad no existe como algo absoluto. Es implicada por la articulación armónica y por la tensión y relajación de los acordes alrededor de un sonido o acorde base» (PERSICHETTI, 1985: 251). No obstante, se han percibido cuantiosos errores en este apartado, la gran mayoría derivados de un error de lectura sistemático en las partituras con guion en Si bemol.

Franco Ribate, en su *Manual de instrumentación de banda* explica el funcionamiento de los instrumentos transpositores, que son aquellos que, al tocar Do en su escala propia, suena una nota distinta. Siguiendo con su ejemplo, si un clarinete en Si bemol toca Do, el diapasón real será Si bemol, de ahí que todas las notas destinadas a

este instrumento deban estar una segunda mayor por encima del sonido real que se pretende conseguir (FRANCO RIBATE, 1943: 25). Si se omite esta transposición de alturas, todas las alturas y la tonalidad indicadas serán erróneas. La primera vez que se comete este error es en *Aljama* de José Carbonell García, ganadora del concurso en 1952. Para Botella esta marcha mora tiene una primera sección que gravita en el área de Mi y un final en Si bemol Mayor (BOTELLA, 2009: 342). No obstante, no ha tenido en cuenta que el guion es transpositor (*Figura 7*, en la página 62), y por tanto suena todo una segunda mayor más grave de lo que está escrito. Por tanto, la sección A, especialmente a partir de la confirmación cadencial del número 1, está en Re menor, y el final en La bemol Mayor.

Prácticamente un 25% de los análisis realizados por Botella caen en este error de lectura de fuentes (v. *Tabla 4*).

Premio «I Festival de Música Festera 1964». - Asociación de San Jorge. - Alcoy.

PRIMAVERA

PASODOBLE DIANERO

GUION en Dó **Antonio Gisbert Espí**

Fig. 6: Inicio de Primavera con la confirmación cadencial en Sol menor resaltada (GISBERT, 1965: 1).

Tabla 4. Plan tonal revisado a partir del análisis de Botella

Marcha	Tonalidad propuesta	Plan tonal revisado
<i>Aljama</i> ^I	Área de Mi - Si b Mayor	Re menor - La b Mayor
<i>Suspiros del Serpis</i> ^{II}	Si b Mayor - Do Mayor	La b Mayor - Fa Mayor - Si b Mayor
<i>Als Cristians</i> ^{III}	Re menor - Re Mayor	Do menor - Do Mayor
<i>Roger de Lauria</i> ^{IV}	Do Mayor	Si b Mayor
<i>Aitana</i> ^V	Re menor - Sol Mayor	Do menor - Fa Mayor
<i>Als Ligeros</i> ^{VI}	Do menor - Do Mayor ^{VII}	Si b menor - Si b Mayor
<i>Palomar en fiestas</i> ^{VIII}	Re menor - Si b Mayor	Do menor - La b Mayor
<i>Ix el cristià</i> ^{IX}	Do mayor	Si b Mayor - Do Mayor - Fa Mayor - Si b Mayor
<i>Marfil</i> ^X	La menor - La Mayor	Sol menor - Sol Mayor
<i>Te Deum</i> ^{XI}	Mi menor - Do menor-mayor	Re menor - Mi b mixolidio - Si b menor - Fa menor - Mi b Mixolidio
<i>Mahomet</i> ^{XII}	Do mayor - Fa Mayor ^{XIII}	Si b Mayor - Mi b Mayor
<i>A-ben-Amet</i> ^{XIV}	Re menor - Re Mayor	Do menor - Do frigio ^{XV} - Do mayor

I. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Aljama* (CARBONELL, 1952).

II. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Suspiros del Serpis* (CARBONELL, 1954).

III. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Als cristians* (VALLS SATORRES, 1976).

IV. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Roger de Lauria* (VALLS SATORRES, 1978).

V. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Aitana* (OLCINA, 1980).

VI. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Als Ligeros* (FRANCÉS SANJUAN, 1981).

VII. Este error analítico se ve reproducido en su artículo «Una aproximación a la marcha mora a través del análisis musical de *Als Ligeros*» (BOTELLA, 2021).

VIII. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Palomar en fiestas* (GUERRERO GUERRERO, 1982).

IX. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Ix el cristià* (VALLS SATORRES, 1982).

X. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura manuscrita editada de *Marfil* (EGEA INSA, 1994).

XI. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Te Deum* (FRANCÉS SANJUAN, 1997).

XII. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *Mahomet* (CANTÓ FRANCÉS, 1981). Pese a la opinión extendida sobre la primacía de *Mahomet*, recientemente se han descubierto nuevos datos que retrotraen el primer pasodoble para las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy a 1879, con *El Turco*, también del compositor alcoyano Juan Cantó Francés. Véase al respecto «*Mahomet* de Juan Cantó Francés, una revisión historiográfica» (GONZÁLEZ GOMIS, 2021).

XIII. Este mismo error analítico lo repite la autora en «Estudio y análisis musical de *Mahomet* (1982): primer pasodoble de la historia de la música de Moros y Cristianos» (BOTELLA, 2013)

XIV. Análisis tonal efectuado a partir de la partitura editada de *A-ben-Amet* (PÉREZ VERDÚ, 1990).

XV. Pérez Verdú establece Do como centro tonal, efectuando diversos cambios de modos entre Do menor (Do eolio o Modo de La en altura Do, Do Mayor y Do frigio. Este último modo no es exactamente un frigio puro, sino un Modo de Mi en altura Do con el III grado elevado, siguiendo la terminología propuesta por Miguel Manzano (2011). Esta elevación genera una segunda aumentada entre el Re bemol (II grado) y el Mi natural (III), provocando un intervalo característico de la escala menor armónica y la música basada en el *maqam*.

Fuente: Elaboración propia.

« ALJAMA »

GUIÓN (Si b) MARCHA ARABE José Carbonell García

Tempo di Marcha Arabe (M.M. ♩ = 80)

Fig. 7: Encabezamiento de la partitura Aljama (CARBONELL, 1952: 1).

5. CONCLUSIONES

Pese a las pretensiones de Ana María Botella Nicolás de considerar a la música surgida del Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy como música popular, esta definición debe ser descartada. Las obras premiadas en este concurso son claramente obras de autoría única, individual y definida. El objeto musical está acabado y cerrado en sí mismo y requiere de intérpretes especializados. Ante este hecho, debe descartarse una propuesta analítica fundamentada en la opinión de que estas obras no pertenecen a la tradición clásica occidental. Por el contrario, debe abogarse por un análisis pormenorizado e individualizado de cada una de ellas y no caer en tópicos vacíos

de significado musical como oriental, expresiva, cantábil, disonante, tradicional, etc. Por otro lado, para poder analizar en profundidad estas composiciones debe poseerse un sólido conocimiento de la práctica bandística, y las capacidades necesarias de lectura de partituras para no caer en errores graves, como es el caso de los mapas tonales equivocados por la transposición instrumental. Por último, deben descartarse las críticas gratuitas a los criterios compositivos del creador y ahondar más en el propio objeto musical puesto bajo la perspectiva de las herramientas de análisis que se manejan en las aulas de análisis y en los textos analíticos de índole claramente científica. Un profundo análisis paramétrico de este repertorio aún está por hacer. ■

BIBLIOGRAFÍA:

- BARCELÓ VERDÚ, J.** (1974). *Homenaje a La Música Festera*. Valencia: Selegraf.
- BELLMAN, J. D.** (2011). «Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology», en *The Musical Quarterly*, 94(3):417-38.
- BLANQUER PONSODA, A.** (1989). *Análisis de La Forma Musical. Cuso Teórico-Analítico*. Valencia: Piles, Editorial de Música S.A.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M.** (2009). *La música de Moros y Cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplicación didáctica en el aula de secundaria*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M.** (2013). «Estudio y análisis musical de Mahomet (1882): Primer pasodoble de la historia de la música de moros y cristianos», en *situArte, Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad de Zulia*. 8(15):40-50.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M.** (2021). «Una aproximación a la marcha mora a través del análisis musical de *Als Ligeros*», en *eWalí. Revista de investigación antropológica, histórica, cultural y social en el entorno mediterráneo*. Alcoy: Asociación de San Jorge, 3:2-9.
- BRISSET MARTÍN, D. E.** (1988). *Representaciones Rituales Hispánicas de Conquista*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid.
- CANTÓ FRANCÉS, J.** (1981). *Mahomet*. Madrid: Grafispania.
- CARBONELL GARCÍA, J.** (1952). *Aljama*. Bilbao: Talleres Gráficos Ordorica.
- CARBONELL GARCÍA, J.** (1954). *Suspiros Del Serpis*. Bilbao: Talleres Gráficos Ordorica.
- CASASEMPERE JUAN, R.** (1949). *La Casbha*. Barcelona: Talleres de Grabado y Estampación de Música MAR-QUETS.
- CHRISTIANSEN, P.** (2008). «The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No 2 ('Fifths')», en *19th-Century Music*. Oakland: University of California. 31(3):179-92.
- CIPOLLONE FERNÁNDEZ, A.** (2017). *Miguel Villar González (Sagunto 1913 - Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de moros y cristianos*. Tesis, Universidad de Alicante.
- COLOMA, R.** (1962). *Libro de La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy*. Alcoy: Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere».
- COPLAND, A.** (2006). *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- DOX, D.** (2006). «Dancing around Orientalism», en *The Drama Review (TDR)* (1988-) 50(4):52-71.
- EGEA INSA, J. V.** (1994). *Marfil*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- ESPÍ VALDÉS, A.** (1982). *Nostra Festa*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- FRANCÉS SANJUAN, P. J.** (1981). *Als Ligeros*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- FRANCÉS SANJUAN, P. J.** (1997). *Te Deum*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- FRANCO RIBATE, J.** (1943). *Manual de instrumentación para banda*. Madrid: Editorial Música Moderna.
- GISBERT CORTÉS, J. J.** (2021). *Valls Satorres. Alcoy, Su gran pasión*. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy.
- GISBERT ESPÍ, A.** (1965). *Primavera*. Madrid: Asociación de San Jorge.
- GONZÁLEZ GOMIS, J. B.** (2021). «Mahomet de Juan Cantó Francés, Una revisión historiográfica», en *situArte, Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad de Zulia*. 16(27):25-34.
- GUERRERO GUERRERO, V.** (1982). *Palomar en Fiestas*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- LARUE, J.** (1989). *Análisis del estilo musical. pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- MANSANET RIBES, J. L.** (1981). *La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y sus instituciones*. Alcoy: Imp. Gráficas Díaz.
- MANZANO ALONSO, M.** (2011). *Cancionero básico de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León Consejería de Cultura y Turismo.
- MARKS, E.** (2018). «Arab Musical Culture in a Jewish Liturgy: The Arab Maqam as a Central Component in the Jerusalem-Sephardi Liturgy», en *Musica Judaica* 22:65-86.
- MORGAN, R.** (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- OLCINA RIBES, T.** (1980). *Aitana*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- PÉREZ VERDÚ, A.** (1990). *A-ben-Amet*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- PERSICHETTI, V.** (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- PISTON, W.** (1998). *Armonía*. Cooper City: SpanPress Universitaria.
- PLANTINGA, L.** (1992). *La Música Romántica*. Madrid: Akal.
- RIEMANN, H.** (1952). *Armonía y modulación*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- SAID, E. W.** (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhuvi, S.A.
- SCHNELLER, T.** (2013). «Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams», en *Journal of Film Music*, 6(1):49-74.
- SCHOENBERG, A.** (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- SCOTT, D. B.** (1998). «Orientalism and Musical Style», en *The Musical Quarterly*, 82(2):309-35.
- SHUMAYS, S. A.** (2013). «Maqam Analysis: A Primer», en *Music Theory Spectrum*. Oxford: Oxford University Press. 35(2):235-55.
- TOUMA, HABIB H.** (1971). «The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East», en *Ethnomusicology*, 15(1):38-48.
- VALLS SATORRES, J. M.** (1976). *Als Cristians*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- VALLS SATORRES, J. M.** (1978). *Roger de Lauria*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- VALLS SATORRES, J. M.** (1982). *Ix El Cristià*. Madrid: Asociación de San Jorge.
- VALOR CALATAYUD, E.** (1988). *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Alcoy: Llorens Libros.
- WILLEMS, E.** (1984). *Las Bases Psicológicas de La Educación Musical*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- WILLSON, RACHEL B.** (2019). «Orientation through Instruments: The 'ud, the Palestinian Home, and Kamilya Jubran», en *The World of Music*, 8(1):23-48.
- ZAMACOIS, J.** (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- ZAMACOIS, J.** (1997). *Tratado de Armonía. Libro I*. Cooper City: SpanPress Universitaria.
- ZAMACOIS, J.** (2009). *Teoría de La Música I*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L.