

# Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SECCIÓN DE MÚSICA

MÁSTER EN MÚSICA HISPANA



## ESTUDIO ANALÍTICO DE LOS CONCIERTOS PARA TROMPETA DE ANDRÉS VALERO CASTELLS (1973)

Trabajo Fin de Máster

Autor: Enrique Abello Blanco

Tutor: Dr. Carlos Villar Taboada

Curso Académico 2015-2016

20 de junio de 2016









---

**Universidad de Valladolid**

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del

Dr. D.

Fdo.: Prof. Dr. Carlos Villar-Taboada



*María del Carmen, a Luis y a Vanesa,  
por su apoyo incondicional*





## LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES:

<b>Ejemplo musical 1</b> , motivo a, (CC. 1-6), del <i>Concierto n° 1</i> .....	51
<b>Ejemplo musical 2</b> . Motivo b, (CC. 11-12), del <i>Concierto n° 1</i> .....	52
<b>Ejemplo musical 3</b> , motivo b, (CC. 24-25), del <i>Concierto n° 1</i> .....	52
<b>Ejemplo musical 4</b> . Motivo b, (CC. 39) parte de la trompeta (en clave de sol) del <i>Concierto n°1</i> .....	53
<b>Ejemplo musical 5</b> . Motivo b, (CC. 59-60) parte de la trompeta (en clave de sol) del <i>Concierto n° 1</i> .....	53
<b>Ejemplo musical 6</b> . Motivo b, (CC. 97-100), parte de los violines II (en clave de sol) del <i>Concierto n° 1</i> .....	53
<b>Ejemplo musical 7</b> . Motivo b, (CC. 142-143), todo el sistema claves de sol trompeta, violines I y II clave de do en 3ª violas y claves de <i>fa</i> cellos y contrabajos, del <i>Concierto n° 1</i> .....	54
<b>Ejemplo musical 8</b> . (CC. 21-24), del <i>Concierto n° 1</i> . Tema recurrente de la trompeta con variación en la parte de los violines I y II .....	55
<b>Ejemplo musical 9</b> (CC. 35-43), del <i>Concierto n° 1</i> . Parte solista de la trompeta .....	56
<b>Ejemplo musical 10</b> . (CC. 55-58), del <i>Concierto n° 1</i> . Violines primeros y segundos ...	56
<b>Ejemplo musical 11</b> . (CC. 94-97), del <i>Concierto n° 1</i> . Parte solista de la trompeta (en clave de sol) .....	57
<b>Ejemplo musical 12</b> . (CC. 103-109), del <i>Concierto n° 1</i> .....	58
<b>Ejemplo musical 13</b> . (CC. 11-12), del <i>Concierto n° 1</i> . Cadencia de la trompeta .....	59
<b>Ejemplo musical 14</b> . (C. 24), del <i>Concierto n° 1</i> . Ejemplo del motivo (c) en corcheas, en negras, ascendente y descendente .....	60
<b>Ejemplo musical 15</b> . (C. 135), del <i>Concierto n° 1</i> . Ejemplo melódico del motivo (c) en la trompeta con la variación rítmica de las semicorcheas y la repetición de las notas ...	60

<b>Ejemplo musical 16.</b> (CC. 1-10), del <i>Concierto n° 1</i> . Ejemplo melódico de las articulaciones en la trompeta.....	61
<b>Ejemplo musical 17.</b> (CC. 1-16), del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	64
<b>Ejemplo musical 18.</b> (CC. 17-23), violín primero y trompeta, del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	64
<b>Ejemplo musical 19.</b> (CC. 31-38), del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	66
<b>Ejemplo musical 20.</b> (CC. 39-46), del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	67
<b>Ejemplo musical 21.</b> (CC. 47-59), del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	69
<b>Ejemplo musical 22.</b> (CC. 60 -74), del segundo movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	70
<b>Ejemplo musical 23.</b> (CC. 1 -7), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	73
<b>Ejemplo musical 24.</b> (CC. 8 -12), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	73
<b>Ejemplo musical 25.</b> (CC. 90-104), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	74
<b>Ejemplo musical 26.</b> (CC. 18-24), parte de trompeta, del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	75
<b>Ejemplo musical 27.</b> (CC. 29-32), parte de trompeta, del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	76
<b>Ejemplo musical 28.</b> (CC. 33 y 34), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	76
<b>Ejemplo musical 29.</b> (CC. 21-29), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	77
<b>Ejemplo musical 30.</b> (CC. 81-92), del tercer movimiento del <i>Concierto n° 1</i> .....	78
<b>Ejemplo musical 31.</b> (CC. 6-15), parte de la trompeta solista piccolo en sib, del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	99
<b>Ejemplo musical 32.</b> (CC. 28-44), parte de la trompeta solista piccolo en sib, del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	100
<b>Ejemplo musical 33.</b> (CC. 45-50), parte de la cuerda, del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i>	101

<b>Ejemplo musical 34.</b> (CC. 51-59), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	101
<b>Ejemplo musical 35.</b> (CC. 72-76), del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	102
<b>Ejemplo musical 36.</b> (CC. 95-101), Trompeta solista y cuarteto de trompetas. Variación del Motivo <i>a. “Pegasus”</i> .....	103
<b>Ejemplo musical 37.</b> (CC. 95-101), Trompeta solista y cuarteto de trompetas. Variación del Motivo <i>a. “Pegasus”</i> .....	103
<b>Ejemplo musical 38.</b> (CC. 95-101), Trompeta solista y cuarteto de trompetas. Variación del Motivo <i>a. “Pegasus”</i> .....	103
<b>Ejemplo musical 39.</b> (CC. 95-101), Trompeta solista y cuarteto de trompetas. Variación del Motivo <i>a. “Pegasus”</i> .....	103
<b>Ejemplo musical 40.</b> (CC. 23-28), parte de la cuerda, del <i>Concierto n°2, “Pegasus”</i> ..	105
<b>Ejemplo musical 41.</b> (CC. 82-86), parte de la cuerda y solista, del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	106
<b>Ejemplo musical 42.</b> (CC. 64-67), parte de violas, violonchelos y solista, del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	107
<b>Ejemplo musical 43.</b> (CC. 295-296), del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i> .....	108
<b>Ejemplo musical 44.</b> (CC. 251-259), del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	110
<b>Ejemplo musical 45.</b> (CC. 140-144), del <i>Concierto n° 2 “Pegasus”</i> .....	111
<b>Ejemplo musical 46.</b> (CC. 224-234), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i> .....	112
<b>Ejemplo musical 47.</b> (CC. 269-270), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i> .....	113
<b>Ejemplo musical 48 .</b> (N° 25 de ensayo), <i>Concertino pour trompette</i> (1948) de André Jolivet.....	124

<b>Ejemplo musical 49.</b> (Nº 2 de ensayo), parte de la trompeta solista, del <i>Concerto pour trompette</i> (1948) de Henri Tomasi.....	124
<b>Ejemplo musical 50.</b> (Nº 9 de ensayo), parte de la trompeta solista, del <i>Concerto N°2 pour trompette</i> (1954) de André Jolivet (1905-1974).....	124
<b>Ejemplo musical 51.</b> (cc. 1-6), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n° 1</i> (AV16-1994) de A. Valero (1973).....	125
<b>Ejemplo musical 52.</b> (cc. 11-15), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i> (AV60-2005) de A. Valero (1973).....	125
<b>Ejemplo musical 53.</b> (cc. 87-91), parte de la trompeta solista, del <i>Concierto n°2 “Pegasus”</i> (AV60-2005) de A. Valero (1973).....	125

## LISTA DE ILUSTRACIONES:

**Ilustración 1:** Guy Touvron y Andrés Valero 22 de marzo de 1996.

Fuente: *Revista Algudor*, 2 (2001): 208.....

29

**Ilustración 2.** Cartel del XV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes

de Murcia del año 1996. Fuente: Página web del Festival.....

47

**Ilustración 3.** Portada de la partitura de orquesta del *Concierto N° 1*. Foto: Enrique Abello.....

49

**Ilustración 4.** Sordina Cup desmontada marca Denis Wick.....

85

**Ilustración 5.** Sordina Straight marca Tom Crown, modelo Gemini de aluminio.....

85

**Ilustración 6.** Constelación Pegaso.....

93

**Ilustración 7.** Instrucciones de colocación, instrumentación y datos de grabación proporcionada en la partitura general de *“Pegasus”*.....

94

**Ilustración 8.** Portada de la partitura general.....

96

**Ilustración 9.** Caja de la edición de la grabación de *“Pegasus”*, *“Epidemia Silenciosa”* y *“Fanfarria de plata”*.....

97

<b>Ilustración 10.</b> Imagen del estreno en el último movimiento de la obra.....	98
<b>Ilustración 11.</b> Imagen del estreno.....	98
<b>Ilustración 12.</b> Sordina wa-wa o harmon marca Harmon Mutes.....	119
<b>Ilustración 13.</b> Sordinas Straigth para trompeta piccolo marca de la marca Tom Crown.....	119
<b>Ilustración 14.</b> Trompeta piccolo en Sib de 3 pistones Yamaha modelo YTR9825....	120
<b>Ilustración 15.</b> Trompeta piccolo en Sib marca Schilke modeo P5-4.....	120

## **LISTA DE GRÁFICOS:**

<b>Gráfico 1</b> Distribución de la obra de Andrés Valero Castells (1973) según plantilla [elaboración propia].....	39
<b>Gráfico 2.</b> Presencia de la trompeta en la obra de Andrés Valero Castells (1973).....	40
<b>Gráfico 3.</b> Utilización de la trompeta en la obra de Andrés Valero Castells (1973).....	41
<b>Gráfico 4.</b> Instrumentos o agrupaciones solistas con acompañamiento de orquesta o banda en la obra de Andrés Valero Castells (1973).....	42

## **LISTA DE TABLAS:**

<b>Tabla 1.</b> Resumen del análisis formal del primer movimiento del <i>Concierto nº 1</i> ....	79-80
<b>Tabla 2.</b> Resumen del análisis formal del segundo movimiento del <i>Concierto nº 1</i> ..	80-81
<b>Tabla 3.</b> Resumen del análisis formal del tercer movimiento del <i>Concierto nº 1</i> .....	81-82
<b>Tabla 4.</b> Resumen del análisis formal del <i>Concierto nº 2, “Pegasus”</i> .....	115



**ESTUDIO ANALÍTICO DE LOS CONCIERTOS PARA TROMPETA DE ANDRÉS  
VALERO CASTELLS (1973)**

**- ÍNDICE -**

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
Justificación del tema.....	17
Estado de la cuestión.....	18
Hipótesis y objetivos.....	21
Fuentes, marco teórico y metodología.....	21
<b>1. PERFIL BIOGRÁFICO DE ANDRÉS VALERO CASTELLS.....</b>	<b>29</b>
<b>2. LA TROMPETA EN EL CATÁLOGO DE ANDRÉS VALERO CASTELLS.....</b>	<b>39</b>
<b>3. ANÁLISIS DE LOS CONCIERTOS PARA TROMPETA DE ANDRÉS VALERO CASTELLS (1973).....</b>	<b>43</b>
3.1. <i>Concierto nº 1 para trompeta y orquesta de cuerdas (1996).....</i>	<i>44</i>
3.1.1. Contexto poético .....	44
3.1.2. Análisis neutro.....	49
3.1.2.1. Descripción de la partitura y de las versiones.....	49
3.1.2.2. Análisis motivico.....	50
3.1.2.2.1. Primer movimiento.....	50
3.1.2.2.2. Segundo movimiento.....	63
3.1.2.2.3. Tercer movimiento.....	73
3.1.2.3. Forma.....	80
3.1.2.4. Orquestación.....	83
3.1.3. Aspectos técnicos y propios de la trompeta.....	85
3.1.3.1.1. Primer movimiento.....	85

3.1.3.1.2. Segundo movimiento.....	88
3.1.3.1.3. Tercer movimiento.....	89
3.2. <i>Concierto nº 2, “Pegaso”</i> .....	91
3.2.1. Contexto poyético.....	91
3.2.2. Análisis neutro.....	96
3.2.2.1. Descripción de la partitura y edición .....	96
3.2.2.2. Grabación.....	97
3.2.2.3. Análisis motívico.....	99
3.2.2.4. Forma.....	114
3.2.2.5. Orquestación.....	116
3.2.3. Aspectos técnicos y propios de la trompeta.....	117
<b>4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CONCIERTOS.....</b>	<b>121</b>
4.1. Motívico.....	123
4.2. Orquestación.....	125
4.3. Forma.....	126
4.4. Aspectos técnicos y propios de la trompeta.....	127
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>129</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>133</b>
<b>7. ANEXOS</b>	
7.1. ANEXO I.....	137
Tabla de instrumentación del catálogo de la obra de Andrés Valero Castells	
7.2. ANEXO II.....	153
Entrevista a Andrés Valero Castells	



## **INTRODUCCIÓN**

El contenido de este Trabajo Fin de Máster está reflejado en su título: *Estudio analítico de los conciertos para trompeta de Andrés Valero (1973)*. Andrés Valero es un compositor y director valenciano, nacido en Silla en 1 de marzo de 1973, autor de un amplio catálogo. Está muy vinculado al mundo de las bandas de música, para las que dedica una parte amplia de su obra. Además, es significativa la producción que tiene para instrumentos de viento metal, en especial para la trompeta, a la que ha dedicado un concierto el año 1996 y un segundo concierto en 2005. Por estudio analítico propongo un acercamiento a la obra que refleje un análisis motivico, formal y del tratamiento específico de la trompeta.

Seguidamente, avanzaré en esta introducción los epígrafes relativos a la justificación, la hipótesis y los objetivos, las fuentes y la metodología.

### **Justificación del tema**

Numerosos han sido los motivos, que más tarde explicaré, que me han llevado a proponer este tema para mi Trabajo de Fin de Máster, pero solo uno es el que me ha traído hasta este punto de mis estudios y de mi carrera profesional: la trompeta. Toda mi formación ha girado en torno a la interpretación y cuando inicié estos estudios de Máster en Música Hispana ya había tenido varios encuentros de distinto carácter interpretativo con el compositor Andrés Valero Castells. El primero de ellos, cuando participé con el grupo de metales Quinmetal Salamanca en el “I Concurso Yamaha” para quintetos de viento metal en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el año 2006. Como obra obligada en esa competición, se incluyó su quinteto de metales *Belisana* (1997), obra que me despierta un especial interés por la escritura para mi instrumento, así como el tratamiento de la agrupación como conjunto y el sonido particular en aspectos como el timbre, la articulación, los registros utilizados y los recursos técnicos. Por ese motivo, comencé a indagar en el resto de sus composiciones y a incluir varias de sus piezas en mi repertorio de concierto, así como en el que figura en mis programaciones didácticas en los conservatorios en los que he impartido clases de trompeta durante los

años siguientes<sup>1</sup>. Poco a poco, voy descubriendo el amplio repertorio que Valero ha escrito para la trompeta: tanto solista, en música de cámara o dentro de otras agrupaciones, como en banda, orquesta o conjuntos instrumentales. El hecho de que dos de sus conciertos para instrumento solista con orquesta estén escritos para la trompeta, es otro aspecto que me llama especialmente la atención. Todos estos motivos, así como mi situación profesional, me mueven a plantear este estudio analítico centrado en esas dos composiciones.

Dada mi formación académica como trompetista y por las experiencias adquiridas a lo largo de mi carrera profesional como profesor del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, así como el resto de mis actividades artísticas como instrumentista, el planteamiento de este trabajo puede contribuir al inicio de los estudios sobre la música contemporánea española para trompeta, un repertorio que como instrumentista me parece relativamente abundante, pero poco interpretado.

## **Estado de la cuestión**

Como la mayoría de los jóvenes compositores españoles contemporáneos, es difícil encontrar estudios previos sobre la obra de Andrés Valero Castells. Es más: en relación a trabajos académicos, no he encontrado ninguna cita sobre este autor. Para determinar el estado de la cuestión desde lo general y hacia lo particular, me he ceñido a la bibliografía específica sobre el tema. En primer lugar, he examinado los diccionarios de referencia y las historias de la música española del siglo XX. A continuación, he prestado atención a los catálogos de relevancia, a los métodos de trompeta y, por último, a fuentes directas, como son los escritos del propio compositor.

Tal como esperaba encontrarme antes de indagar en la bibliografía especializada, son escasísimas las referencias bibliográficas que mencionan a Andrés Valero Castells.

En el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* no existe ninguna entrada de referencia a Andrés Valero Castells, lo cual no tiene nada de extraño debido a la edad del compositor (nacido en 1973) y el año de publicación del diccionario (2001), que

---

<sup>1</sup> Conservatorio Profesional de Música de Palencia (2004-2007), Conservatorio Superior de Música de Alicante (2007-2011) y de nuevo el conservatorio palentino (desde 2011).

además es internacional. Sí que hay referencias a la trompeta y a la historia de la trompeta, pero no se menciona ninguna obra de repertorio contemporáneo español y tampoco hay ninguna referencia a la historia de la trompeta en España.

Tampoco aparece ninguna alusión al autor de los conciertos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, por las mismas razones que antes, y además tampoco existe una voz dedicada a la trompeta en este diccionario, lo que pone de manifiesto la relativa ausencia de estudios en nuestro país.

En cuanto a los tratados de historia de la música española posteriores a la fecha de nacimiento del compositor, en el de Tomás Marco, *Historia de la música española. 6. El siglo XX* obviamente no hay ninguna referencia a André Valero Castells ni a los compositores de su generación, ya que fue redactado en el año 1983 y en ese momento, además de contar con sólo 10 años, todavía no había compuesto ninguna de sus primeras obras. Aparece una breve reseña a uno de sus maestros, Ramón Ramos (1954): “[...]después de formarse en Alemania reside en su ciudad natal un tanto aislado en un ambiente poco propicio a sus investigaciones de clara tendencia estructural y con un lenguaje avanzado” (Marco, 1983: 289). En cuanto a *La música en España en el siglo XX*, en el apartado “La última música” aparece una muy breve referencia a Andrés Valero Castells de apenas tres líneas: “Asociado al proceso poético y descriptivo, casi narrativo, se encuentra Andrés Valero-Castells (1973), quien lo reafirma en su orquestal *Polifemo* y *Galatea* (2006) sobre el mito a partir de la fábula de Luis de Góngora.” (González Lapuente, 2013: 326). Apenas, entonces, se señala que tiene cierta tendencia narrativa, pero sólo se cita una obra, por lo que es poco significativa esta afirmación.

Entre la bibliografía especializada sobre trompeta, no he encontrado ninguna reseña dedicada a Andrés Valero Castells ni a sus conciertos para trompeta. Ni en el estudio de John Wallace y Alexander McGrattan “The Trumpet”, de la Universidad de Yale, que es uno de los más completos sobre la trompeta, e incluso único por la amplitud de su planteamiento (Wallace & Alexander, 2011), ni tampoco en ningún artículo del *Historic Brass Society Journal*, revista que también es una referencia en el mundo de los instrumentos de viento metal y percusión. A pesar de ser dos publicaciones estadounidenses, dedican páginas a repertorio, historia e intérpretes europeos, y no existe

publicaciones análogas en España<sup>2</sup>. Tampoco existe ninguna historia de la trompeta en España.

La información limitada que he podido reunir sobre el compositor la he extraído de su página *web* personal, de los datos que facilita como presentación en las partituras de sus propias composiciones, de las notas al programa de mano y de diferentes entrevistas.

En su página *web* personal<sup>3</sup> ofrece información sobre su biografía, agenda, obras, discografía y miscelánea. Es una fuente muy útil porque facilita información biográfica, de su catálogo de obras (donde indica de cada pieza título, género, plantilla, datos editoriales, premios, intérpretes, grabaciones y habitualmente añade un archivo con más información) y una miscelánea con materiales tan relevantes como textos escritos por el compositor ( (Valero Castells, 2009) (Valero Castells A. , 2000) (Valero Castells A. , Repertorio Bandístico en el S. XXI) (Valero Castells A. , 2012)); sobre el compositor ( (Cunyat i Rios, 2001) (Hernández); entrevistas (Valero Castells A. , Una banda en un escenario no tiene nada que envidiar a una orquesta, 2013) (Valero Castells A. , Andrés Valero, l'art de la música, 2010) (Valero Castells A. , 2007) (Valero Castells A. , Andrés Valero, 2008) (Valero Castells A. , La música es una mena de religió, visc per ella i per a ella, 2008)); críticas; y análisis de alguna de sus obras.

Como se ha podido comprobar por todo lo anteriormente citado, no hay estudios analíticos editados sobre el repertorio Español para trompeta y tampoco existe una historia de la trompeta en España. Puesto que esto último es inabarcable en un Trabajo Fin de Máster, este trabajo sobre los conciertos de trompeta de Valero, aunque sólo sea una parte mínima de los estudios sobre la trompeta en España, supone un comienzo, que podría ser ampliado por diversas líneas de investigación.

---

<sup>2</sup> Existe la revista española *Alnafir*, dedicada a la trompeta, pero es de carácter divulgativo, sin pretensión científica y donde paradójicamente no hay ninguna alusión al repertorio español contemporáneo para trompeta.

<sup>3</sup> [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com) .

## Hipótesis y objetivos

La hipótesis en este trabajo es que los conciertos para trompeta de Andrés Valero Castells son representativos del tratamiento que él da a este instrumento dentro de su creación compositiva. Por ello, como apunto desde el título, el objetivo principal que planteo consiste en realizar un estudio analítico de los conciertos para trompeta y orquesta de este autor. Planteo realizar análisis poético y neutro, para, desde ahí, valorar lo que como intérprete me interesa especialmente: qué tratamiento da el compositor a la trompeta.

De este objetivo primario se desprenden otros secundarios que he acotado por cuestiones prácticas, para definir una investigación viable en el plazo de tiempo establecido y que resultan importantes para completar estos análisis: comprender los aspectos de la vida personal, académica y profesional de Andrés Valero Castells que han contribuido a contextualizar las obras analizadas; contrastar, a través del estudio del catálogo de la obra del compositor, la importancia que tiene para él la trompeta en su actividad compositiva; concretar el análisis en la descripción de la partitura y sus versiones, los exámenes motivico, formal y el específicamente técnico sobre la trompeta; y comparar los dos conciertos analizados para identificar rasgos estilísticos comunes.

## Fuentes, marco teórico y metodología

Las fuentes documentales directas manejadas incluyen partituras, grabaciones, entrevistas y textos del compositor, entre los que se incluye el propio catálogo de obras. Merece destacarse que todas estas fuentes son muy accesibles, porque se tratan de recursos comercializados (partituras y grabaciones) o están recogidos en la página *web* del compositor. Tras el cotejo de estas fuentes y con intención de completar la información recabada, decidí programar una entrevista con el compositor.

Como marco teórico aplicaré dentro de lo posible el modelo tripartito semiológico de Jean-Jacques Nattiez, (1990), *Musicologie générale et sémiologie* y *De la sémiologie à la musique* (Nattiez, 1990, págs. 11-12):

El nivel **poiético**, “*The poietic dimension*”. La creación musical, el papel del compositor.

El nivel **estésico**, "*The estesis dimension*". La percepción del receptor y su papel.

El nivel **neutro**, "*The trace*". La huella, la obra. El corpus musical.

Me centraré principalmente en el nivel neutro como eje fundamental para el análisis y como dice Sobrino, «a partir del análisis del nivel neutro, es posible para el musicólogo proponer consideraciones de carácter estésico y poyético, por cuanto el musicólogo tiene por sí mismo conocimientos e intuiciones sobre los procesos poyéticos del compositor y los procesos perceptivos en general» (Sobrino Sánchez, 2005, pág. 673). Me centraré sobre los dos conciertos para trompeta de Andrés Valero, como obras representativas de la producción que destina a la trompeta o la que utiliza este instrumento. Para la realización de dicho análisis, utilizaré como fuentes principales las propias partituras y la información que el compositor facilita en ellas, que complementaré con las fuentes discográficas y la entrevista que le he realizado. Con el fin de entender las técnicas compositivas del autor aplicadas a la trompeta, realizaré un análisis paramétrico, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- La forma y la estructura.
- El análisis motivico.
- La técnica instrumental.

Una vez realizado el análisis poético y descriptivo, compararé los datos obtenidos de las dos piezas, delimitando cuáles son los rasgos comunes entre ambas para llegar a las conclusiones sobre el lenguaje del autor y sobre todo sobre el tratamiento que hace de la trompeta.

Para realizar una aproximación del perfil biográfico del compositor como toma de contacto con su figura, utilizaré la poca bibliografía existente en la que figuran referencias a él, también utilizaré toda la información que el compositor facilita en su página web personal, la que se desprende de las numerosas entrevistas personales que se han publicado en diferentes medios, las notas al programa que se han realizado en las que figura material y también la información de la entrevista mantenida con el compositor

para completar este trabajo<sup>4</sup>. Además, utilizaré la tabla sobre la instrumentación del catálogo que he realizado como herramienta para el análisis de la presencia de la trompeta en su catálogo.

Me hubiera gustado hacer un recorrido histórico desde la llegada de la trompeta moderna a España, donde explique la introducción del instrumento en el país, su desarrollo técnico y como parte de la cultura musical española. Así poder poner de esta forma un contexto histórico, geográfico y circunstancial a la incidencia del instrumento en la vida y obra del compositor Andrés Valero Castells. Por la falta de bibliografía especializada, se planteaba inabarcable, ya que era un estudio demasiado amplio.

En virtud de lo anterior, la estructura de este trabajo la he articulado haciendo corresponder un artículo a cada objetivo secundario, según presento a continuación: 2. Acercamiento biográfico a Andrés Valero Castells y 2. La trompeta en el catálogo de Andrés Valero Castells, vinculados al análisis poético del marco teórico; 3. Análisis de los conciertos para trompeta de Andrés Valero Castells (1973) y 4. Análisis comparativo de los conciertos, relativos al análisis neutro; y naturalmente completados con las conclusiones (punto 5), la bibliografía (punto 6) y los anexos (punto 7), en los que incluiré la tabla de instrumentación del catálogo de la obra de Andrés Valero Castells y la “Entrevista a Andrés Valero Castells” realizada por mí.

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada el 21 de mayo de 2016, por correo electrónico y cuya transcripción se recoge en el ANEXO II del presente trabajo.





## **1. Perfil biográfico de Andrés Valero Castells**

A través de esta aproximación, en este capítulo proporciono un contexto relativo a los caminos que describe Andrés Valero Castells dentro de su carrera como compositor, profesor y director. Además, también pretendo identificar sus preferencias y motivaciones respecto a la instrumentación de sus composiciones y, también, señalar en qué ámbitos musicales se mueve. Para ello, presentaré a continuación los datos más relevantes de la biografía del músico, relacionándolos con las premisas recién expuestas. Estas informaciones han sido recabadas de la página *web* personal y de la entrevista transcrita en el ANEXO II.

Andrés Valero nació en la localidad valenciana de Silla el 1 de marzo del año 1973, en el seno de una familia de tradición musical. Comenzó sus estudios musicales de trompeta en su localidad natal, y se vinculó primero a la Banda de la limítrofe Alcácer, así como, después, a la banda “La Lírica” de Silla. Pronto comenzó también los estudios de piano.

Completó su formación en los Conservatorios Superiores de Valencia y Murcia, para terminar titulándose en ocho especialidades<sup>1</sup>, con cuatro Menciones de Honor y Premio Extraordinario Fin de Carrera en Composición. Han sido sus profesores más destacados, según expone en varias entrevistas<sup>2</sup>, Ramón Ramos, Leonardo Balada, Enrique García Asensio, Eduardo Cifre, Manuel Galduf, Francisco Tamarit, José M<sup>a</sup> Vives, Vicente Campos, entre otros. Además, completó su formación participando en numerosos cursos de perfeccionamiento y posgrado. Ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados<sup>3</sup> por la Universidad Católica de Valencia el año 2009.

Su interés por la composición, según él mismo, se inició muy temprano, a partir de la improvisación, “[...] empecé a tener el hábito de dedicar un pequeño espacio de

---

<sup>1</sup> Composición en instrumentación (Valencia, 2002), Musicología (Valencia, 2001), Pedagogía (Valencia, 2001), Solfeo, Teoría de la Música, Repentización y transposición (Valencia, 1996) y Trompeta (Murcia, 1994); más el de profesor de Piano (Conservatorio Profesional de Música de Lorca, Murcia, 1994).

<sup>2</sup> Fuente de las diferentes entrevistas página web personal: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com).

<sup>3</sup> Con la investigación titulada: *La música del P. Soler como idea en la composición moderna. El Fandango soleriano en la creación musical española desde finales del s. XX hasta la actualidad* (Tutora Dra. Ana Cazorra).

tiempo, dentro de las horas de estudio, a tocar cualquier cosa que me imaginaba.”<sup>4</sup> A finales de 1990, se decidió a anotar algunas de esas ideas musicales y de ahí surgió su primera composición, *Nocturno en fa* (AV1),<sup>5</sup> para piano solo, en diciembre de 1990. Aunque la obra esté descatalogada, como la mayoría de las piezas de esa época inicial, lo interesante es constatar cómo su vocación creativa despertó antes de cumplir la veintena. La mayoría de esas obras de juventud las escribió para piano o metales, en especial para la trompeta, en plena consonancia con lo que fue su trayectoria formativa. Esa primera obra la agrupa en su catálogo como *Tres nocturnos*, que son completadas por, *Nocturno en Fa Mayor* AV3 y el *Nocturno en mi menor* AV7, escritas respectivamente en febrero y noviembre de 1991. Estas piezas están compuestas en un estilo neo-romántico y fueron todas ellas estrenadas por el autor<sup>6</sup>.

A esta primera época pertenece también la obra para saxofón y piano de estilo nacionalista<sup>7</sup> *Harem*, (AV5, 1991)<sup>8</sup>. Posteriormente, adaptó la obra para oboe y piano, en una versión cuya interpretación le valió el tercer premio en el II Concurso de Música de Cámara de la Asociación “Isaac Albéniz” de Música, en junio de 1992. Esta obra también aparece descatalogada o en revisión en la página web de Andrés Valero<sup>9</sup>.

En estos inicios como compositor, se puede comprobar que tiene diversas piezas para instrumentos de viento metal, como, por ejemplo: la *Suite Americana*<sup>10</sup>, *Pequeña marcha militar “chiwiki”*<sup>11</sup> y *“Whithney”*<sup>12</sup>. Estos tres quintetos de metal fueron estrenados en Murcia y en Hellín por el quinteto de metales “Levante” del que formaba parte el propio autor como trompetista. De esta misma época es el cuarteto para trompetas

---

<sup>4</sup> Entrevista a Andrés Valero-Castells en el blog “La Nostra Música”, julio 2007 <http://nostramusica.blogspot.com/2007/07/entrevista-andrs-valero.html> .

<sup>5</sup> La indicación “AV” responde al número de opus personal del propio compositor, que, obviamente, responde a las iniciales de su nombre, Andrés Valero.

<sup>6</sup> Estrenadas en un recital de piano que ofreció el 14 de diciembre de 1991 en la casa de la cultura de Yátova, con motivo de la semana cultural dedicada a Santa Cecilia.

<sup>7</sup> CUNYAT, Xavier (2001), “Una rapsodie a la ciutat”, *Revista Algudor*, 2: 205-223.

<sup>8</sup> Estrenada por el autor al piano y Abel Granell al saxofón, en un concierto de música de cámara en la Sociedad Musical Santa Cecilia de Alcàsser.

<sup>9</sup> La página *web* profesional del compositor es: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com) .

<sup>10</sup> AV2, para quinteto<sup>10</sup> viento metal y percusión, [diciembre de 1991].

<sup>11</sup> AV6, para quinteto de viento metal, [1991].

<sup>12</sup> AV8, para quinteto de viento metal, [1991].

*Aquelarre*<sup>13</sup>, que fue estrenado en julio de 1992, durante la “Semana Internacional de la Música de Cámara” de Monserrat, junto con otra obra más de Valero Castells, *Rapsodia Rítmica*<sup>14</sup>. En la edición del año siguiente de la semana de Monserrat estrenó la obra *Tres piezas breves*<sup>15</sup>.

Poco después realizó un estreno de gran relevancia en el Festival Internacional de Música Contemporánea “Aujourd’hui Musiques”<sup>16</sup>, que dirigía el compositor francés Daniel Tosi. Un grupo de instrumentistas de la “Orchestre d’Harmonie Regional Languedoc Roussillon”, dirigida por Michel Peus, estrenaron la *Suite n° 2*<sup>17</sup>, este estreno fue grabado por la Radio Nacional de Francia<sup>18</sup>.

Durante este primer periodo, se produjo un hecho que, según he podido comprobar en varios de los artículos sobre el compositor y entrevistas<sup>19</sup> que cito en la bibliografía, fue de una gran relevancia como inicio de su carrera compositiva. Se trata de su contacto con un intérprete que le abrió las puertas de una difusión internacional de su obra. Su quinteto para trompetas *La Catedral*<sup>20</sup> y fue estrenado el 4 de septiembre de 1991 en el concierto de clausura de la “Semana Internacional de la Trompeta” de Navajas (Valencia). Uno de los profesores invitados, Guy Touvron<sup>21</sup>, solista internacional de gran relevancia en las últimas décadas, con 120 grabaciones, y profesor del CRR de París<sup>22</sup>, tras escuchar

---

<sup>13</sup> AV9 [abril de 1992]

<sup>14</sup> AV10, para trompeta y piano, [1992], estrenada por su hermano a la trompeta y el compositor al piano.

<sup>15</sup> AV12, para tres trompetas [1993, revisada en 2001], estrenada por Vicente Valero, Ernesto Chuliá y Miguel Cervera, alumnos del curso que se celebraba dentro de la “Semana Internacional de la Música de Cámara” de Monserrat.

<sup>16</sup> Página web del festival: [www.aujourdhuimusiques.com](http://www.aujourdhuimusiques.com)

<sup>17</sup> AV13, para trompetas, trompas, trombones, piano y percusión [1993], estrenada el 20 de noviembre de 1994.

<sup>18</sup> Radio France, alojamiento web: [www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr)

<sup>19</sup> Valero Castells, A. (mayo de 2007). (B. L. música, entrevistador); Valero Castells, A. (abril de 2008). Andrés Valero. (B. Díez, entrevistador) *Revista Sociedad*; Valero Castells, A. (noviembre de 2008). “La música es una mena de religión, visc per ella i per a ella” (C. Sanchez, Entrevistador) *El Punt*; Valero Castells, A. (2010). “Andrés Valero, l’art de la música” (M. Ponce i Pascual, entrevistador, & F. P. Silla, editor); Valero Castells, A. (3 de marzo de 2013). “Una banda en un escenario no tiene nada que envidiar a una orquesta” (M. Labastida, entrevistador); Valero Castells, A. (21 de mayo de 2016). “Entrevista a Andrés Valero Castells” (E. Abello Blanco, entrevistador), ANEXO II.

<sup>20</sup> AV 4, para cinco trompetas, [febrero de 1991].

<sup>21</sup> Página web del trompetista: [www.guy-touvron.fr](http://www.guy-touvron.fr).

<sup>22</sup> Conservatoire à Rayonnement Régional de París, página web: [www.crr.paris.fr](http://www.crr.paris.fr)

esta pieza de estilo neo-barroco<sup>23</sup> se dirigió a Andrés Valero para felicitarle por la composición y aprovechó para preguntarle el motivo por el que no estaba editada. Valero respondió que no sabía de editoriales y que solamente componía por diversión. Touvron contactó por carta con la editorial francesa, “Gerard Billaudot Éditeur”, recomendando *La Catedral*, a G. Billaudot, que valoró positivamente la recomendación y editó la obra. Esto supuso para el joven artista entrar en un círculo de difusión musical de gran repercusión, en un ámbito internacional. Fruto de este primer acercamiento, también le editó G. Billaudot *Impromptu*<sup>24</sup>, para trompeta sola, que se convirtió en pieza de repertorio en multitud de conservatorios superiores de Francia y España. Además, el trompetista Ernesto Chuliá<sup>25</sup>, realizó una grabación de esta pieza en su disco *Festival para Trompeta*.

El contacto con el trompetista Guy Touvron también le supuso a Valero el encargo de una obra concertística, que se tradujo, entre octubre de 1993 y mayo de 1994, en una de las obras estudiadas en este TFM: el *Concierto n.º1*<sup>26</sup> para trompeta y orquesta de cuerdas, especialmente dedicado “*Con verdadera admiración, al gran Guy Touvron*”<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Información sobre el estilo facilitada por el autor en el catálogo que publica su *web*: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com).

<sup>24</sup> AV23, para trompeta sola [1995]

<sup>25</sup> Ernesto Chuliá ha sido fliscorno solista de la Banda Municipal de Madrid [1996-2013] y, en la actualidad, es profesor de trompeta en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia “José Iturbi”. Página *web* del trompetista: [www.ernestochulia.com](http://www.ernestochulia.com)

<sup>26</sup> AV16 [1994]

<sup>27</sup> Andrés Valero en la edición del *Concierto n.º1* (AV16 – 1994), para trompeta y orquesta de cuerdas; REF: TP 84b Éditions BIM. También aparece la dedicatoria en las referencias TP 84a y TP 84c de Éditions BIM, que son las relativas a la versión de trompeta y piano y al material de orquesta respectivamente.



**Ilustración 1:** Guy Touvron y Andrés Valero 22 de marzo de 1996. Fuente: *Revista Algudor*, 2 (2001): 208

Junto a la versión original de este concierto, y como es habitual para el estudio de este tipo de obras, se realizó una reducción para trompeta y piano. También Valero recibió el encargo del trompetista Ernesto Chuliá de realizar una adaptación para trompeta y banda al año siguiente del estreno de la obra original, la cual terminó a principios del año 1998 y fue estrenada el 15 de marzo de 1998<sup>28</sup>.

En noviembre de 1999, y bajo petición del trompeta solista de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, Antonio Cambres, Valero escribió *Gabadafá*<sup>29</sup>. Cambres y Chuliá formaban parte del quinteto de metales IberBrass, para el cual Andrés, junto con su hermano Francisco José, escribieron el *Sexteto en tres movimientos*<sup>30</sup> para quinteto de metales y piano.

---

<sup>28</sup> En el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en uno de los conciertos de temporada de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, dirigida por su entonces director titular, Enrique García Asensio. Este maestro del compositor es uno de los directores más relevantes del panorama español de la segunda mitad del siglo XX, titular, entre otras, de la Orquesta de RTVE y de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Página web oficial del maestro: [www.garciaasensio.com](http://www.garciaasensio.com).

<sup>29</sup> AV34, para trompeta y marimba.

<sup>30</sup> Datado en 1997. El estreno de esta obra la realizó IberBrass, con Andrés Valero al piano, el 18 de enero de 1998 en la Sala Rodrigo del Palau de la Música de Valencia, en uno de los conciertos de la “IX Trobada de Compositors” de Valencia, organizada por la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA). Dicha asociación se constituyó el 17 de junio de 1988 y está formada por los más relevantes compositores de la Comunidad Valenciana. Era Presidente de Honor Perpetuo el Maestro D. Joaquín Rodrigo Vidre. Su primera Junta Directiva la presidió D. Bernardo Adam Ferrero. Desde su fundación, está

Durante estos primeros años de su actividad como compositor, se entrelazaron sus otras actividades musicales: la dirección y la enseñanza. Andrés Valero terminó sus estudios en el Conservatorio Superior de Murcia en el año 1992 y entre los cursos académicos comprendidos entre 1993 y 1995 fue profesor en el mismo conservatorio y además dirigió la Banda Sinfónica del mismo centro. En el lapso de tiempo del curso 1992/93 fue profesor de trompeta en el Conservatorio Profesional de Música “Oreste Camarca” de Soria.

Relacionado con estos años en estos conservatorios podemos encontrar dos composiciones: *Fantasia Concertante*<sup>31</sup>, para flauta y piano, de la que se hizo eco y grabó la cadena Ser de Soria y fue publicada por la editorial murciana Mariano Bo; y *El mito de la caverna*<sup>32</sup>, que, durante los años posteriores, se convirtió en una obra obligada en conservatorios superiores españoles cercanos, como los de Alicante y el propio de Murcia, y que, además, fue la primera obra que le publicó la editorial Piles, la cual se convirtió, transcurrido el tiempo, en una de las principales editoras de la obra de Valero Castells, junto a las otras dos anteriormente citadas.

Durante esos años en Murcia, Andrés Valero conoció al profesor de tuba Vicente López<sup>33</sup>. Fueron compañeros de trabajo que colaboraron estrechamente para la creación de la obra para tuba sola *Impromptu (tuba, tubae...)*<sup>34</sup>. A raíz de esta excelente relación forjada entre López y Valero, el compositor trabajó entre noviembre de 1996 y febrero de

---

constantemente contribuyendo a difundir la música de los compositores valencianos de todas las épocas y las de sus asociados. Andrés Valero ha sido directivo de esta prestigiosa asociación. Página *web* de la asociación: [www.cosicova.es](http://www.cosicova.es).

<sup>31</sup> AV11 [1993], estrenada en el Aula Magna de Molina en Soria con el propio compositor al piano y Francisco Rafael Clemente, que era compañero de Valero en el Conservatorio Profesional de Música de Soria. Según la web del centro todavía es profesor de la especialidad de flauta. Web del conservatorio: [www.conservatorioorestecamarca.centros.educa.jcyl.es](http://www.conservatorioorestecamarca.centros.educa.jcyl.es).

<sup>32</sup> AV14 [1993], para oboe solo y subtitulada “*Metáfora sobre metáfora*”. Homenaje al filósofo griego Platón, basada en una escala hexátona de tonos. La obra fue estrenada por el oboísta Pedro Antonio Juliá el 22 de noviembre de 1993 en el auditorio “José Águera” del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

<sup>33</sup> Vicente López es un tubista profesional que fue miembro fundador del quinteto de metales Spanish Brass en la actualidad es profesor de tuba en el Conservatorio Superior de Música de Castellón. Página *web* del artista: [www.vicentelopeztuba.com](http://www.vicentelopeztuba.com).

<sup>34</sup> AV17 [1994], para tuba sola. Publicada por la Editorial Piles. El subtítulo de a partitura nace de la idea de la primera declinación del latín, la simbología de cómo la tuba a partir de una palabra, comienza a desarrollar o a “declinar”, como un paralelismo con el latín. Fue estrenada por dicho tubista el 7 de julio de 1994 en el Auditorio Municipal Antigua Iglesia de los Dominicos de Carcaixent en un recital ofrecido con motivo de la clausura de un curso que impartía como profesor Vicente López.

1997 en la creación de una obra, *Belisana*<sup>35</sup>, pensada para el quinteto de metales Spanish Brass Luur-Metals<sup>36</sup>, del que el tubista era miembro fundador.

Entre julio y noviembre de 1996, cuando comenzó *Belisana*, Andrés Valero se introdujo en el repertorio sinfónico, pero interrumpió la redacción durante unos meses para madurar ideas y lo retoma escribiendo entre julio y octubre de 2009 *Dredred*<sup>37</sup>. En esos momentos, era el director titular de la Banda Sinfónica de Picassent<sup>38</sup> con la que realizaba las pruebas para esta pieza. Otro de los motivos por los que debo resaltar esta pieza dentro de su catálogo es porque, después de realizar una revisión de la misma a finales de 1998 y principios de 1999, esta nueva versión fue seleccionada como obra obligada para la Segunda Sección del “XXI Certamen de Bandas de la Comunidad Valenciana”<sup>39</sup>.

En el año 2000 Andrés Valero trabajó en una de las obras que más han contribuido a su prestigio y reconocimiento, *El Monte de las Ánimas*<sup>40</sup>:

[...] es una pieza orquestal que responde al planteamiento de poema sinfónico, puesto que se basa en la leyenda homónima del genial Gustavo Adolfo Bécquer. Más allá de servir como simple pretexto programático, la historia literaria ofrece al lector una serie de sugerentes situaciones, estados de ánimo, y sensaciones psicológicas, que hacen posible un planteamiento musical por encima de lo puramente descriptivo. Además, la narración está plagada de detalles sonoros (como el tañer de las campanas), que lógicamente son aprovechados. Digamos más bien que se trata de una literatura muy “musical”, lo cual no puede más que estimular el proceso de composición. Formalmente la obra, de unos 22 minutos de duración, está estructurada en siete partes: prólogo, leyenda soriana, nobles y templarios, en palacio, Beatriz y Alonso, noche de difuntos, y

---

<sup>35</sup> AV25 [1997], para quinteto de metales. Esta obra se ha convertido en un clásico del repertorio español para quinteto de metales. Editada por International Music Diffusion, París.

<sup>36</sup> De los tres conciertos que realizó el grupo en el festival, el estreno oficial fue en la “Sala Maffeiana del Teatre Fiharmonic” de Verona, el 6 de junio de 1997. Página *web* del grupo: [www.spanishbrass.com](http://www.spanishbrass.com)

<sup>37</sup> AV26 [1997], para banda sinfónica. *Dredred* fue estrenada el 28 de julio de 1998 en el Palau de la Música de Valencia por la Banda de Los Montesinos (Alicante) y dirigiéndola Sixto Manuel Herrero, profesor de saxofón en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y director de la escuela de música y de la agrupación musical de Los Montesinos (Alicante)..

<sup>38</sup> Banda de la Sociedad Artístico Musical de Picassent.

<sup>39</sup> Al Certamen de Bandas de Música de la Comunidad Valenciana acuden las bandas ganadoras de los tres certámenes provinciales realizados previamente en cada una de las provincias de la Comunidad Valenciana, aunque en esta edición de 1999 no se presenta ninguna banda representando a la provincia de Castellón. Se celebró en el paraninfo del complejo educativo de Cheste (Valencia), el 31 de octubre de 1999.

<sup>40</sup> AV38 [2000], para orquesta sinfónica. Se trata de un poema sinfónico que se basa en la leyenda homónima de Gustavo Adolfo Bécquer.  
<http://www.andresvalero.com/images/andresvalero.com/pdf/monte%20animas.info.pdf>.

epílogo. El lenguaje y las técnicas utilizadas a lo largo de la obra resultan bastante diversas, por estar supeditadas al fin último, que en este caso sería el de contar, evocar o sugerir al oyente una historia con sonidos. A pesar de esta multiplicidad de recursos, la obra tiene gran cohesión por el uso estratégico de ciertos elementos. En cuanto a la orquestación, destaca la sección de percusión, abundante en recursos humanos e instrumentales, no debido a una búsqueda de fácil espectacularidad, sino por la inmensa capacidad y diversidad tímbrica que ofrece esta sección.

Esta pieza es un encargo de Manuel Hernández Silva<sup>41</sup>, el cual le propone estrenarla en Venezuela durante la temporada 2001-2002 de la Orquesta Sinfónica “Simón Bolívar”<sup>42</sup> de Caracas, en el Teatro Teresa Carreño, ya que en ese momento es uno de los principales directores invitados. A la espera de concretar una fecha para el estreno, Andrés Valero decide presentar la pieza al “IV Concurso Internacional de Composición Sinfónica ‘Andrés Gaos’ ”<sup>43</sup>, convocado por la Diputación de A Coruña, ya que se ajusta a las bases de la convocatoria. El 19 de junio del año 2001 en rueda de prensa se hizo público el fallo del jurado que decidió, por unanimidad, otorgar al compositor valenciano el primer premio<sup>44</sup>. Todo esto supuso un salto cualitativo al panorama musical importante, pues, junto con la dotación económica del premio, se sumaban la edición de la partitura, la grabación, la presentación a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia y la invitación formal a participar como miembro del jurado en la siguiente edición del concurso. Además, algunas sociedades musicales de bandas valencianas ya le propusieron la realización de una versión para banda, que finalmente fue realizada por Henrie Adams<sup>45</sup> y Francisco Carrascosa, con el beneplácito del autor, y que fue estrenada el 22 de agosto de 2003 en el emblemático concierto “Mano a Mano”

---

<sup>41</sup> Manuel Hernández Silva es actualmente director titular y artístico de la Orquesta Filarmónica de Málaga y director titular de la Joven Orquesta de Andalucía. Su página *web* personal es: [www.manuelhernandezsilva.com](http://www.manuelhernandezsilva.com).

<sup>42</sup> La Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, OSSBV, fue creada el 5 de julio de 1978 por el maestro José Antonio Abreu y constituye el producto mejor acabado del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. En la actualidad es una de las orquestas con más prestigio de América Latina. Su página *web* es: [www.fundamusical.org.ve/actividades-artisticas/agrupaciones-actividades-artisticas/orquestas/orquesta-sinfonica-simon-bolivar-de-venezuela](http://www.fundamusical.org.ve/actividades-artisticas/agrupaciones-actividades-artisticas/orquestas/orquesta-sinfonica-simon-bolivar-de-venezuela).

<sup>43</sup> Página web de la Excm. Diputación de A Coruña para alojar la información del Concurso Internacional de Composición Sinfónica “Andrés Gaos”: [www.dicoruna.es/cultura/premios/andres-gaos](http://www.dicoruna.es/cultura/premios/andres-gaos).

<sup>44</sup> Extracto del acta del jurado: “...resalta la seriedad del lenguaje y la alta profesionalidad de su escritura, así como el uso de la estructura dramática del sonido...”, recogido en la información sobre la obra que publica el autor en su página *web*: [www.andresvalero.com/images/andresvalero.com/pdf/elmonte\\_info.pdf](http://www.andresvalero.com/images/andresvalero.com/pdf/elmonte_info.pdf).

<sup>45</sup> Henrie Adams es un reconocido director holandés y especializado en la dirección de bandas de música que ha desarrollado una parte importante de su carrera en España. Página *web* personal del maestro: [www.henrieadams.es](http://www.henrieadams.es).



<sup>46</sup> de Buñol, en el auditorio de San Luis, a cargo de la Banda Sinfónica de “La Artística” de Buñol<sup>47</sup>, bajo la dirección del propio Henrie Adams. La primera grabación discográfica de la obra fue realizada por la Banda Sinfónica de la FSMCV<sup>48</sup>, en el “Palau de la Música” de Valencia, bajo la dirección de Henrie Adams, para el prestigioso sello holandés World Wind Music.

Entre el año 1999 y el 2001 sucedieron otros hechos relevantes en su carrera. Publicó *Romance del Duero*<sup>49</sup>, de la que posteriormente se derivaron un total de ocho versiones con diferentes instrumentaciones. Es una obra en forma de *Lied*, que utiliza el poema homónimo de Gerardo Diego, perteneciente al libro *Soria* (Diego, 1923). En el año 2001, además, gana el prestigioso concurso “Premio ‘Maestro Villa’ de Composición Musical para Banda”, otorgado por el Ayuntamiento de Madrid, presentando la obra *Concierto*<sup>50</sup> para láminas y octeto de viento. Esta obra fue estrenada por el solista de percusión Francisco Vicente Tello y un *ensemble* de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, dirigidos por el Maestro Enrique García Asensio, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el 26 de febrero de 2002. En el año 2001 el propio autor realizó una versión para láminas y orquesta de cuerda, con el número de catálogo AV29b, que posteriormente revisó el año 2009.

A partir de este momento, Andrés Valero Castells se convierte en un referente para la composición en España, en lo que a repertorio para banda y música de cámara para instrumentos de viento y percusión se refiere, y, a pesar de no ser un compositor que se mueva en las vanguardias –por decisión propia, ya que las ha explorado–, recibe un

---

<sup>46</sup> El *Mano a Mano* es hoy día el concierto que anualmente celebran las dos sociedades musicales de Buñol, la Sociedad Musical La Artística (“Los Feos”) y el Centro Instructivo Musical La Armónica (“Los Litros”), dos de las máximas exponentes del panorama musical de la Comunidad Valenciana y de España, ambas galardonadas en certámenes y mundiales de bandas. Página *web* del evento musical: [www.conciertomanoamano.com](http://www.conciertomanoamano.com).

<sup>47</sup> Página *web* de la Sociedad Musical “La Artística”, a la que pertenece la Banda Sinfónica: [www.laartistica.org](http://www.laartistica.org).

<sup>48</sup> Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Esta Federación tiene una banda sinfónica formada por una selección de músicos de las diferentes bandas federadas. Además, es la editora de la revista musical *Musica i Poble*. Su página *web* es: [www.fsmcv.org](http://www.fsmcv.org).

<sup>49</sup> AV31 [1999], para soprano y piano. Se puede extraer la conclusión de que ésta obra ha resultado relevante para el público, ya que el compositor ha realizado tantas adaptaciones. El estreno se produjo el 14 de diciembre de 2001 en el auditorio de la SGAE de Valencia, a cargo de soprano M<sup>a</sup> Ángeles Peters y el pianista Fernando Tortajada, dentro del ciclo de conciertos conmemorativos del año “J. Rodrigo”, organizados por la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA).

<sup>50</sup> AV29 [1998], para láminas y octeto de viento.

gran reconocimiento por todo su trabajo, como lo atestiguan los numerosos premios conseguidos en años posteriores, que se vienen a sumar a los ya obtenidos con anterioridad: Premio Euterpe de la FSMCV a la Creación Musical Sinfónica, Valencia (2014); Mención de Honor en el XXVIII Concurso Internacional de Composición Original para Banda, Corciano, Italia (2011); Tercer Premio (Categoría A), en el VIII Concurso Internacional de Composición para Percusión, Italy Percussive Arts Society, Fermo (2010); selección para el 18th International Review of Composers, Belgrado, Serbia (2009); nominación de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música como "Mejor Autor de Música Clásica" en los XII Premios de la Música, Valladolid (2008); Primer Premio, y Premio Especial del Público en el I Concurso Internacional de Composición para Ensembles de Percusión, Marmande, (2006); Mención de Honor en el Concurso Internacional de Composición de la International Horn Society, Gainesville, Florida, Estados Unidos (2005); cuatro nominaciones en Composición a los Premios Euterpe de la F.S.M.C.V., Valencia (2004, 2006 y 2015); Premio del Concurso de Composición Musical "Ciudad de Silla" (2003); segundo accésit del XXI Premio de Composición Musical para Orquesta "Joaquín Turina", del Ayuntamiento Sevilla (2002); Diploma "Distinguished Musician" en Composición, de la Fundación Internacional IBLA, New York/Ragusa, Estados Unidos (2002); y "Segnalazione" del jurado en el VII Concurso Internacional de Composición "Città di Pavia", Italia (2002); además del Premio Extraordinario final de carrera en la especialidad de Composición en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Además, se desprende del gran número de ediciones publicadas en colaboración con instituciones públicas valencianas, que tiene un gran apoyo por parte de las mismas.

Todos estos reconocimientos y distinciones pone en evidencia algo que resulta relevante para este trabajo: que junto con su alta actividad creativa, el compositor busca afianzar su proyección nacional e internacional a través de las competiciones musicales. Además, estas participaciones sirven al compositor, no sólo para la obtención de premios, sino para difundir su obra y abrir las puertas para nuevos encargos.

Poco a poco fue cosechando éxitos y sumando experiencias profesionales siendo compositor residente del Festival Internacional Spanish Brass (Alzira, 2005), y de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (2005-06). En este último puesto recibió

varios encargos, entre ellos el de la composición de *Pegasus*<sup>51</sup>, un concierto para trompeta *piccolo*<sup>52</sup> en *sib* y orquesta de cuerda. Otra de las obras analizadas en este trabajo de fin de máster. La obra fue estrenada por la propia Joven Orquesta de la Generalidad Valenciana con el trompetista alemán Otto Sauter<sup>53</sup>, especializado en la trompeta *piccolo*, como solista y Manuel Galduff<sup>54</sup> como director de la orquesta el día 21 de abril del año 2006.

Una de las actividades principales de Andrés Valero, sobre la que todavía no había profundizado, es la dirección. En esta faceta profesional de nuevo es una persona muy activa. Haciendo un resumen, enumeraré los principales podios a los que se ha subido: ha sido director de las Bandas Sinfónicas del CS de Murcia (1994-95); de la SAM de Picassent (1995-04); del CIM de Mislata (2004-08); de La Lírca de Silla (2012-15); de la FSMCV en su tercera temporada (2003); del Día de la Música Valenciana (2004 y 2008); y del concierto inaugural del Festival Ensems (2004); así como Principal Director Invitado de la Banda y Orquesta Primitiva de Liria (2007-11); y fundador del Ensemble Estudi Obert<sup>55</sup>. Como director invitado ha dirigido: la Orquesta de Valencia (2012); las Bandas Sinfónicas Municipales de Madrid (2002, 04), Alicante (monográfico 2004), Santiago de Compostela (2008), Barcelona (2013), A Coruña (monográfico 2014, 2015), y Valencia (2011); la Orquesta Sinfónica Caixa Ontinyent (2015); Banda de Musikene (2014 y 2015); Bandas de los Conservatorios Profesionales de Cartagena, Tortosa, y Reus; las Bandas Artística de Buñol, de Foios, de Cabezo de Torres, Bocairent, Santa Bárbara de Piles; y otras formaciones como: el Grupo Tetragrama, el Grupo de percusión Per-qua3, el Ensemble de Metales de la JOGV, el V-04 Spanish Horn Ensemble, y el New York Philharmonic Wind Quintet. Fue seleccionado en varios cursos para dirigir las Bandas del Ateneo de Cullera, de la Lírca de Silla, y la Orquesta "Ciutat d'Elx". Recibió

---

<sup>51</sup> AV60 [2005], *Concierto nº 2, "Pegasus"*, para trompeta *piccolo* en *sib* y orquesta de cuerdas.

<sup>52</sup> La trompeta *piccolo* es el instrumento más agudo de la familia de las trompetas, su nota fundamental es el *sib4*, *la4* o *do5* dependiendo su afinación. Suele tener un cuarto pistón para poder interpretar el registro grave hasta su *do#3*.

<sup>53</sup> Otto Sauter es un trompetista alemán, solista internacional especializado en la interpretación de la trompeta *piccolo*, miembro del prestigioso grupo de trompetistas "Ten of the Best". Página *web* personal del artista: [www.ottosauter.com](http://www.ottosauter.com)

<sup>54</sup> Manuel Galduff (1940) ha sido director titular de la orquesta de Valencia entre 1983 y 1997. Desde 1999 es director titular de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana. Ha sido catedrático de dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

<sup>55</sup> El Ensemble Estudi Obert es un grupo instrumental que tiene como objetivo la interpretación de música de cámara de gran formato. Sin plantilla, se conforma según las necesidades del programa de cada proyecto.

el premio al mejor director del Certamen de Cullera (2003), y el premio "E. García Asensio" al mejor director del Certamen de Minglanilla (2008). Grabó para Sony el DVD *En Clave de Rock*<sup>56</sup>, concierto histórico del grupo Barón Rojo<sup>57</sup> junto a la Banda Sinfónica del CIM de Mislata (2008). En 2014 estrenó en España la obra *Concierto para banda de rock y orquesta* de John Lord, junto a La Artística de Buñol y el grupo Malsujeto. Fue Artista Asociado a la JOSSV<sup>58</sup>, miembro de la WASBE<sup>59</sup>, y de Art's XXI. En la Temporada 2015-16 ha sido nombrado Director Titular de la Banda Municipal de A Coruña, puesto que ocupa en la actualidad.

Nuevamente se puede sacar la conclusión de que esta actividad, que claramente le interesa mucho, redundará en una ostensible mejora de la visibilidad artística de su figura.

El pasado año 2015 fue un año muy activo profesionalmente para Andrés Valero: estrenó el 28 de marzo la versión para cuatro clarinetes de la obra *Boccheriana*<sup>60</sup>, a cargo del Cuarteto Manuel de Falla, en el Auditorio Les Dominiques de Carcaixent; el 26 de abril la versión para cuatro clarinetes de *Solerianeta*<sup>61</sup>, a cargo del Cuarteto "Vert", en el Ateneo Mercantil de Valencia, dentro de la *Muestra Internacional de Música Valenciana*, organizada por la M. I. Academia de la Música Valenciana; el 2 de mayo estrenó del Pasodoble de encargo "Certamen de Elda, 30 Aniversario"<sup>62</sup>, como pieza obligada, a cargo de las bandas participantes: Ateneo Musical de Rafelguaraf, Societat Renaiximent Musical de Vinalesa y la Sociedad Musical "La Amistad" de Villafranqueza; participó como compositor invitado de la 1ª Edición del Proyecto ELXXI: Música Contemporánea en las Conservatorio Profesional de Música de Elche. Se interpretaron

---

<sup>56</sup> Álbum musical del grupo Barón Rojo, publicado por el sello discográfico Chapa Discos el 22 de febrero de 1982 y catalogado por la propia banda como Heavy Metal y Hard Rock.

<sup>57</sup> Barón Rojo es un grupo musical español de estilo heavy metal formado en 1980 y que en la actualidad lo componen Armando de Castro, Carlos de Castro y Rafael Díaz. Web oficial del grupo: [www.baronrojo.net](http://www.baronrojo.net)

<sup>58</sup> Joven Orquesta Sinfónica Solidaria de Valencia.

<sup>59</sup> World Association for Symphonic Bands and Ensembles. Página web: [www.wasbe.org](http://www.wasbe.org)

<sup>60</sup> AV79b [2014], para cuarteto de clarinetes.

<sup>61</sup> AV71c [2015], para cuarteto de clarinetes con acompañamiento opcional de percusión.

<sup>62</sup> AV82 [2014-2015] para banda.

*Polifemo*<sup>63</sup>, *Burrrundi*<sup>64</sup>, *Trombonerías*<sup>65</sup>, *Romance*, *Fantasia Concertante*, *Cuarteto n° 2*<sup>66</sup>, y se estrenó la revisión de *Glissando, que es gerundio...*<sup>67</sup>, a cargo de alumnos y profesores del centro; se presentó el CD monográfico *Piano Works de Andrés Valero*, en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés de Valencia, con presentación de José Luis Galiana, y participación de Miguel Álvarez-Argudo, Jesús Piles y Fernando Jericó, estrenando *La Tortuga*<sup>68</sup> y *Romance*, e interpretación de *Beatriz y Alonso*<sup>69</sup>; fue jurado en el I Concurso Internacional de Composición para Banda "Vila de Vilafamés"; se interpretó su obra *Sinfonía n° 1, La Vall de la Murta*<sup>70</sup> como obra obligada del Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia en la sección de honor; del 15 al 20 de septiembre se requirió la interpretación de *Impromptu Zeta*<sup>71</sup> como pieza obligada en el "13th Italy Percussion Competition"; dentro del *International Festival Days of Percussion (Italy Percussive Arts Society)*, en Fermo; también se incluyó la pieza "*Las Tres Rosas del Cementerio de Zaro*<sup>72</sup>" como obra obligada en el Concurso de *Cornombia International Horn Festival*, en Bogotá; realizó el concierto de presentación como Director Titular de la Banda Municipal de A Coruña en el Palacio de la Ópera de A Coruña el 25 de octubre; y finalizó el año estrenando el 30 de diciembre *La Guerra dels Mons 2.0*", para tres actores y trío de saxofones (dramaturgo y dir. de escena Roberto García), en L'Horta Teatre, Castellar-l'Oliveral.

---

<sup>63</sup> AV29 [2000], para banda sinfónica. Edición: Piles. · Encargo del Ayuntamiento de Valencia para el Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia del año 2001.

<sup>64</sup> AV56 [2006], para 8 percusionistas. Edición Alphonse Leduc.

<sup>65</sup> AV19 [1995], para cuarteto de trombones. Edición Tot per l'aire.

<sup>66</sup> AV42 [2001], para cuarteto de saxofones. Edición Tot per l'aire.

<sup>67</sup> AV66 [2007, revisión en 2015], para cuarteto de trombones. Edición Piles.

<sup>68</sup> Sin número de catálogo ya que es una obra derivada de *Tríptico*, AV21. [2014] para piano solo. Edición Piles

<sup>69</sup> No he podido encontrar su número de catálogo. [2009]. Para orquesta de cuerda y piano y también hay una versión para dos pianos.

<sup>70</sup> AV43 [2001-2002], para banda sinfónica. Estrenada en 2002. Edición Piles. Existe grabación discográfica por el sello "World Wind Music".

<sup>71</sup> AV75 [2010], para un percusionista con cuatro timbales. Edición de HoneyRock Publishing.

<sup>72</sup> AV18 [1994], para trompa sola.

<sup>73</sup> AV83, para contrabajo solista y orquesta. Estreno a cargo del solista de contrabajo Matt Baker, contrabajo solista de la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia, y la Sioux City Symphony Orchestra (dir. Ryan Haskins), en el Orpheum Theatre de Sioux City, Iowa (USA).

En el presente año, 2016, Andrés Valero Castells ha estrenado la obra *Tocatta for Matt*<sup>73</sup>.

---

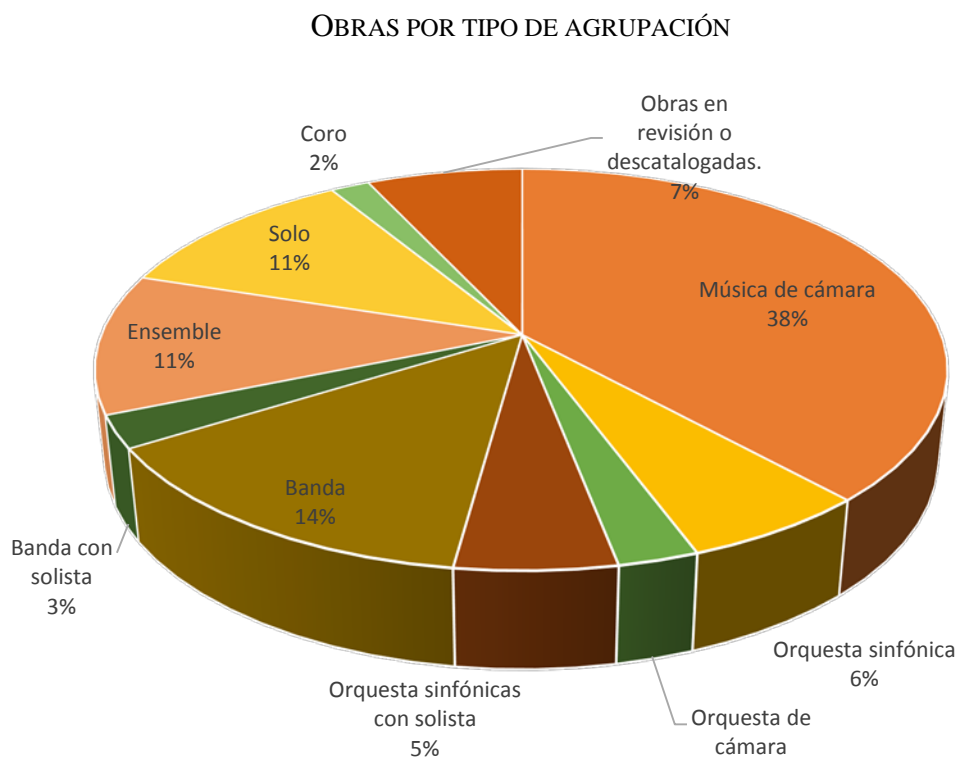
<sup>73</sup> AV83, para contrabajo solista y orquesta. Estreno a cargo del solista de contrabajo Matt Baker, contrabajo solista de la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia, y la Sioux City Symphony Orchestra (dir. Ryan Haskins), en el Orpheum Theatre de Sioux City, Iowa (USA).

## 2. LA TROMPETA EN EL CATÁLOGO DE ANDRÉS VALERO

### CASTELLS:

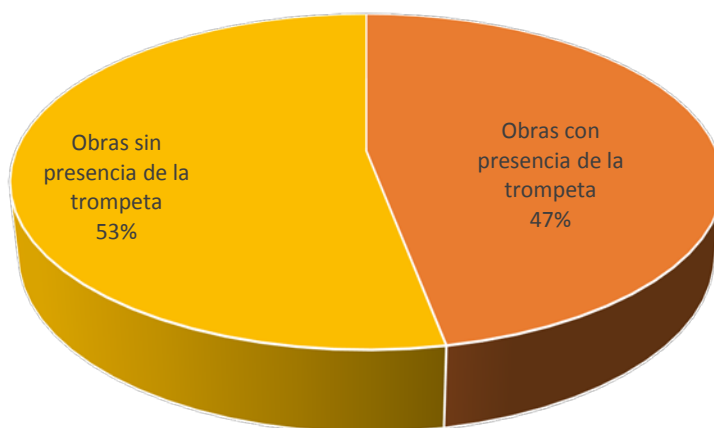
Para mostrar cómo los acontecimientos en la vida de Valero, como estudiante, profesor e instrumentista de la trompeta, crean un contexto para su catálogo, he utilizado los datos extraídos del documento que adjunto a este trabajo como ANEXO I: “Tabla de instrumentación del catálogo de la obra de Andrés Valero Castells”. Esta tabla es una herramienta que he diseñado para este trabajo a partir del catálogo que el compositor facilita en su página *web* personal.

En el primer gráfico (Gráfico 1), se puede apreciar que su principal actividad compositiva se centra en la música de cámara (38%), seguida de la escrita para banda de música (suman un 17% la música para banda y la solista con banda). Estos datos, que abarcan juntos un porcentaje mayor que el resto de composiciones juntas, nos muestran una tendencia clara sobre las inquietudes creativas del compositor respecto a su interés por la música de cámara y para banda.



**Gráfico 1** Distribución de la obra de Andrés Valero Castells (1973) según plantilla [elaboración propia]

A continuación, voy a mostrar cómo Andrés Valero utiliza específicamente la trompeta. Para ello, en primer lugar, he comprobado con qué frecuencia utiliza el instrumento, ya sea parte de una agrupación grande, como la banda o la orquesta, sea en música de cámara, como solista con acompañamiento de orquesta o banda, o sea como trompeta sola. Como se puede apreciar en el Gráfico 2, prácticamente en la mitad de sus composiciones tiene presencia la trompeta.

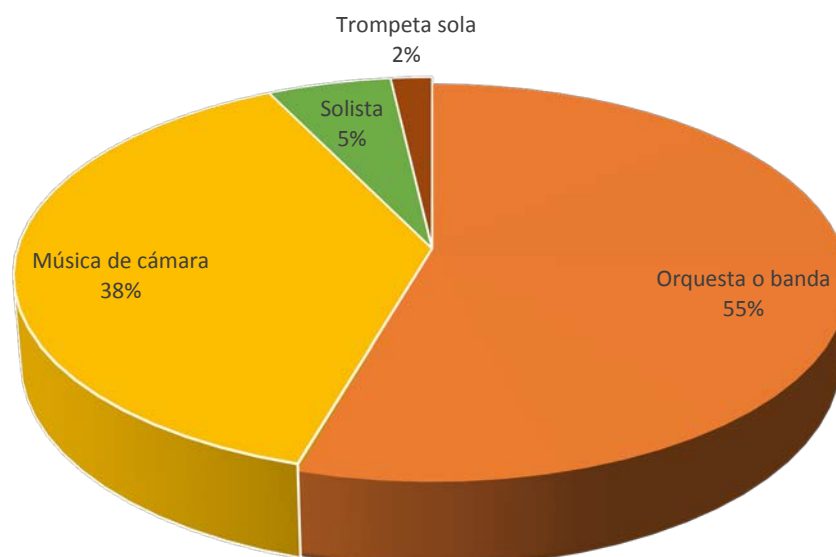


**Gráfico 2.** Presencia de la trompeta en la obra de Andrés Valero Castells (1973)

El siguiente dato que quiero aportar es de qué forma utiliza la trompeta. Lo que quiero mostrar con el Gráfico 3 es que no usa solamente la trompeta como un instrumento más de la orquesta o de la banda. Sin entrar en el análisis de cómo utiliza la trompeta en esas agrupaciones, se puede observar que, en un 45% de las ocasiones, le da un papel destacado, ya sea en una agrupación camerística, como solista con orquesta o banda, o

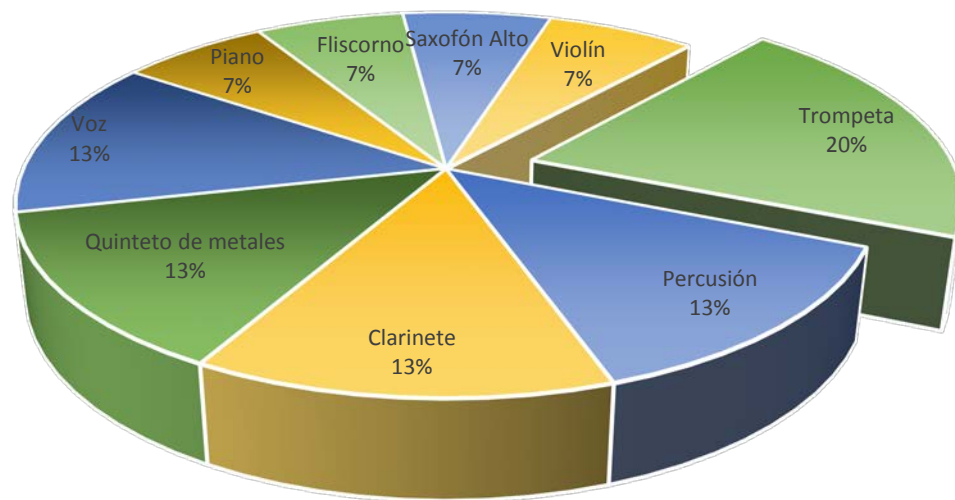


como instrumento solo. En mi opinión, es un dato revelador sobre lo mucho que este instrumento significa para el compositor.



**Gráfico 3.** Utilización de la trompeta en la obra de Andrés Valero Castells (1973)

Para terminar este análisis cuantitativo del tratamiento de la trompeta y como dato que confirma que no solamente tiene, o al menos ha tenido hasta el momento, un lugar de especial importancia entre sus instrumentaciones de conjunto, es el que se desprende del gráfico 4, donde se puede observar que el 20% de las obras para instrumento solista están dedicadas a la trompeta. La trompeta es seguida, en segundo lugar, por las obras en las que el solista es el clarinete, la percusión o el quinteto de metales (13% cada uno de ellos). Pero, si tenemos en cuenta que en el quinteto de metales hay dos trompetas y también consideramos que el fliscorno es un instrumento afín a la trompeta, el dato que se extrae es mucho más relevante. La trompeta como solista tiene una presencia en el catálogo de Andrés Valero Castells del 40%. El siguiente instrumento o familia de instrumentos con más presencia es, a distancia, la percusión, con un 13.3%.



**Gráfico 4.** Instrumentos o agrupaciones solistas con acompañamiento de orquesta o banda en la obra de Andrés Valero Castells (1973)

Queda evidenciado por lo tanto que los datos cualitativos que se desprendían en del capítulo anterior, se corresponden de los revelados cuantitativamente en este segundo.

### **3. ANÁLISIS DE LOS CONCIERTOS PARA TROMPETA Y ORQUESTA DE ANDRÉS VALERO CASTELLS (1973)**

*“Me gusta sentirme libre. Después de una época en la que vas explorando diferentes estilos y técnicas, vas conformando tu propia síntesis, tu propia personalidad”*

*(Valero Castells, 2016)<sup>1</sup>*

A continuación, llegamos a la parte principal del presente trabajo. En él abordaré el análisis de los conciertos en tres fases: en cada obra comenzaré mostrando el contexto poético que ha inspirado su creación, después realizaré un análisis neutro de las partituras y haré un análisis técnico, desde mi posición como trompetista. Posteriormente realizaré una comparación entre ambos análisis.

Andrés Valero es un compositor que ha viajado por muchos estilos y técnicas compositivas: neoclásico, neobarroco, neorromántico, serialismo, entre otros. Pero, como dice él mismo, no se siente atado a ninguno de ellos y le gusta sentirse libre, “encontrar un equilibrio entre lo tradicional y lo vanguardista o experimental” (Valero Castells, 2016). El hecho de explorar esas diferentes técnicas y probar en diferentes estilos, le ha ido conformando su propia síntesis, su propia personalidad compositiva. En dos entrevistas<sup>2</sup>, se autodefine como un compositor “ecléctico”. Utiliza los estilos y los gustos estéticos para crear su propia expresión, dependiendo de lo que le exijan sus necesidades para la creación musical. Además, y como elemento compositivo recurrente, a Andrés Valero le gusta reutilizar algún material (melodía, tema, motivo, etc.) de otros compositores a modo de homenaje, como el mismo reconoce (Valero-Castells, 2012, pág. 106):

En los 20 años que llevo componiendo, he experimentado con diversos procedimientos (cita, recreación, glosa, variaciones, transparencias, collage, etc.), trabajando a partir de la música de M. Flech, J. S. Bach, G. F. Haendel, A. Vivaldi, B. Marcelo, V. Monti, L. v.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Andrés Valero Castells, realizada por mí el 21 de mayo de 2016.

<sup>2</sup> (Valero-Castells, Entrevista a Andrés Valero, 2013), y (Valero Castells, 2016)

Beethoven, R. Schuman, F. Chopin, J. Serano, J. Palanca, J. Rodrigo, M. Ravel, Ch. Ives, y J. Cage, entre otros, sin olvidar al padre Antonio Soler. Como fuente de intertextualidad<sup>3</sup>, además he recurrido al folklore y a la música étnica en repetidas ocasiones, y quizás podríamos definir como destacable otra de mis fuentes de reutilización de materiales: el rock, con referencias a músicos y grupos como R. Valens, Sherpa, Barón Rojo, Deep Purple, Queen, o Guns´n Roses.

Podemos decir de Andrés Valero que no está encasillado ni insiste en un lenguaje concreto, sino que sólo piensa en la creación, usando las herramientas forjadas con una formación completa: es un “músico completo”, un “músico total”, sin vacíos de formación, ni de experiencias. Aunque es consciente de que diferentes factores pueden influir en la interpretación de sus obras, su segura personalidad evita que le influyan en la toma de elecciones que cree pertinentes. Es un compositor que tiene absolutamente claro cómo va a sonar cada nota que escribe y eso hace que pueda pensar solamente en el sonido para expresar lo que desea. Probablemente, en los próximos años, con la experiencia que tiene junto con su formación, podremos ver la plenitud de su carrera.

### **3.1. CONCIERTO N° 1 PARA TROMPETA Y ORQUESTA:**

#### **3.1.1. CONTEXTO POYÉTICO:**

El *Concierto n°1 para trompeta* figura en su catálogo que fue escrito el año 1994 y se estrenó en marzo de 1996, en el seno del “XV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia” por el trompetista francés Guy Touvron y la orquesta del conservatorio “Manuel Massotti” de Murcia, dirigida por José Miguel Rodilla. Está articulado en tres movimientos (I. Allegro, II. Lento y III. Molto allegro). Este concierto tiene una versión para banda y trompeta y una reducción para piano y trompeta.

“[...] En aquella época, yo estaba muy influenciado por la música modernista francesa para trompeta. Sin André Jolivet<sup>4</sup>, mi concierto [N° 1 para trompeta y orquesta de cuerdas]

---

<sup>3</sup> En definición de *New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editada por Oxford University Press: intertextualidad: Un término, acuñado por la crítica literaria Julia Kristeva, que abarca toda la gama de relaciones entre el texto, la adopción directa, reelaboración o citas a los estilos compartidos, costumbres o lenguaje. (Traducción mía)

<sup>4</sup> André Jolivet [1905-1974], es un importante compositor francés del S. XX. Fue el único alumno europeo de Edgard Varese el cuál marcaría profundamente su carrera. Existe una asociación, *Les amis d'André Jolivet*, que se dedica a preservar y difundir su patrimonio musical. Página web de la asociación: [www.jolivet.asso.fr](http://www.jolivet.asso.fr).

hubiera sido muy distinto” (Valero Castells, 2016). Estas palabras del compositor reflejan la gran influencia que tuvo en esta composición el hecho de que fuese trompetista y que hubiese tenido que estudiar a fondo su repertorio. Había terminado sus estudios en el Conservatorio Superior de Murcia en el año 1991 y era profesor de trompeta en el mismo centro poco después (1993-1995), por lo que, en esos años, y como a todos los trompetistas durante los últimos años de sus estudios superiores, Andrés Valero ocupaba gran parte de su tiempo en el estudio de obras para trompeta del repertorio francés de mediados del siglo XX. Son de estudio obligado en la mayoría de los centros superiores de música en España y de todo el mundo una serie de obras del repertorio francés del siglo XX. Nombraré las composiciones, a mi juicio, más importantes, porque se exigen en las programaciones, en concursos internacionales y en audiciones de grandes orquestas<sup>5</sup>: *Concertino pour trompette*<sup>6</sup> (con orquesta de cuerdas) de André Jolivet, *Concerto pour trompette et orchestre*<sup>7</sup> de Henri Tomasi<sup>8</sup>, el *Second Concerto pour Trompette*<sup>9</sup> e *Incantacion, Thrène et Danse*, de Alfred Desenclos<sup>10</sup>. En todos ellos se encuentran similitudes de lenguaje con el *Concierto n° 1* de Valero:

Recuerdo que algunas de mis primeras obras bebían bastante de la escuela nacionalista española, sobre todo de Albéniz y Falla. Aunque en el caso de este concierto, [...] estaba influenciado por las obras que practicaba con la trompeta, sobre todo Jolivet, pero también Tomasi, Bozza, Desenclos, etc. (Valero Castells, 2016)

---

<sup>5</sup> En audiciones de orquestas como la orquesta sinfónica de Royal Concertgebouw a las cuales he sido invitado en dos ocasiones se me ha exigido de obra obligada el Concierto para trompeta y orquesta de Henri Tomasi. En las últimas tres oposiciones para la Orquesta Nacional de España ha sido obligado el *Concierto n° 2* de André Jolivet. Quiero mostrar un ejemplo, de orquestas punteras de nivel nacional e internacional, de la importancia de este repertorio para los trompetistas ya que siempre tienen que interpretar alguna obra de esta época y compositores.

<sup>6</sup> Compuesta en 1948 y estrenada en el año 1950. Editada por Durand Éditions.

<sup>7</sup> Compuesta en 1948 y estrenada el 13 de noviembre de 1948 por la Orchestre Radio Hilversum dirigiendo el propio H. Tomasi. Dedicada a Ludovic Vaillant, Trompeta Solista de la Orquesta Nacional de Francia en aquellos años.

<sup>8</sup> [1901-1971].

<sup>9</sup> Compuesta en 1954 para trompeta solista acompañada de un conjunto instrumental formado por: dos flautas, clarinete en *sib*, corno inglés, saxofón alto en *mib*, saxofón tenor en *sib*, trombón, batería, arpa, piano y contrabajo.

<sup>10</sup> [1912-1971].

En mi entrevista con el compositor, nombra, como gran influencia en su escritura, a André Jolivet y podemos encontrar bastantes elementos comunes a algunas de sus obras, sobre todo al *Concertino pour trompette*, como mostraré en el análisis comparativo.

Por otro lado, y a pesar de que el propio compositor asegura que ahora mismo la trompeta no supone nada en su vida, ya que hace muchos años que decidió dejar de tocar, se puede encontrar una serie de decisiones tomadas que, sin haber sido estudiante de trompeta y posteriormente profesional de ella, posiblemente habrían sido diferentes. Para hacer esta afirmación me baso en el estudio del catálogo, donde se aprecia una gran presencia de la trompeta y de los instrumentos de viento metal y percusión y por supuesto el tratamiento que hace de ellos. Me refiero a la forma de escribir, usando la trompeta como un gran solista y teniéndola presente como una preferencia en la elección de sus instrumentaciones; se decanta, en gran número de ocasiones, por escribir para este instrumento, que conoce muy bien y entiende el lenguaje con el que se tiene que tratar.

La creación musical surge antes que la propia escritura, viene de una idea y muchas veces esa idea la condicionan terceros actores. En el caso del *Concierto nº 1* existe uno que podríamos considerar el gran artífice de que Andrés Valero se embarcase en esta composición: el trompetista y concertista internacional francés Guy Touvron.

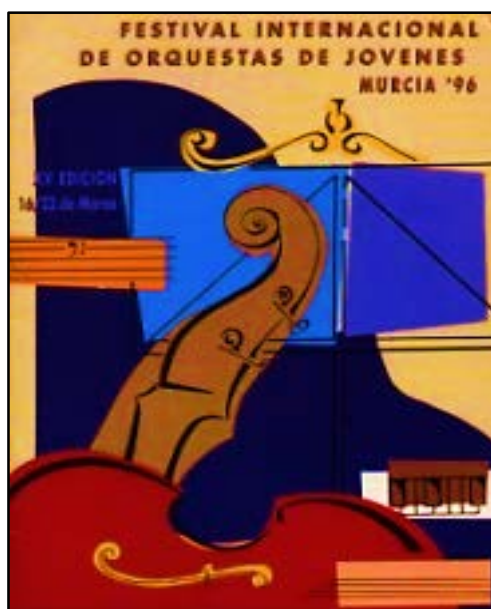
Como ya comenté en el apartado biográfico, Andrés Valero conoce a Guy Touvron, en de la “Semana Internacional de la Trompeta” de la localidad valenciana de Navajas, en el verano de 1991. El francés se interesa mucho por una de las obras que ha estrenado (*La Catedral*) durante el evento, e intercede, con una recomendación, para que sea publicada por la importantísima editora francesa Gérard Billaudot Éditeur.

Andrés Valero, en agradecimiento a Guy Touvron, decide dedicarle una obra, que originalmente había imaginado como música de cámara. Pero cuando comenta esto al propio trompetista Touvron le responde que “[...] si le escribía algo, fuera un concierto, que él era un solista” (Valero Castells, 2016). A pesar de su juventud y de ser una obra temprana, pues en su catálogo figura como AV16, Valero lo toma como un gran reto y acepta escribir ese concierto. La conexión entre este contexto, donde se produce el encargo, y la música que finalmente escribió, la produce, en las propias palabras del autor:

[...] un joven muy ilusionado, con ganas de escribir algo interesante para un instrumento que conocía bien. Aunque, he de reconocer que es una obra temprana, con poca formación técnica como compositor (Valero Castells, 2016).

Termina el concierto reconociendo, en la entrevista que mantenemos, que actuó con total libertad para escribir. Recibió después consejos del solista y del director, que aplicó en obras posteriores, como experiencia adquirida.

La composición es estrenada en el contexto de uno de los festivales más relevantes de orquestas jóvenes que han existido en España, en la decimoquinta edición del “Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia”.



**Ilustración 2.** Cartel del XV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia del año 1996. Fuente: Página web del Festival

De alguna manera, todo se hizo coincidir. Se aprovechó que se producía el estreno para que se invitase al trompetista Guy Touvron a que impartiese un curso en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia, ya que era con la propia orquesta del conservatorio con la que se produciría el estreno, dirigida, como he apuntado en el apartado biográfico, por el maestro Miguel Rodilla. En ese momento Valero era profesor de trompeta en dicho centro lo que le proporcionó acceso a participar en todos los ensayos y, como es normal en estos casos, disfrutar del estreno.

Otro de los aspectos que se debe tener en cuenta para contextualizar este análisis es de dónde surge la inspiración musical para la creación de esta obra. Valero me asegura que: “Es música pura, no hay una motivación extra-musical, como sí ocurre en otras obras que he escrito” (Valero Castells, 2016). Como él dice, no hay nada extra-musical que le inspire un tema, un motivo o una frase, como sí pasa en otras obras de su catálogo, pero sí hay inspiradores musicales que él mismo reconoce observando y fijándose en el repertorio francés para trompeta. Quizás esa inspiración no se base tanto en algún aspecto temático, cuanto en términos de sonoridad, que el autor busca imitar a partir de sus referentes. También aspectos como las articulaciones, y la forma de tratarlas, hacen el lenguaje fácilmente reconocible y comparable al repertorio francés citado.

Por todo ello, opino que lo que llena y conecta el universo estético de Andrés Valero en esta obra es, precisamente, este estilo francés, aunque existe sólo en los elementos estilísticos y de cánones de belleza, sin estar empapado del contexto socio-político e histórico de la época, en que se movía la cultura modernista francesa y, más concretamente, su referente para la composición del *Concierto n° 1*, André Jolivet: “[...] el acto creativo en ocasiones, puede estar vertebrado esencialmente por la búsqueda y la especulación, consideradas también una forma de investigación [...]” (Valero-Castells, 2012, pág. 105).



### 3.1.2. ANÁLISIS NEUTRO

#### 3.1.2.1. DESCRIPCIÓN DE LA PARTITURA Y DE LAS VERSIONES:

La partitura está editada por Éditions BIM y en la publicación de la partitura general de orquesta podemos encontrar información relativa a las demás versiones que existen de ella con sus referencias y las del material de orquesta, así como información de número de catálogo del autor y de la editorial, fecha de composición, duración (14 minutos) y también la dedicatoria al trompetista Guy Touvron.

Sobre las versiones, encontramos dos más junto con la original para orquesta: la transcripción para banda y la reducción para trompeta y piano (para uso académico y para la preparación de la obra antes de la interpretación con gran agrupación).

Dentro de la partitura, encontramos una breve reseña sobre la historia de la obra, así como un resumen informando sobre qué tipo de obra es, su orquestación, estructura y estilo de los diferentes movimientos. En la contra-tapa también existe una reseña sobre el currículum del autor.

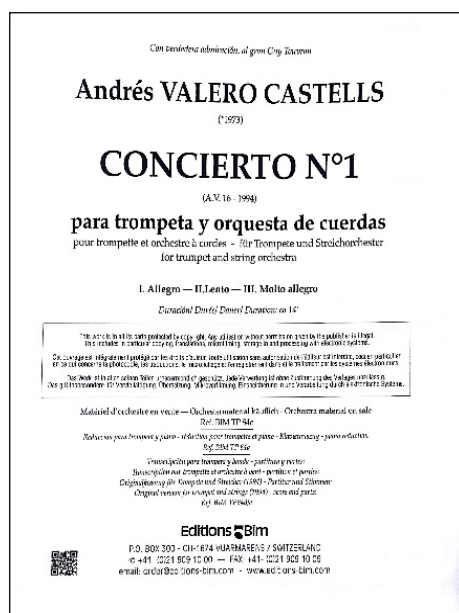


Ilustración 3. Portada de la partitura de orquesta del Concierto N° 1. Foto: Enrique Abello

### 3.1.2.2. ANÁLISIS MOTÍVICO:

Acudamos a la definición de «motivo» en *The New Grove*: «A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three». Yo lo matizo entendiendo que un motivo es un rasgo característico (o idea) que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. Utilizaré estos conceptos a la hora de definir el objeto, el signo, y observar cómo lo representa el compositor para, finalmente, a través del análisis argumentado darle mi interpretación.

Como pilares fundamentales a la hora de encontrar estos motivos no solamente me he basado en la repetición, sino también en la similitud y en la direccionalidad, como partes fundamentales del sentido musical<sup>11</sup>.

Dadas las dimensiones de la partitura, resulta más cómodo ejemplificar cada motivo tal como se presenta en algún instrumento o en un grupo limitado, pero no en toda la orquesta, sin que ello implique que dichos motivos estén presentes sólo en esos instrumentos. En cualquier caso, las características definitorias quedan reflejadas en los extractos ofrecidos.

#### 3.1.2.2.1. PRIMER MOVIMIENTO:

Nada más comenzar la obra, presenta el compositor el elemento principal, el motivo de tan solo tres notas que más recurrente va a ser a lo largo de todo el movimiento (ejemplo musical 1):

---

<sup>11</sup> En las “I Jornadas de Investigación Musicológica: Siglos XIX-XXI” de la Universidad de Valladolid con la temática “Análisis y metodologías en contexto”, el profesor Edson Zamprónha, de la Universidad de Oviedo en el taller que impartió el 28 de mayo de 2016, con título “Semiótica y análisis: cómo se construye el sentido musical”, remarcó su opinión al respecto de cuáles eran los pilares del sentido musical en el análisis. Estos, según su opinión, eran tres: la similitud, la direccionalidad y la simplificación. Tras su justificación por parte del ponente, comparto totalmente esa opinión.

ANDRÉS VALERO CASTELLS (\*1973)

Allegro ♩ = 126 †

Trompeta en do

Desarrolla el motivo por todos los instrumentos

I

Violines

II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

Mismo acorde con el que termina el movimiento (Fmaj<sup>7-9</sup>)

**Ejemplo musical 1**, motivo a, (CC. 1-6), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells

Este primer motivo *a* nos dice mucha información sobre cómo se va desarrollar el movimiento. Es una resolución desde el *Reb* hacia el *La*, lo repite por todos los instrumentos, posteriormente lo transporta empezando desde *Fa* y resolviéndolo en el sonido enarmónico *Reb-Do#* para, finalmente, resolver sobre el *La* de la trompeta en el compás 7 desde un salto de octava ascendente, como habíamos indicado en el apartado de análisis formal, es el centro tonal de todo este movimiento. Lo vuelve a hacer en el compás siguiente (c. 8) en las voces agudas de la orquesta y de nuevo un compás más tarde (c. 9), repite la trompeta en este caso tras una progresión descendente. Este motivo, que primeramente presenta en el ritmo de blanca y dos negras, después se muestra en semicorcheas y también se hace presente en muchas disposiciones rítmicas diferentes, además de ser transportado a diferentes centros tonales.

Se puede observar, en verde, el acorde con el que concluye la introducción temática por parte de la orquesta que, como en el último acorde del movimiento, termina sobre un *Fmaj<sup>7-9</sup>*, y la parte melódica del primer violín en el inicio y de la trompeta solista en la nota *La*.

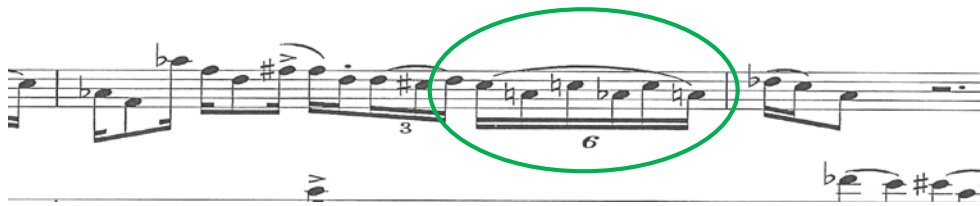
Otro motivo melódico *b* que aparece de forma habitual en esta parte de la obra es el formado por grupos de dos tresillos que se repiten en forma de *ostinato*, la mayoría de las veces durante dos compases, aunque también utiliza el motivo de diferentes formas:

The image shows a musical score for Viola (Va) and Violoncello (Vc). Both parts play a melodic motif 'b' consisting of two groups of triplets. The motif is repeated in two measures. Red and green horizontal lines and arrows highlight the interchange of the two triplet groups between the two measures.

**Ejemplo musical 2.** Motivo b, (CC. 11-12), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Célula motívica en violas y violonchelos. Se repetirá exactamente igual en los compases 15-16. Lo repite igual dos veces, pero intercambiándose las partes del motivo.

The image shows a musical score for multiple instruments: Trumpet (Tp), Violins I and II (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). Motif 'b' is circled in green in the Viola and Violoncello parts.

**Ejemplo musical 3,** motivo b, (CC. 24-25), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En este caso podemos observar como usa primero los dos tresillos del motivo simultáneamente en violines I y II y después hace lo mismo, pero durante un compás entero con las violas y los violonchelos.



**Ejemplo musical 4.** Motivo b, (CC. 39) parte de la trompeta (en clave de sol) del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Termina una frase de la trompeta con el motivo al doble de velocidad.



**Ejemplo musical 5.** Motivo b, (CC. 59-60) parte de la trompeta (en clave de sol), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Utiliza el motivo con direccionalidad de dos formas, de pp hasta el f a través de un crescendo y con el cambio de octava refuerza ese sentido de dirección.



**Ejemplo musical 6.** Motivo b, (CC. 97-100), parte de los violines II (en clave de sol) del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Variación del motivo.

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The left system includes staves for two trumpets (top), two violins (middle), two violas (bottom), and a double bass (bottom). The right system includes staves for two trumpets (top), two violins (middle), two cellos (bottom), and a double bass (bottom). The music features a prominent triplet motif in the lower strings and woodwinds, which grows in volume from *pp* to *mf* across the systems. The motif is characterized by three notes beamed together, with a '3' above them. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score uses various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to indicate the performance of this motif.

**Ejemplo musical 7.** Motivo b, (CC. 142-143), todo el sistema claves de sol trompeta, violines I y II clave de do en 3ª violas y claves de *fa* cellos y contrabajos, del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells Vuelve a crear direccionalidad con el motivo, en este caso además de los reguladores subiendo de dinámica usa el añadimiento instrumental.

Lo usa otra vez en un gran crescendo de siete compases en las violas entre los compases 113-119. En las ilustraciones de los ejemplos musicales anteriores, podemos ver algunos de los ejemplos más representativos de cómo usa dicho motivo. El hecho de que lo varíe, lo use como procedimiento de crecimiento, de conducción, como tema melódico o como mero acompañamiento, indica la importancia del motivo dentro del primer movimiento del concierto. Todos estos procedimientos son pilares que le dan sentido al análisis.

En el compás 21 del movimiento (ejemplo musical 7) empieza un nuevo tema con elementos del motivo *a* de tres notas inicial (*Reb-Do-La*), desarrollándolo melódicamente a lo largo de varias partes de esta primera parte de la obra.

20

Tp *mf* *f* *mf* *trco*

Vl. I *mf*

Vl. II *mf*

Va *mf*

Vc *mf*

Cb *mf*

24

Tp *glis.* *p cresc-----* *f* (B)

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Va *f*

Vc *f* *p* *cresc-----*

Cb *f* *f* *f*

**Ejemplo musical 8.** (CC. 21-24), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Tema recurrente de la trompeta con variación en la parte de los violines I y II

**Ejemplo musical 9** (CC. 35-43), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Parte solista de la trompeta.

En el ejemplo musical 8 se aprecia una frase de 9 compases del desarrollo del tema por parte de la trompeta. Se puede observar como acaba cada secuencia de tres compases con las notas que hace en semicorcheas la trompeta en el compás 9 del movimiento y como hace una retrogradación del motivo *a* en el inicio del compás 38. También podemos observar el parecido rítmico de los primeros compases de cada secuencia y de los usos de las síncopas que también son recurrentes y las usa en zonas similares de esos compases.

**Ejemplo musical 10.** (CC. 55-58), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Violines primeros y segundos.

Repite en los violines primeros y segundos a octavas (cc. 55-58, ejemplo musical 9) el tema que presentó en la parte del solista en el compás 20. En este pasaje la variación que utiliza aquí es la de octavar con la parte de los violines primeros.





**Ejemplo musical 11.** (CC. 94-97), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells 94-97.  
Parte solista de la trompeta (en clave de sol).

En el ejemplo musical 10, transporta el motivo temático una quinta superior para terminar en este caso en *Mi*. O se podría entender como una dominante del *La*, que es el centro tonal del movimiento. Este pasaje comienza en el compás 93, que sería el centro de la sección aurea, lo cual no es de extrañar que exponga esta variación del tema justo en este lugar, teniendo en cuenta que termina el pasaje en la nota más aguda que aparece en la trompeta en toda la obra. Este *Mi6* es una nota técnicamente compleja para el solista y teniendo en cuenta que el compositor es trompetista, podemos suponer intencionalidad a la hora de elegir este lugar para utilizarla.

Termina el pasaje anterior con otra repetición variada de los compases 35 a 43. En este caso la resolución que hacía antes en el tercer compás con el motivo *a*, la usa para la finalización del motivo y como comienzo del siguiente. Termina todo este proceso con un *glissando* ascendente de octava durante tres pulsos hacia el motivo *a* en el registro agudo de la trompeta en *ff* (ejemplo musical 11).

101

101

Tp *f* *mf*

I *ff* *f* *mf*

VI *ff* *f* *mf*

Va *ff* *f* *mf*

Vc *ff* *f* *mf*

Cb *ff* *f* *mf*

105

105

Tp *p* *mf*

I *p* *mf*

VI *p* *mf*

II *p* *mf*

Va *p* *mf*

Vc *p* *mf*

Cb *p* *mf*

109

109

Tp *sfz* *gliss.* *ff*

I *cresc.* *ff* *loco*

VI *cresc.* *ff*

II *cresc.* *ff*

Va *cresc.* *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

Ejemplo musical 12. (CC. 103-109), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells.

La cadencia (ejemplo musical 12), como es habitual, está pensada para mostrar las cualidades virtuosas del solista y se suelen utilizar motivos temáticos que se hayan escuchado previamente. Por supuesto, el motivo *a*, del que se está hablando, aparece y se desarrolla en la cadencia. La parte más aguda de esta, el *Reb*, también se alcanza después de variarlo. Ahora desarrolla la corchea en dos semicorcheas en *staccato* y lo repite transportándolo ascendentemente con gran direccionalidad al *Reb* agudo con el *acelerando* y el *crescendo*. Se puede ver en azul en el ejemplo 12. La cadencia termina con un trino *Do#-Re* que, tras la resolución, resuelve en la CODA, empezándola los violines primeros y segundo otra vez con este motivo en el *Reb* igual que el compás 58.

Cadencia

**Ejemplo musical 13.** (CC. 11-12), del *Concierto nº 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells  
Cadencia. Trompeta.

Otro motivo que denomino *c* (ejemplos musicales 13 y 14), lo utiliza Andrés Valero en esta primera parte del Concierto. No es de tipo melódico, tiene una función secundaria de acompañamiento *ostinato* en corcheas y en negras, pero me parece importante remarcarlo, porque desde el punto de vista del oyente es audible y además le da un significado de continuidad, de estabilidad rítmica, incluso de estabilidad tonal, ya que siempre es en quinta ascendente o en cuarta descendente. Personalmente me produce

cuando lo oigo o cuando lo interpreto una sensación de I-V-I-V... También remarcar la tensión que produce cuando lo utiliza a la vez que con el motivo *b* anteriormente citado en tresillos. En algunas ocasiones, como en cc. 26, 62, 63, 66, 82 y 130, hace, como variación habitual, en un instrumento la corchea con la parte del compás y la corchea a contratiempo en otro instrumento. En alguna ocasión, como, por ejemplo, entre los compases 72 y 76, realiza un acompañamiento con el formato corchea, silencio de corchea en los instrumentos más graves de la cuerda (viola, violonchelo y contrabajo), imitando el acompañamiento de bajo de jazz.

**Ejemplo musical 14.** (C. 24), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Ejemplo del motivo (*c*) en corcheas, en negras, ascendente y descendente.

**Ejemplo musical 15.** (C. 135), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Ejemplo melódico del motivo (*c*) en la trompeta con la variación rítmica de las semicorcheas y la repetición de las notas.

Además de todos estos motivos, de tipo melódico y rítmico, se encuentra otra tendencia en este primer movimiento que también considero un motivo (*d*). En este caso, es de textura y progresión: cómo, en varias ocasiones, prepara las entradas de la parte

solista con entradas de los instrumentos más graves de la orquesta hacia los agudos, en forma de canon. Esta articulación le confiere una sonoridad muy determinada y que cuando ya lo ha realizado varias veces el oyente puede predecir en qué momento va a empezar el solista. Aunque no siempre es el solista el que culmina la entrada del canon, en algunos lugares como en el compás 32 culmina con un *tutti* orquestal.

Otro aspecto que me gustaría reseñar de este primer movimiento y que, a mi modo de ver, le proporciona una gran similitud con el estilo francés, tan influenciado por el lenguaje del jazz, es el uso que hace de la articulación. En general, todas son recurrentes, pero la combinación de dos notas ligadas, seguidas de una articulada con *staccato* sobre el motivo (a), opino que le da tanta caracterización reconocible al motivo como la propia relación interválica del mismo.

**CONCIERTO N° 1**  
para trompeta y orquesta de cuerdas (1994 - 13')

ANDRÉS VALERO CASTELLS ('1973)

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Concerto No. 1 for Trompe en do and string orchestra by Andrés Valero Castells. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 126. The Trompe en do part is the focus, with two specific melodic phrases circled in blue. A blue arrow points from the first circled phrase to the second, indicating a melodic relationship. The string parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.

**Ejemplo musical 16.** (CC. 1-10), del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Ejemplo melódico de las articulaciones en la trompeta.

Exceptuando el *ritardando* del compás 136, de preparación para el calderón previo a la cadencia, el primer movimiento no tiene ningún cambio de tempo. Sí que es verdad, que dentro de la cadencia (ejemplo musical 12), el compositor añade variadas

indicaciones que hacen que el intérprete tenga claro lo que el compositor quiere que se haga. Desde el *rubato* inicial, la escala en fusas en *presto*, le siguen un *con carácter*, *rubato*, *tranquilo*, *ritardando* y finalmente *acelerando* para llegar al *Reb* agudo antes de la escala final de la cadencia. Otra indicación que hace en la cadencia el compositor es en el momento que inicia el tema iniciado con el motivo (a), *con estilo*. Se debe entender que aquí hay que recuperar el estilo con el que se ha interpretado el tema anteriormente, pero opino que se debe hacer con algo más de exageración las articulaciones.

### 3.1.2.2.2. SEGUNDO MOVIMIENTO:

Como veremos con más profundidad en el análisis formal, este movimiento tiene una forma ternaria A-B-A'. Esta forma viene determinada por el contraste de la parte central con la inicial y la final, no solamente por los cambios agógicos sino por el carácter y por la armonía.

La sección A tiene tres motivos melódicos. El primero de ellos es el motivo *d*, en verde en el ejemplo 16, que comienza siendo de carácter melódico, cuando lo inician los violonchelos en el compás 3, pero termina convirtiéndose en acompañamiento con variaciones armónicas cuando empieza la trompeta en el compás 19 con el tema melódico, que lo denominó motivo *e* (ejemplo 17) y tiene siete compases de duración. Considero el motivo *d* como un desarrollo del acorde disminuido *fa-la-do#*, con el que comienza el movimiento, o incluso se puede considerar ese acorde, el motivo *d* original y los demás, repeticiones variadas del mismo. El acorde tiene dos compases de duración, fraseo hacia el comienzo del segundo compás, dirigido por reguladores (< >) y ejecutado en las violas y los violonchelos. En el caso de lo expuesto en el compás 3, el compositor realiza una resolución *do-si* en la última parte del compás sobre un acorde de *la menor* y posteriormente irá realizando múltiples variaciones del motivo tanto rítmicas, como armónicas y/o melódicas que podemos observar en el ejemplo 16. En el caso del motivo *e*, en rojo en el compás 17, los violines primeros hacen un dibujo rítmico-melódico de gran parecido con el motivo *e* completo, que ejecuta la trompeta en el compás 19, aunque en el caso de los violines sólo hace el dibujo de los dos primeros compases. En el compás 28 realiza en los violines primeros otra vez la escala en fusas del motivo *e*, en esta ocasión lo que sigue al “recuerdo” del motivo es un puente hacia la siguiente sección (B) en corcheas, circulando la melodía entre los violines I y II y terminando el pasaje con una escala cromática descendente, en semicorcheas agrupadas en cuatro-cinquillo-seisillo de semicorcheas de contrabajos que, además, enfatiza la conexión a través de este puente con una indicación de *poco accelerando* durante todo el pasaje. Esto supone gran direccionalidad hacia la nueva sección.

2e TIEMPO

Lento  $\text{♩} = 52$

**Ejemplo musical 17.** (CC. 1-16), del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells.

**Ejemplo musical 18.** (CC. 17-23), violín primero y trompeta, del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells.



El carácter de la sección B contrasta con la anterior. Además del aumento en la velocidad, se observa un aumento en la densidad de la textura provocada además de por las continuas alusiones al motivo *e*, que presenta la trompeta en el compás 36 y que previamente anuncian los violonchelos en el compás anterior, también por el acompañamiento en fusas de los violines II con una escala pentatónica (*do-mi-fa#-la-si*), varias veces modificada durante la sección, lo denominaré motivo *f* (ejemplo musical 18). Las variaciones que realiza en este motivo, junto con las indicaciones dinámicas, disminuyendo hacia el compás 36 y creciendo de nuevo en este compás, sumado a la realización del motivo *f*, cada vez más agudo, proporcionan al pasaje direccionalidad hacia la sección A'. La última de estas variaciones, se produce en el compás 42 haciendo una cita al motivo *b* del primer movimiento, pero en este caso suprimiendo los tresillos y manteniendo la continuidad rítmica.

En lo relativo al motivo *e*, he observado que tanto en la interpretación como en la audición del mismo, lo más característico es el modelo rítmico de semicorchea-corchea con puntillo y en especial, las articulaciones que usa, *stacatto* para la semicorchea y acento, o *portamento* (en algunas ocasiones en la cuerda), para corchea con puntillo. Entiendo una sola posibilidad de interpretación del motivo melódico, que es en la que la segunda parte del compás funciona como un floreo sobre el *fa#* y el *mi* y el propio *fa#* funcionan como una anacrusa del siguiente compás que es el que verdaderamente tiene tensión en el pasaje, gracias a los tresillos y las articulaciones que tiene. Realiza diversas variaciones, sobre todo por reducción rítmica, como en el compás 39 de la trompeta, e incluso cambiando la direccionalidad musical para deshacer tensión en lugar de crearla, como, por ejemplo, en el compás 42 de los violines I (ejemplo musical 19), preparando la recapitulación de la sección A'.

31 Poco piu mosso

VI. I *poco accel.----- cresc---* *mf*

VI. II *cresc---* *mf*

Va *mf poco accel.----- 3*

Vc *mf*

Cb *mp* *poco accel.-----* *mf*

36 *sord.ord.*

VI. I *mf*

VI. II *diminuendo-----* *cresc-----*

Va *mf*

Vc *p*

Cb *mf*

**Ejemplo musical 19.** (CC. 31-38), del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En amarillo el motivo y en morado el motivo f. Las flechas de puntos indicando las diferentes direccionalidades de la textura de las variaciones del motivo f.

**Ejemplo musical 20.** (CC. 39-46), del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En amarillo el motivo e y en morado discontinuo cita del motivo b del primer movimiento. La flecha de puntos amarilla indicando la direccionalidad del motivo e. En verde dos ejemplos del retorno del motivo d de la sección A del segundo movimiento.

Como se verá en el análisis formal, este movimiento termina volviendo a exponer los materiales de la sección A. En este caso parte el tema del motivo *e*, uniéndolo a través de un puente de arpeggios ascendentes entre los compases 50 y 53, para conectar con éste motivo *e*. El bajo arpegiado se vuelve *ostinato* a partir del compás 54, en corcheas el dibujo una vez y media por los contrabajos y en semicorcheas tres veces, una por parte, en los *cellos*. El resto de la orquesta también acompaña esta característica rítmica, haciendo su dibujo (negra-silencio de negra-negra) los violines I y II y en blancas con puntillo o blanca-negra las violas hasta el compás 60, dándole a este pasaje un recuerdo al de la sección A pero con una textura completamente diferente (ejemplos musicales 20 y 21).

Acaba el movimiento con una coda, que comienza en el compás 61 y termina en el final del movimiento, en el compás 74 (ejemplo musical 21). En este caso, lo que usa Valero para darle al movimiento esa sensación de conclusión bien resuelta, sin tensión acumulada que se quede en el oyente sin resolución, es volver a exponer el motivo *d-fa-la-do#-sol-do-si* en los *cellos*, de nuevo durante dos compases, y lo va superponiendo cada vez en el instrumento más agudo en forma de *canon*, cada vez con más intensidad y más agudo para llegar al *forte* del compás 67 donde a partir de ahí y hasta el compás 73 hace variaciones del motivo *d* deshaciendo la tensión sobre un centro tonal de *sib*. Los últimos 4 compases son una repetición de los 4 primeros, pero primero 3-4 y después 1-2, una especie de “retrogradación”, para finalizar de nuevo en el acorde aumentado de *fa-la-do#* durante dos compases en las violas y los violonchelos. Como he dicho antes, deshace de una forma muy práctica la tensión acumulada con el juego dinámico que propone y con el retorno a los inicios para terminar en las dinámicas más bajas posibles. Es como si tomase el aliento dos veces, una más intensa hacia el compás 67 y otra final hacia el último compás antes del descanso del silencio de la pausa entre los movimientos.

47

via sord.

cresc. pp sub cresc. molto

mf

I

VI

Va

Vc

Cb

55

(h)

24

**Ejemplo musical 21.** (CC. 47-59), del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En rosa ejemplo del arpeggio que usa de puente para volver a motivo e, en rojo y en naranja, compás ejemplo de la textura del acompañamiento arpegiado en diferentes ritmos.

**Ejemplo musical 22.** (CC. 60 -74), del segundo movimiento del *Concierto nº 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En verde el motivo d y la progresión en canon que realiza Valero con él y entre corchetes verdes el acorde fa-la-do# en la misma disposición que al inicio. En Rojo el recuerdo al inicio del motivo e, que se queda en eso, recuerdo, porque no llega a presentarlo.

El segundo movimiento tiene cambios agógicos, como he apuntado en el análisis formal. Comienza el segundo movimiento en Lento, con negra=52 (+ -), después, Valero escribe un pequeño *accelerando* desde el compás 30 al 34 para conducir a la sección B, ésta tiene la indicación de *Poco piu mosso* y nos vuelve a advertir un *Tempo I* en el retorno a la sección A' del compás 42. Entiendo que, ya que no hay ninguna indicación que sugiera este cambio como *súbito* en la última parte del compás 42, se podría hacer en la interpretación un pequeño *cediendo*, evitando así un cambio demasiado brusco.

El sonido de este movimiento es ligero y claro en su primera sección A, con poca densidad, sobre todo en los sonidos más agudos de la orquesta cuando acompañan a la trompeta. Todo esto cambia en la sección B, el acompañamiento de los *violines II* en fusas, aumenta la densidad de la textura creando una atmósfera que me transmite una sensación de movimiento muy acusada. El que esté el acompañamiento en *ostinato* en un registro medio-agudo permite al oyente poder desconectarse de él para sentir perfectamente todas las entradas del motivo *e*. Hay que añadir a todo esto la sonoridad tan peculiar de la trompeta en *forte* con la sordina ordinaria. Esto hace que destaque con facilidad sin necesidad de aumentar demasiado la dinámica y se aprecie perfectamente un cambio tímbrico en la parte solista.

En la vuelta al tema del principio en la sección A', el compositor elige el sonido para la trompeta que le otorga la sordina Cup hasta el compás 50, esto, junto con elementos como el diferente acompañamiento en arpeggios en las secciones graves de la orquesta, le confiere a esta sección otra sonoridad, en la que la parte melódica suena despejada, que si bien, la temática nos recuerda totalmente al inicio, el sonido nos sorprende por los cambios de sordina y por la disposición melodía-acompañamiento.

### 3.1.2.2.3. TERCER MOVIMIENTO:

El tercer movimiento está articulado en dos secciones principales y una transición que conduce a la Coda final. Está escrito en un compás de 5/4 con la indicación agógica de *Molto allegro*, negra=160. La primera sección (A), comienza con la trompeta a solo sin acompañamiento, presentando el motivo *g*. Este motivo (ejemplo musical 22) es el principal y más característico durante todo el movimiento fácilmente reconocible y que comienza con dirección hacia una cuarta superior, como si la nota de comienzo fuese una quinta de la nota final (V-I). Podría considerarse otra acentuación interna del compás en el motivo *g*, pero, en mi opinión, considero que está dividido en 3-2, con la acentuación interna en la primera parte y en la cuarta. Tomo esta consideración por la escritura del acompañamiento en el compás 10 (ejemplo musical 23). Este motivo (*g*) aparece inmediatamente enlazado con el final de la primera intervención de la trompeta en todos los instrumentos de la orquesta en tres octavas diferentes (ejemplo musical 22), pero, en este caso, comenzando con un *do*, que es la nota hacia la que conduce el motivo la trompeta. En el compás 10 vuelve a hacer el motivo *g* la trompeta con dirección hacia el *fa* pero en este caso añade un puente para conducirlo la armonía a *reb* mayor con el *solb* en la trompeta. En el compás 15 vuelve a hacer este motivo, en esta ocasión escalonadamente, comenzándolo con las violas y violonchelos el primer compás, el siguiente violas y violines segundos y el tercero violines I y II. Sigue presentando el motivo con diferentes variaciones, como, por ejemplo, la que hace en el compás 93 (ejemplo musical 24), haciendo el motivo del principio en la orquesta y en el solista, pero con la orquesta, desplazada una negra más tarde, no resuelve directamente en el *do*, sino que intercala una escala cromática de dos compases y sigue luego con el motivo que hace la orquesta en el compás 4. En ese punto, lo hace la trompeta que, de nuevo, no resuelve directamente, sino que ahora, con una transición de un compás, articulando repeticiones de la nota *mi* cada vez de menor duración, resuelve un compás después en el gran *fa* con el que acaba el concierto.

El motivo *g* no solamente es usado como motivo completo, Valero usa partes de este motivo como material para acompañamientos o transiciones como, por ejemplo, en los compases 42 y 43.



Molto allegro  $\text{♩} = 160 \pm$

Tp  
ff

VI  
ff sfz f cresc---

VII  
ff sfz f cresc---

Va  
ff sfz f cresc---

Vc  
ff sfz f cresc---

Cb  
ff sfz f cresc---

**Ejemplo musical 23.** (CC. 1 -7), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Presentación del motivo g en la trompeta y en la orquesta.

8

Tp  
mf

VI  
ff mf

VII  
ff mf 3

Va  
ff mf 3

Vc  
ff mf

Cb  
ff mf

**Ejemplo musical 24.** (CC. 8 -12), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En azul motivo g en la trompeta. Las flechas rojas muestran la acentuación interna del compás por la escritura del acompañamiento. En amarillo motivo h y sus variaciones.

90 *glis.*  
*mf* < *f* *mf* < *f*  
 Tp  
 I *ff* *sfz* < *fff* *f* *mf* < *ff*  
 VI  
 II *ff* *sfz* < *fff* *f* *mf* < *ff*  
 Va *ff* *sfz* < *fff* *f* *mf* < *ff*  
 Vc *ff* *sfz* < *fff* *f* *mf* < *ff*  
 Cb *ff* *sfz* < *fff* *f* *mf* < *ff*

96 ①  
 Tp *pp* *cresc. molto*..... *ff*  
 I *ppsub* *f* *ff*  
 VI *ppsub* *f* *ff*  
 II *ppsub* *f* *ff*  
 Va *ppsub* *mf* *molto cresc.*..... *ff*  
 Vc *ppsub* *mp* *molto cresc.*..... *ff*  
 Cb *ppsub* *p* *molto cresc.*..... *ff*

100 *poco rit.*  
 T *sfz* *sfz* *sfz* *p* *sfz* *cresc.*.....  
 I *fff*  
 VI *fff*  
 II *fff*  
 Va *fff*  
 Vc *fff*  
 Cb *fff*

(Abril-94)

**Ejemplo musical 25.** (CC. 90-104), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Motivo g, similar al del inicio, pero con los puentes. En amarillo ejemplo del motivo h

Otro motivo que encontramos es el *h*, que es utilizado en los compases 10 y 11 (ejemplo musical 23 en amarillo). En el primero de ellos hace una progresión de cuartas descendentes en corcheas con una anacrusa de un tresillo cromático descendente, que se convertirá en otro motivo (*i*) y en el siguiente compás lo repite variado, en tresillos de corcheas y con algunas notas de paso, haciendo cita del motivo *a* del primer movimiento, sobre todo reconocible por las articulaciones usadas.

El motivo *i*, en tresillos de corcheas, se convierte en el elemento principal del tema melódico entre los compases 18 hasta 22 en la trompeta (ejemplo musical 25). Este tema melódico usa de nuevo las articulaciones de dos corcheas ligadas y la tercera *stacatto*, que provoca en el oyente la inevitable relación con el primer movimiento. Además, culmina este tema y lo enlaza con el motivo *g*, de nuevo usando el material final del propio motivo *g* de corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas en la misma progresión interválica (ejemplo musical 25).

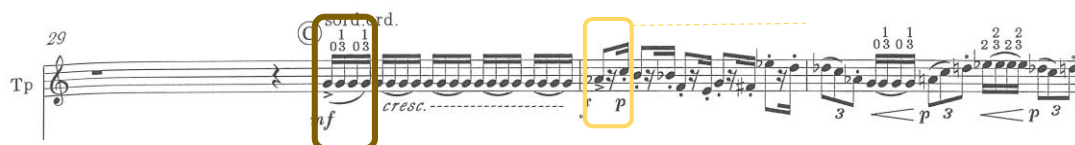
**Ejemplo musical 26.** (CC. 18-24), parte de trompeta, del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. En verde motivo *h*. En púrpura material del motivo *g*. En azul comienzo del motivo *g*. Las líneas discontinuas marcando el uso repetido del material. En rosa, motivo *b*, material del primer movimiento.

Uno de los elementos que más sentido le dan a esta obra como unidad es la articulación, pero si lo combinamos con el hecho de que el motivo *b* del primer movimiento aparece exactamente igual, en las mismas notas y con las mismas articulaciones en este tercer movimiento (ejemplo musical 25) compases 20 y 40, y también aparece, como ya he indicado, variado en fusas en el segundo movimiento, provoca que deba considerar como elemento principal de cohesión y significación musical de la obra a este motivo (*b*).

Andrés Valero usa en repetidas ocasiones la repetición de notas en semicorcheas para acompañamientos (CC 21, 22, 23, 35, 46, 48, 50, 53, 54, y 89) y además usa esta célula como elemento melódico en la parte de la trompeta en los compases 13, 23, 30, 31.

Esta célula siempre le proporciona direccionalidad, crea o deshace tensión y opino que la usa de forma consciente con esa intención.

La sección B tiene un carácter más nervioso, con ciertos toques de marcha y eso se lo da el tratamiento rítmico que elige. Sobre todo, el del ritmo de corchea-silencio de semicorchea-semicorchea. Lo denominaré motivo *k*.



**Ejemplo musical 27.** (CC. 29-32), parte de trompeta, del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Motivo *k* en naranja. En marrón célula rítmica de cuatro notas repetidas en semicorcheas.

**Ejemplo musical 28.** (CC. 33 y 34), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Motivo *k* en naranja.

Otro motivo con carácter de tema melódico es el *l* (ejemplo musical 28). Está formado por elementos de otros motivos aparecidos en el movimiento como los tresillos en anacrusa del motivo *j*, o las últimas partes del motivo *g*. La parte de los tresillos en anacrusa es un desarrollo del motivo *h*, que incluso podría ser considerado como un motivo nuevo en el caso de ver el motivo *l* en un nivel de análisis de una dimensión mayor. Este motivo (*h*) aparece tres veces (cc. 25-29, 44-48 y 66-80) y tiene dos partes:

una la de los tresillos descendentes cromáticos y otra a partir del tercer compás mucho más *cantabile*. Cada vez que aparece este motivo el compositor introduce elementos, los varía, o los repite. Por ejemplo, la tercera vez que aparece, empieza en las cuerdas y cuatro compases después es interrumpido, empezando el motivo de nuevo, pero no desde el principio, y en la trompeta. Forma otra melodía diferente, pero con elementos del mismo motivo.

The image displays a musical score for Example 29, spanning measures 21 to 29. The score is arranged in two systems. The first system (measures 21-24) features Violin (Vc) and Cello (Cb) parts. The Vc part starts with a *pp* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*. The Cb part follows a similar dynamic path. A red bracket highlights a motif in the Vc part at measure 24. The second system (measures 25-29) includes Trumpet (Tp), Horns (I, II), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Cello (Cb). The Horns and Viola parts have a *mf* to *f* dynamic. The Vc part has a *mf* dynamic and a *tutti* marking. A red dotted line spans measures 25-28. A red bracket highlights a motif in the Horn I part at measure 29. A circled 'C' is present above the Horn I staff at measure 29.

**Ejemplo musical 29.** (CC. 21-29), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Entre corchetes rojos motivo 1.

Para la zona de la transición, Valero utiliza elementos ya usados durante todo el movimiento, aunque introduce algunos nuevos, como los *glissandi* en la trompeta (cc. 91-92), o los trémolos en fusas (cc. 90-91), que no dejan de ser aumentación de la célula rítmica de las notas repetidas en semicorcheas que he indicado con anterioridad. Toda esta sección tiene una gran direccionalidad hacia la Coda. Parte de ella la consigue con el uso que hace del *crescendo*, uno de cuatro compases que resuelve en el compás 85 y súbitamente vuelve al *piano* en la segunda parte para empezar de nuevo el *crescendo*, en este caso, de ocho compases. Este último lo genera, en su primera mitad, por acumulación de instrumentos, utilizando el motivo *k* y el motivo *h*.

**Ejemplo musical 30.** (CC. 81-92), del tercer movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells. Transición a la Coda.

Termina el concierto en un gran acorde de tres compases de *fa* mayor, aunque en el primero de esos tres, las violas y los violines I y II añaden un acorde de *la* mayor que recuerda a la sonoridad con la que comienza el primer movimiento, en concreto la presencia del *do#* del acorde, que nos recuerda a la sonoridad del motivo *a* (*reb-do-la*).

### 3.1.2.3. FORMA:

El *Concierto n° 1* de Andrés Valero tiene una estructura en tres movimientos, como los conciertos clásicos Rápido-Lento-Rápido. Concretamente Allegro (negra: 126) – Lento (negra: 52) – Molto allegro (negra 160).

El primer movimiento, Allegro, tiene grandes reminiscencias clásicas, introduciendo el tema basado en un motivo de tres notas, el cual usará y desarrollará durante todo el movimiento. Está escrito en compás cuaternario de 4/4 y lo componen 151 compases.

SECCIÓN	COMPASES	OBSERVACIONES
Introducción	1 a 10	Presenta el elemento motivico principal que usará y desarrollará durante todo el movimiento.
Sección A	10 a 48	Parte temática principal del movimiento sobre un centro tonal de <i>La</i> . Los motivos usados en esta sección serán recurrentes durante el resto del movimiento, tanto los usados por la parte solista como por la parte de la orquesta. Los últimos 3 compases son una transición a la nueva sección.
Sección B	49 a 84	Expone un nuevo tema que solamente aparece en esta sección primero en la octava superior y después variado tanto rítmicamente como por bajarlo una octava como tímbricamente al hacerlo con sordina CUP. Sigue siendo el centro tonal la nota <i>La</i> .
Sección C	85 a 137	Vuelta a la parte temática de la sección A, pero en este caso sobre el centro tonal de <i>Mi</i> . Termina en una cadencia I-V-I de Fa Mayor.
Cadencia		Cadencia virtuosa de la trompeta a solo comenzando con sordina y desarrollando el motivo principal de tres notas, pero en este caso girando en torno a la primera de ellas

		que es el <i>Reb</i> y terminado la cadencia a la vez que comienza la Coda por parte de la orquesta atacando los violines el <i>Reb</i> para empezar con el tema principal del movimiento.
CODA	138 a 151	La CODA se desarrolla sobre el motivo inicial del movimiento y diferentes variaciones y desarrollos de este. Termina de nuevo en torno al centro tonal de La a pesar de que cuando la trompeta ataca el La final el resto de la orquesta lo hace sobre el acorde fa-la-do-mi-sol

**Tabla 1.** Resumen del análisis formal del primer movimiento del *Concierto nº 1*, (AV16, 1994),  
Andrés Valero Castells

El segundo movimiento está articulado en una forma ternaria A-B-A y CODA de 74 compases. Escrito en compás ternario de  $\frac{3}{4}$  en tiempo lento (negra 52), con una pequeña inflexión agógica en la parte central que el compositor nos indica como *poco piu mosso*. Su estructura formal es la siguiente:

SECCIÓN	COMPASES	OBSERVACIONES
Sección A	1 a 34	Podremos observar tres elementos motívicos en esta sección: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Elemento 1 (diseño melódico de corcheas de un compás).</li> <li>- Elemento 2 (motivo de un compás en el registro grave con diferentes variaciones)</li> <li>- Elemento 3 (tema principal, de 7 compases de duración).</li> </ul>



Sección B	35 a 42	Contrastante con la sección A. Acompañamiento arpegiado en fusas por parte de los violines segundos y motivo temático presentado en la trompeta y en la orquesta al estilo <i>fugato</i> .
Sección A'	43 a 61	Mezcla elementos de la primera y la segunda sección, comenzando la trompeta solista con la variación tímbrica de la sordina Cup. Vuelve al Tempo I.
CODA	61 a 74	Desarrollo del motivo <i>b</i> hacia el <i>f</i> del compás 67 y variaciones del mismo disminuyendo la dinámica para acabar en el mismo acorde en el que empezó el movimiento

**Tabla 2.** Resumen del análisis formal del segundo movimiento del *Concierto n° 1*, (AV16, 1994),  
Andrés Valero Castells

El tercer movimiento está marcado en Molto Allegro, con indicación de velocidad de la negra a (+/-) 160. Está escrito en compás de 5/4 y tiene una extensión de 103 compases. Formalmente podríamos dividirlo de varias maneras, posiblemente todas argumentables metodológicamente hablando, pero escojo la siguiente, por la utilización de los motivos temáticos y la recurrencia de los mismos:

SECCIÓN	COMPASES	OBSERVACIONES
Sección A	1 a 29	Introduce el motivo principal en la trompeta y lo desarrolla en las secciones orquestales. También tiene otro motivo en la A de ensayo en las cuerdas que usa en otras partes del solo de trompeta en este caso sección B.

Sección B	25 a 80	Esta sección es la parte central de todo el movimiento donde Valero introducirá elementos nuevos como las notas repetidas en diferentes posiciones, motivos temáticos nuevos, así como desarrollos y variaciones de los elementos y motivos que ya ha usado en la sección A. Podríamos definir esta sección como un desarrollo desde el punto de vista formal.
Transición	81 a 92	Esta sección la he querido definir con el nombre de transición porque en realidad es una sección de preparación hacia la parte final de la obra con dos <i>crescendos</i> , el primero de ellos de cuatro compases y vuelta al súbito piano desde el compás 85 hasta resolver en el compás 93 que es el comienzo de la sección final en <i>fortísimo</i> .
CODA	93 a 103	Desarrollo del tema inicial, en concreto los 6 primeros compases con un gran crescendo cromático ascendente para atacar el Do agudo en <i>fortísimo</i> y terminar con cuatro compases en los que resuelve hacia la nota fa en la trompeta y concluir el concierto en un gran acorde de Fa mayor.

**Tabla 3.** Resumen del análisis formal del tercer movimiento del *Concierto nº 1*, (AV16, 1994), Andrés Valero Castells

#### 3.1.2.4. ORQUESTACIÓN:

La obra original está escrita para la siguiente formación:

- Trompeta solista en Do.
- Violines I
- Violines II
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

En la partitura encontramos en varios momentos *divisi* en violines I y II, violas y violonchelos, así como recomendaciones del compositor que “a pesar de estar pensada para música de cámara, necesitará sin embargo una orquesta de cuerdas potente, para garantizar el equilibrio sonoro entre la trompeta y las cuerdas”. No hace recomendaciones del número exacto de instrumentistas por cuerda, pero con esa indicación será necesario un amplio número de músicos en la orquesta.

Como el propio compositor nos indica, las influencias que tenía a la hora de componer esta obra obligan a compararla con la plantilla del *Concertino pour Trompette* de André Jolivet, para así encontrar posibles similitudes. En este caso la obra tiene una orquestación con una plantilla bastante parecida:

- Trompeta solista en Do
- Violines I
- Violines II
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos
- Piano

Podemos ver que las analogías en este aspecto de elección compositiva son notables. A excepción de la presencia del piano en la obra de Jolivet, la plantilla elegida es muy parecida. Este aspecto va a ayudar a cualquier oyente a encontrar sonoridades similares.

## 2.1.3. ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS DE LA TROMPETA

### 2.1.3.1. PRIMER MOVIMIENTO

Comenzaré este apartado señalando diferentes aspectos y recursos propios de la técnica de la trompeta que confieren al movimiento dificultad interpretativa pero a la vez muestran el conocimiento que el compositor tiene del instrumento y los recursos que quiere explotar de él. El primero de ellos es las sordinas que utiliza. Son de dos tipos: de tipo Cup (Copa), que le dotan al instrumento un sonido amortiguado por la copa que recubre la parte inferior de la sordina. Esta sordina la utiliza en el tema del compás 72 al 83. Yo personalmente, decido usar para pasajes como este, una sordina Cup de la marca inglesa Denis Wick, pero con la modificación de la copa de madera que encargué a un ebanista. El motivo por el que utilizo esta sordina es porque es una sordina grande que admite tocar en dinámicas fuertes, como las hay en este pasaje y además no modifica en exceso la afinación, por lo que el instrumentista no se encuentra demasiado incómodo corrigiéndola durante la ejecución del pasaje. La copa de madera dulcifica el sonido, ya que la original de la marca es de aluminio y suena demasiado “metálica” y para dulcificar hay que cerrar mucho la sordina acercando la copa a la campana de la trompeta, lo que hace que pueda producir algo de retención en el flujo del aire al trompetista, o introduciendo algún material que amortigüe el sonido dentro de la copa. La otra sordina es la ordinaria. Si sólo se indica en la partitura *Sord.* es la que el trompetista debe utilizar. Esta sordina se denomina sordina Straight. De esta sordina encontramos una amplia variedad de marcas, modelos y aleaciones diferentes, que al trompetista le permite encontrar en cada momento el timbre que desea. En el primer movimiento esta sordina se usa solamente en la cadencia. Personalmente creo que se debe utilizar una sordina versátil, quiero decir una sordina que permita hacer cambios de registro sin que afecte a otros aspectos del sonido, que pueda articular, que pueda cambiar la dinámica a situaciones más extremas de *ff* o *pp* sin que tenga que arriesgar o sufrir algún tipo de incomodidad técnica. Para ello, utilizo una sordina de dimensiones sinfónicas de marca Tom Crowm modelo Gemini, de la que dispongo en tres aleaciones: aluminio, cobre y bronce. El sonido del cobre es, a mi gusto, demasiado oscuro para el pasaje que el compositor nos indica *con carácter* en *ff*, y la de bronce opino que es demasiado brillante para el pasaje de indicación *tranquilo* en *pp*. Por todo esto, personalmente elijo usar la sordina straight de aluminio. Es la que más versátil me parece para un pasaje como esta cadencia en la

que encontramos todos los registros de la trompeta (excepto el pedal) y gran variedad de dinámicas y articulaciones.



**Ilustración 4.** Sordina Cup desmontada marca Denis Wick. Fuente: página web oficial de la marca [www.denniswick.com](http://www.denniswick.com)



**Ilustración 5.** Sordina Straight marca Tom Crown, modelo Gemini de aluminio. Fuente: página web oficial de la marca [www.tomcrownmutes.com](http://www.tomcrownmutes.com)

Otro aspecto que voy a reseñar es el uso de recursos técnicos para conseguir diferentes efectos sonoros y tímbricos. El primero de ellos es el *glissando* del compás 24, el 97 y el compás 108, este recurso se realiza accionando los tres pistones de la trompeta, pero solo hasta la mitad de su recorrido y aumentando la presión del aire hasta llegar a la nota final, y en ese momento hay que accionar los pistones necesarios para que suene correctamente la nota de llegada. En el caso del *la*, el primer y el segundo pistones, en el del *mi*, la posición de llegada debe ser el 0, sin accionar ningún pistón y para el *reb* de llegada del *glissando* del compás 108, la posición será 1-2. Justo en el compás siguiente hay otro recurso propio de la trompeta que es el *tremolo* sobre una nota cambiando la posición de los pistones. En este caso lo realiza sobre la nota *do#* y con las posiciones 1-2 y 1-2-3. El *do#* en la posición 1-2 es una nota con tendencia de afinación baja, porque es el quinto armónico de *la* y según los principios de la afinación justa está 16 centésimas de semitono más baja que la nota fundamental. *La*, es la nota fundamental de la posición 1-2. Al contrario, pasa con la posición 1-2-3 que es la quinta, el 6º armónico de *fa#*, que según la afinación justa está 2 centésimas de semitono en relación a la nota fundamental. El trompetista puede modificar y corregir la afinación, usando las anillas de las bombas, para compensar esas particularidades de afinación, pero opino que, ya que el compositor

es trompetista y conocedor de este aspecto técnico de la trompeta, el intérprete debe ejecutar estos pasajes con las peculiaridades de afinación de cada posición, que esa es la peculiaridad que busca. Otro recurso que utiliza en dos pasajes es el *frulato*, este efecto se realiza haciendo vibrar la lengua dentro de la boca cuando el aire pasa por ella y a la vez que ese aire hace vibrar los labios. El trompetista piensa en ejecutar a la vez que el sonido, una erre continua (rrrrrr...). Esto produce una interferencia en el sonido que tiene esta indicación, muy característica. Como los filtros de distorsión de las guitarras eléctricas. En el primer movimiento lo usa en cuatro notas (cc. 80 y 134), en todas ellas en dinámicas fuertes y con una función de direccionalidad importante. Para terminar, el último recurso que quiero señalar, es el uso de las articulaciones en doble y triple picado. Es verdad que el compositor no indica nada al respecto en la partitura, pero el hecho de tener en ciertos momentos notas articuladas seguidas en *staccato* y rápidas hacen que el intérprete deba usar este recurso técnico. Si para una articulación *staccato* a una velocidad moderada el trompetista usa el movimiento de la lengua parecido al que se hace para pronunciar la consonante “t” en el momento preciso que el aire hace vibrar los labios, para el doble picado se usa la combinación “t-k” (si es muy largo, se repite la secuencia tktktktk...) y para el triple picado las combinaciones “t-t-k” o “t-k-t” (repetidas veces si es necesario tkk-ttk-ttk... o tkt-tkt-tkt...). A pesar de que el estudio técnico de los trompetistas para dominar estos recursos se basa, principalmente, en intentar igualar el sonido de la articulación cuando se hacen estas combinaciones, no dejan de tener una sonoridad peculiar y distinta la *t* de la *k*. El hecho de que Andrés Valero tenga estudios superiores de trompeta, permite que tenga conocimiento de que, a partir de ciertas velocidades, se usan estos recursos, lo que conlleva que cuando lo escribe tenga perfectamente clara la sonoridad concreta que van a tener estas secciones.

Otro recurso técnico que el trompetista debe dominar para la correcta ejecución del primer movimiento, es el de las notas pedales. Las notas pedales, en términos de uso trompetístico, son los sonidos que están por debajo del sonido real más grave que puede ejecutar el instrumento. En el caso de la trompeta en *Do*, un *Fa#3*. Esos sonidos infra-registro se consiguen modificando la afinación de las notas variando la presión y la velocidad del aire, junto con una técnica de uso de la embocadura desarrollada por la

escuela americana de trompeta<sup>1</sup>. Estos sonidos se usaban primeramente para trabajos técnicos sobre la embocadura del instrumentista, pero como son de uso generalizado en el ámbito de la trompeta y los instrumentistas los ejecutan con calidad, los compositores los han ido introduciendo como un recurso más a la hora de escribir.

### 3.1.3.1.2. SEGUNDO MOVIMIENTO

Este movimiento no debe representar una gran dificultad técnica para un solista que haya podido afrontar con garantías el primer movimiento, ya que no tiene más elementos que sean reseñables en este aspecto. Si bien los cambios de sordina pueden representar modificaciones en la afinación del instrumento, hay tiempo en cada cambio para alargar o acortar la longitud del tubo y así ajustar la afinación si fuese necesario. La calidad del sonido y la expresividad quizás sean las principales virtudes que el solista debe mostrar al oyente durante el movimiento. Como elemento técnico expresivo elijo en varias zonas usar el *vibrato*, sobre todo en los finales de las notas más largas, usándolo, sutilmente, como herramienta para la direccionalidad expresiva.

Otros aspectos técnicos que el solista debe tener muy en cuenta a la hora de interpretar esta parte de la obra, son: la diferenciación y el rigor en la interpretación de las articulaciones e igualmente con las dinámicas. Es fundamental para ser lo más fiel posible a lo que el compositor imagina respetar fielmente éstas indicaciones

Las sordinas que se deben utilizar son las mismas que en el primer movimiento. La *Cup* deberá estar lo suficientemente abierta para poder sonar correctamente en las dinámicas *forte*. Yo personalmente elijo en esta sección el mismo modelo de sordina *Cup* que en el primer movimiento (Dennis Wick con la copa de madera). La sordina ordinaria o *straight* podría ser en este movimiento una sordina de un material que dulcifique un poco el sonido, pero siga sonando a este tipo de sordina. Este material podría ser el cobre. Yo elijo para este pasaje una sordina Tom Crown modelo Gemini de cobre o la Tom Crown *straight standard* fabricada la mitad de aluminio y la parte baja de la sordina de cobre.

---

<sup>1</sup> El principal impulsor del trabajo del registro pedal fue el trompetista y profesor de trompeta estadounidense James Stamp (1904-1985) en su trabajo *Warm-ups and Studies* (Bim Editions, 1997)

### 3.1.3.1.3. TERCER MOVIMIENTO:

Este movimiento no tiene elementos que supongan recursos técnicos diferentes a los citados en los movimientos anteriores. Si bien no he hablado de unas de las cualidades técnicas necesarias para un trompetista que quiera interpretar este tipo de conciertos, que son la resistencia y la fuerza física. En ese aspecto, esta obra tiene las dimensiones y características de registro similares a las de los conciertos franceses de mediados del siglo XX y, si en esa época se consideraban de extrema dificultad y tan solo los interpretaban algunos concertistas, sobre todo Maurice André<sup>2</sup>, en la actualidad el nivel trompetístico los ha convertido en “clásicos” del repertorio. El *Concierto n° 1* es entonces una obra que no fuerza al solista a los límites más extremos que se supone debe tener un trompetista formado, pero sí que es necesario que sea un músico con una formación completa, con dominio de los recursos técnicos y en un estado de forma alto, para poder afrontar la interpretación de la obra con garantías. Por todo esto, en el tercer movimiento encontramos que la música de la parte de la trompeta se mueve en muchos casos en dinámicas altas, con acentos y en registros muy variados, con saltos interválicos y llegando en varias ocasiones a registros agudos de exigencia física considerable. En estos momentos el trompetista no está con frescura muscular, por lo que, aunque aisladamente pueda no parecer altamente exigente en el aspecto físico, en el contexto de toda la obra debe ser tenido en cuenta a la hora de ser preparada para la interpretación.

En este movimiento solamente hace indicación de usar sordina en un pasaje, entre los compases 30 y 38. En concreto sordina ordinaria (Straight). Para este pasaje considero importante que se use una sordina de respuesta rápida a la articulación y lo suficientemente grande para que suena homogénea en todo el registro y mantenga la calidad del sonido en las dinámicas extremas, ya que termina en *ff* en un *re* agudo del registro de la trompeta. Yo utilizo para su interpretación la misma marca y modelo que en los otros movimientos, la Tom Crown modelo Gemini, pero en este caso la fabricada con aleación de bronce, con la que consigo mejor claridad en la articulación que en las otras aleaciones, manteniendo las cualidades técnicas de afinación y homogeneidad, y con un timbre muy claro y brillante, que considero el apropiado para este movimiento.

---

<sup>2</sup> Maurice André (1933-2012), “the most successful classical trumpet soloist of the twentieth century [...]” (Wallace & McGrattan, 2011).



Para terminar el análisis de los aspectos propios de la trompeta debemos tener un elemento en cuenta. El sonido de la trompeta. El sonido es algo que va cambiando con el paso de los años, se va ajustando a los cánones de belleza de cada época y en el caso del sonido de la trompeta pasa exactamente lo mismo. En España siempre ha existido una gran influencia de los trompetistas franceses, por lo que el sonido de referencia durante la segunda mitad del siglo XX era el de Maurice André. Este sonido, que se puede escuchar en la discografía de André, es un sonido claro, bastante ligero y con gran presencia del *vibrato*. En la década de los 90 hasta nuestros días el sonido de la trompeta en España ha tenido una gran evolución. Los trompetistas buscan un sonido más denso, una articulación clara, pero a la vez muy cuidada la calidad del sonido y sobre todo, un sonido más grande, con más armónicos y más lleno. Podríamos decir, que es un sonido más parecido al sinfónico que al de los solistas franceses de referencia en los años anteriores. Esto hace que esta obra, al igual que el repertorio francés que toma de referencia Valero, tenga una sonoridad, seguramente distinta ahora que la que tenía en la imaginación del compositor en el momento de su composición, al menos si la interpreta un trompetista español. Además, han aparecido otras marcas y modelos de trompetas que en aquella época no existían o no estaban de uso generalizado en el mercado y ahora sí que están. Esto también provoca que la sonoridad pueda ser diferente. Es cierto que los instrumentos que utiliza Guy Touvron en los últimos años siguen siendo de uso generalizado. Las trompetas del grupo Selmer, Bach Stradivarius o las propias Selmer, siguen siendo de uso mayoritario. Personalmente utilizo una trompeta en *do* Vincent Bach, modelo Stradivarius, pero matizo, que la configuración que utilizo campana 229 tubería L y tudel 25H, con una boquilla también Vincent Bach modelo 1 1/4C Throat 24, hace unos años era utilizada principalmente por los trompetistas sinfónicos y ahora los trompetistas, que debemos ser mucho más multidisciplinares, versátiles y movernos por muchos más ámbitos, usamos estas configuraciones para las actividades de música de cámara y solista también. En mi opinión, a pesar de tener unas posibilidades acústicas mayores los instrumentos sinfónicos, el solista no debe abusar en exceso de sus posibilidades y adaptarse al acompañamiento que haya. A pesar de que sea la parte solista la suya, se debe buscar un equilibrio de los balances.



## **3.2. PEGASUS, CONCIERTO N° 2:**

### **3.2.1. ANÁLISIS POYÉTICO:**

*“[...]dedicada a mi padre, no solo para agradecerse todo, sino porque su vida ha girado en torno a su familia, a su trompeta, y a su camión, curiosamente de la marca Pegaso” (Valero-Castells, Pegasus)*

El *Concierto N°2, Pegasus* (2005), está escrito para trompeta *piccolo*, orquesta de cuerda y cuarteto de trompetas y fue estrenado el 21 de abril del año siguiente, en el Gran Teatre de Xàtiva (Valencia) por el trompetista alemán Otto Sauter y la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana, con el director Manuel Galduf en el podio. Fue un encargo del Intitut Valencià de la Música al compositor, en sus obligaciones como residente de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana en ese momento. Está estructurado en cinco partes: 1. Con Perseo, 2. Con las Musas, 3º Con Belerofonte, 4. Con Belerofonte II y 5. Con Zeus.

Son muchas las circunstancias personales del compositor sobre las que gira esta composición. Otras, aparecen por las relaciones humanas que surgen durante el tiempo que Andrés Valero fue el compositor residente de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (JOGV). Sin estas influencias musicales y extra-musicales esta obra hubiera sido muy distinta.

En esa época, Valero era profesor de composición ocupando la plaza de catedrático, en situación de comisión de servicios en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, plaza que ha ocupado hasta el 2015, cuando decide dar el salto al otro extremo del país para dirigir la Banda Municipal de Música de A Coruña. Dentro de ese círculo educativo valenciano, es nombrado compositor residente de la JOGV y en esa condición recibe dos encargos: una composición para orquesta de cámara, con o sin solista y otra obra para orquesta sinfónica. Hay que recordar que Andrés Valero acababa de dar el salto al primer plano del panorama compositivo en España tras ganar el IV Concurso Internacional de Composición Sinfónica “Andrés Gaos” en 2001 en La Coruña y en el mismo año el Premio "Maestro Villa" de Composición Musical para Banda, de Madrid.

Las dos composiciones con las que corresponde a los encargos son *Pegasus* y su sinfonía N° 3, *Epidemia silenciosa*<sup>1</sup>. De esta última dice el compositor:

[...] sin duda, la obra que marca un antes y un después en mi trayectoria quizá más a nivel personal que intrínsecamente profesional, fue, mi tercera sinfonía para gran orquesta *Epidemia Silenciosa*, escrita a partir de las duras vivencias en torno a la enfermedad de mi madre, el Alzheimer (Valero Castells, 2016)

No lejos del contexto de *Epidemia Silenciosa* trabaja Valero en la composición de *Pegasus* y, en las palabras que él mismo dice del concierto, así como el hecho de que se lo dedique a su padre y la sinfonía a su madre enferma, puede hacer comprender la carga emocional con la que trabaja. Su padre, en quien ve lo que sufre y soporta con la enfermedad de su madre, es consciente o inconscientemente parte de la inspiración junto, por supuesto, a todo lo relacionado con Pegaso, la doble intertextualidad del mito y la astronomía de la constelación.

Cuando plantea la composición de la obra, piensa en el solista, Otto Sautter, que es un gran amante de los caballos y por ahí llega el primer estímulo para encontrar la temática. Pegaso, que es uno de los corceles más relevantes de la mitología, le ofrecía la posibilidad de trabajar en las dos vertientes como fuente de inspiración: “[...] la mitológica, siempre apreciada por mí, al ser una fecunda fuente de inspiración, y la astronómica, interesante precisamente, por lo contrario, por no haber trabajado nunca en esa dirección” (Valero-Castells, Pegasus).

En la mitología griega, Pegaso era un caballo alado. Fue el primer caballo que llegó a estar entre los dioses, el caballo de Zeus, dios del Cielo y de la Tierra. Según la mitología nació de la sangre derramada por Medusa cuando Perseo (semi-dios hijo de Zeus) le cortó la cabeza. Esta era una de las tres hermanas Gorgonas (las otras eran Esteno y Euríale). Suele representarse en blanco o negro y tiene dos alas que, en la mitología, le permiten volar. Una característica en las ilustraciones de su vuelo es que cuando lo realiza, se representa el movimiento de las patas como si en realidad estuviera cabalgando por el aire.

---

<sup>1</sup> (2006, AV61), para orquesta sinfónica.

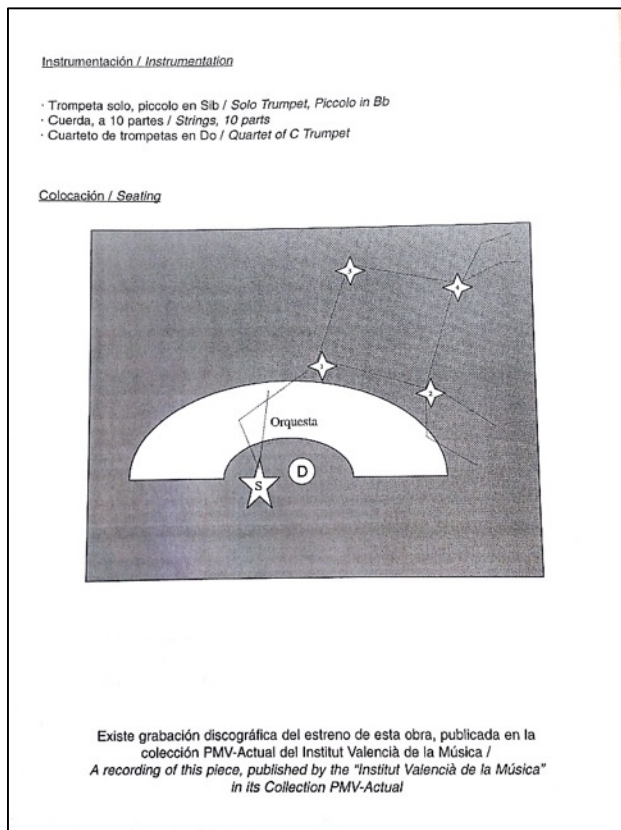
Perseo, según la mitología, no llegó a volar montado en Pegaso, puesto que lo hacía gracias a unas sandalias aladas; sin embargo, muchos artistas renacentistas lo representaron volando en este caballo.

Pegaso aparece relacionado fundamentalmente con el héroe Belerofonte, quién a lomos del equino alado, a quién se supone que domó, logró dar muerte a la Quimera, bestia de múltiples cabezas (entre ellas una de león y otra de cabra) que asolaba los territorios de Licia. Gracias a este corcel Belerofonte pudo obtener igualmente una victoria sobre las amazonas. Belerofonte encarna el defecto de la "excesiva" ambición. Cuando por fin consigue montar a Pegaso, no contento con esto le obliga a llevarlo al Olimpo para convertirse en un dios, pero Zeus, molesto por su osadía, envía a un insignificante mosquito que pica el lomo de Pegaso y precipita al vacío a Belerofonte sin matarlo, quedando lisiado y condenado a vagar apartado del resto del mundo toda su vida recordando su gloria pasada.

El relación a la parte astronómica de la constelación Pegaso, Valero solamente toma de ella la colocación de los trompetistas, a modo de mapa: el solista en el lugar de la estrella Enif y el cuarteto de trompetas en la disposición proporcional a la ubicación de las estrellas de la constelación Markab, Scheat, Algenib y Sirrah (Ilustraciones 4 y 5).



**Ilustración 6.** Constelación Pegaso. Foto: Sociedad Española de Astronomía. [www.sea-astronomia.es](http://www.sea-astronomia.es)



**Ilustración 7.** Instrucciones de colocación, instrumentación y datos de grabación proporcionada en la partitura general de “Pegasus”. Foto: Enrique Abello.

Dice el compositor de su propia obra en la información que facilita en la partitura (Valero-Castells, Pegasus):

El contenido de cada uno de los movimientos o partes, que se suceden sin interrupción, es el siguiente: en el primer tiempo Pegaso (hijo de Poseidón y Medusa), nace de la sangre de ésta última, al ser decapitada por Perseo. Juntos, Pegaso y Perseo salvan a la secuestrada Andrómeda. En la dimensión celeste, Markab, que significa silla de montar, es la estrella alfa de la constelación.

La estrella beta es Scheat, que significa de la parte anterior. Cuenta la historia como surgió la Fuente Hipocrene de la inspiración poética, al dar Pegaso una coza en el Monte Helicón, para que no se alterara en exceso su volumen, debido al concurso de canto que enfrentaba a las hijas de Píero con las nueve Musas divinas.

Gracias a la brida de oro que Atenea da a Belerofonte, éste puede montar a Pegaso, con el que derrotará heroicamente a las Amazonas y a la Quimera, monstruo de tres cabezas. La tercera de las estrellas, gamma, se llama Algenib, que significa el ala del caballo.

El cuarto tiempo se refiere también a Belerofonte, quien cae en desgracia por su excesiva ambición. Pegaso lo derriba por querer volar hasta la cima del Olimpo. Al

igual que este movimiento comparte protagonista con el anterior, la estrella delta, Sirrah (espalda del caballo), es a la vez alfa en la vecina constelación de Andrómeda.

Finalmente[,] la estrella épsilon, Enif (nariz), es el punto más brillante. Agradecido Zeus por el sensato gesto de Pegaso, le encarga llevar el trueno y el rayo (símbolos de su poder), y lo convierte en constelación para que todas las noches lo podamos ver en el cielo. Simbolizando dicha metamorfosis, los cuatro trompetistas que hay en la escena, junto con el solista, formaran la silueta de nuestro caballo mágico.

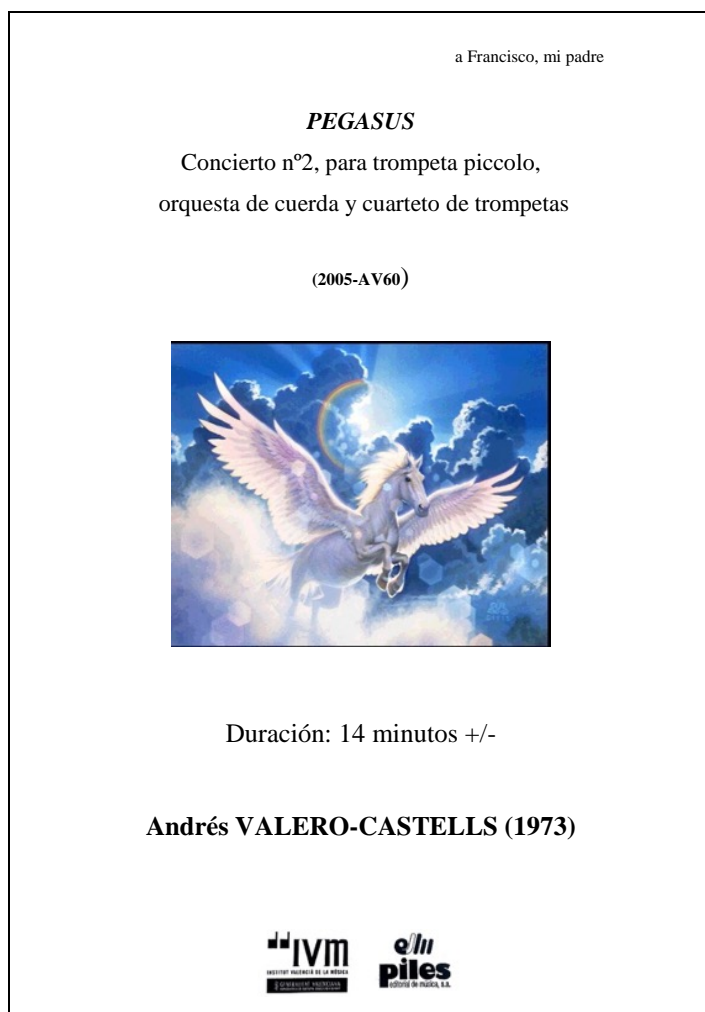
El tematismo resulta imprescindible para la inteligibilidad de la obra, puesto que podemos identificar claramente al personaje principal (Pegaso), con un tema musical. Este “tema del caballo” se presenta en la primera intervención del solista, y es tratado a lo largo de toda la obra. La cabeza de esta melodía modificada rítmicamente y adecuada al contexto armónico de cada parte, se va a convertir en un motivo omnipresente. Incluso en el segundo tiempo, en el que aparece una idea nueva, el “tema del concurso de canto”, tiene como impulso inicial dicho motivo. El segundo es quizá el movimiento más narrativo de la obra, prueba de ello es el explícito golpe que el solista da sobre el suelo (la “coz del caballo”). El tercer movimiento está organizado en dos secciones, una danza que simboliza el ritual de la doma del caballo por parte de Belerofonte, seguida del momento más agresivo y tenso de la obra, la lucha feroz contra el monstruo de tres cabezas, por momentos no hay nada en la partitura que no se refiera a la trinitaria cifra. Al igual que el segundo, también el cuarto tiempo es muy visual, con el vuelo hasta la cima del Olimpo, la caída y el posterior destierro del ambicioso Belerofonte. En la última parte, aparece un tema nuevo, que simboliza la figura de Zeus, este tema es en realidad una autocita, puesto que proviene de mi segunda sinfonía (Teogónica), en la que dicho personaje es la génesis de toda la obra, y no he podido resistir la tentación de ubicarlo en este concierto. A excepción del “tema de Zeus”, que es plenamente tonal, toda la obra se basa sobre cuatro modos (resumidos al inicio del quinto tiempo), que evolucionan con una cierta ambigüedad sobre los centros de Mib / RE#, SOL, y Sib.

El propio compositor nos da la descripción de la imagen mental, su inspiración, a la hora de escribir esta obra. Podemos ver que es música descriptiva como si de una banda sonora se tratase. Pero insistiré en que el contexto en el que el compositor escribe esta obra, es otro diferente a toda la doble intertextualidad mito-astro. Eso hace, que no debamos entender la obra sin tener en cuenta el contexto personal.

## 3.2.2. ANÁLISIS NEUTRO

### 3.2.2.1. DESCRIPCIÓN DE LA PARTITURA Y EDICIÓN:

La partitura está editada por el “Institut Valencià de la Música”<sup>2</sup> junto con la editorial especializada en ediciones musicales, Piles. En la publicación de la partitura general de orquesta podemos encontrar información relativa a la obra, como la duración, la dedicatoria, así como del estreno y el encargo. También encontramos la información de la instrumentación, colocación espacial de los instrumentos en el escenario y también apunta de la existencia de una grabación del estreno.



**Ilustración 8.** Portada de la partitura general. Foto: E. Abello.

<sup>2</sup> El IVM es un organismo de la Conselleria de Educació Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana que dedica su actividad a la gestión de festivales, certámenes, ciclos, conmemoraciones, el Congreso Internacional: El Jazz en España así como el Coro de la Generalitat Valenciana y la JOSGV. Además, está especialmente dedicada a la conservación y difusión del patrimonio musical valenciano publicando el propio instituto y como coeditor partituras, discos y libros. Se puede encontrar más información sobre este organismo en su sitio web: [www.ivm.gva.es](http://www.ivm.gva.es)



### 3.2.2.2. GRABACIONES:

Existe una grabación en formato CD, publicado y producido por el Institut Valencià de la Música. En el libreto que contiene, podemos encontrar la información que facilita el compositor también en la partitura de su obra, así como la información de las otras dos obras que conforman el disco, la *Sinfonía N° 3, Epidemia Silenciosa* y la *Fanfarria de plata*<sup>3</sup>. *Pegasus*, está grabado en directo el día de su estreno el 21 de abril de 2006 en el Gran Teatre de Xàtiva. La *Fanfarria de plata* y la *Sinfonía N° 3 Epidemia Silenciosa* fueron grabadas entre los días 23 y 25 de julio de 2006 en la Sala de Conciertos del Ateneu Musical i D'Ensayament de la Banda Primitiva de Liria.



**Ilustración 9.** Caja de la edición de la grabación de “*Pegasus*”, “*Epidemia Silenciosa*” y “*Fanfarria de plata*”. (IVM, 2006). Foto: Enrique Abello.

<sup>3</sup> (2004, AV53), para 25 músicos (metal 8,6,6,2 - perc. 3). Encargo del Institut Valencià de la Música, en conmemoración del 25 aniversario de la Constitución Española (Día de la Música Valenciana 2004).



**Ilustración 10.** Imagen del estreno en el último movimiento de la obra. Fuente: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com)



**Ilustración 11.** Imagen del estreno. Fuente: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com)

### 3.2.2.3. ANÁLISIS MOTÍVICO:

Para la realización del análisis motivico del *Concierto n° 2, Pegasus* voy a seguir otro camino diferente que en el *Concierto n° 1*. Si bien en el primer concierto he realizado el análisis movimiento por movimiento y tras ese análisis, describir los puntos comunes que se he observado y que le dan unidad a la obra, en este segundo concierto el planteamiento del análisis motivico será al contrario. En este caso, dado que, por lo que he podido observar, Valero, utiliza los mismos materiales motivicos a lo largo de toda la obra. El concepto de unidad es realmente evidente. Lo que voy a pretender describir a través de mi análisis es, cómo utiliza y varía ese material motivico, común para todo la obra y cómo consigue generar texturas tímbricas distintas a través del eclecticismo del que el compositor hace su estilo creativo.

Comienza el primer movimiento con una presentación por parte de la orquesta, sin el cuarteto de trompetas, de la sonoridad creada en torno a la nota *mib* y su modo *lidio*, que conduce a uno de los motivos temáticos que más veces van a aparecer a lo largo de la obra. En estos primeros compases vamos a observar la bases sobre las que se construye la obra, por un lado en la presentación de las cuerdas, nos va a exponer brevemente lo que va a ser la sonoridad de esta obra, desde la textura y el timbre y, desde el punto de vista melódico, el “tema del caballo” (Valero-Castells, Pegasus) en la trompeta solista.

Como nos dice el autor, éste motivo se presenta en la primera intervención del solista y es tratado a lo largo de toda la obra, modificado rítmicamente y armónicamente para adecuarlo a cada contexto de la parte en la que está. Como dice Valero en la propia partitura: “se va a convertir en un motivo omnipresente”. Lo denominaré motivo *a*. (Ejemplo musical 30)

The image shows two staves of musical notation for a solo trumpet part. The top staff is labeled 'Solo Tp.' and contains a motif 'a' highlighted with a red box. Above the red box, the number '8' is written, and the word 'Tritono' is written above it. The motif starts with a dynamic marking 'f'. The bottom staff is also labeled 'Solo Tp.' and shows a continuation of the motif with various rhythmic markings: 3:2, 6:4, 3:2, and 6:4. A red dashed arrow points from the end of the motif in the top staff to the beginning of the motif in the bottom staff.

**Ejemplo musical 31.** (cc. 6-15), parte de la trompeta solista piccolo en sib, del *Concierto n° 2* “Pegasus” (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo *a*, en rojo. Después, desarrolla la cadencia a partir de este motivo.

## Motivo a, el “Tema del Caballo”:

He decidido hacer un análisis del uso que hace el compositor de este elemento melódico, ya que prácticamente construye la obra en base a este motivo. A través de los ejemplos que voy a mostrar y ubicarlos en la estructura de la obra, se podrá observar las diferentes opciones con las variantes que realiza.

En el primer movimiento aparece en múltiples ocasiones el motivo *a* en la que la primera lo presenta será en la introducción, de carácter cadencial, naciendo del solista en el compás 5 y siguiendo sin ningún tipo de acompañamiento hasta el compás 9 y a partir de los sonidos del motivo construye esta presentación del solista (Ejemplo musical 30). Inmediatamente recoge el testigo la orquesta que, en el Violín I-1º, repite el motivo *a*, pero con variación rítmica y una octava más aguda que la trompeta.

A partir del compás 29, la trompeta solista desarrolla toda su melodía sobre este motivo, respetando las equivalencias de duración, pero haciéndolo por aumentación, enlazándolo con la repetición del motivo una quinta más agudo (Ejemplo musical 31).

The image displays a musical score for the Solo Trumpet part, specifically the piccolo in B-flat. It covers measures 28 through 44. The notation is in treble clef. Measure 28 starts with a whole rest. Measure 30 is highlighted with a red box and contains the first instance of Motivo 'a', marked with a red bracket and a red guillemet. Measure 33 contains the second instance of Motivo 'a', also marked with red brackets and guillemets. Measure 40 shows a variation of Motivo 'a' with a red guillemet. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). There are also slurs, accents, and trill ornaments in measures 41-44.

**Ejemplo musical 32.** (CC. 28-44), parte de la trompeta solista piccolo en sib, del *Concierto n.º 2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivos *a*, entre corchetes rojos. Motivo transportado entre corchetes de guiones rojos. La última nota del primer motivo en el compás 33 es también la primera nota del segundo motivo. En los motivos en guiones sucede lo mismo.

En la sección B comienza una variación del motivo *a*. Lo comienzan las cuerdas al principio de la sección lentamente en blancas (Ejemplo musical 32). Como podemos ver en el ejemplo 33, en el compás 59 de la trompeta, realiza una variación en la que cambia el mordente del motivo original por un tresillo de corcheas, ésta configuración tan resolutiva la usará en multitud de ocasiones, varias de ellas con mucha importancia dentro de la estructura de la obra, como el final del primer movimiento (C. 96, ejemplo musical 35).

The image shows a musical score for strings and woodwinds. The parts are labeled VI. I, VI. II, VIa, VIc, and Cb. The VIc part has a green box around a triplet of eighth notes and a red box around a variation of the motif. The VI. I and VI. II parts have red boxes around variations of the motif. The Cb part has a red box around a variation of the motif.

**Ejemplo musical 33.** (CC. 45-50), parte de la cuerda, del *Concierto n°2 "Pegasus"* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo a, variaciones en las cuerdas. En verde motivo b. Será descrito más adelante.

The image shows a musical score for Solo Tp. The score shows two staves. The first staff has a green box around a motif and a red box around a variation. The second staff has a green box around a motif, a red box around a variation, and a purple oval around a variation. A dashed arrow points from the green box in the first staff to the green box in the second staff.

**Ejemplo musical 34.** (CC. 51-59), parte de la trompeta solista, del *Concierto n° 2 "Pegasus"* (AV60-2005) de Andrés Valero. En verde motivo b. La flecha discontinua negra señala la direccionalidad. La elipse morada en guiones para la variación del motivo a.

En el ejemplo musical 34, se puede apreciar como utiliza la variante, en forma de canon, del motivo *a* para concluir la sección B y conducir melódicamente hacia el *Sib* del puente.

**Ejemplo musical 35.** (CC. 72-76), del *Concierto n° 2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. En rojo, motivo *a* en forma de canon para terminar la sección B y dar comienzo a el puente.

Volvemos a encontrar el motivo al final del segundo movimiento (cc. 151-153, ejemplo musical 36), en los cc. 234 a 237 del tercer movimiento, en el cuarto movimiento lo realizan la trompeta solista primero (cc. 248-250, ejemplo musical 37) y las cuerdas después, para conducir a la sección aleatoria (cc. 253-254) y lo vuelven a hacer las trompetas del cuarteto en el final del mismo 4º movimiento (cc. 270-271) y en el último movimiento, después de la introducción en los compases 291-292, en los compases 315-316, 317-323, 334-336, y, para terminar el concierto, lo hace con una nueva variante para terminar la parte del solista en el *re* de acorde de *Sib M* con novena (Ejemplo musical 38). Todo esto nos hace ver la importancia musical, desde el punto de vista motívico-

melódico, que tiene el motivo *a* dentro de la obra. También aparece por primera vez el motivo *b*, que es una especie de floreo cromático sobre la nota *fa* (Ejemplos musicales 32 y 33).

**Ejemplo musical 36.**  
(CC. 95-101),  
Trompeta solista y cuarteto de trompetas.  
Variación del Motivo *a*.

**Ejemplo musical 37.**  
(CC. 150-156),  
trompeta solista y cuarteto de trompetas.  
Variación del motivo *a*.

**Ejemplo musical 38.**  
(CC. 243-251),  
trompeta solista y cuarteto de trompetas.  
Variación del motivo *a*

**Ejemplo musical 39.**  
(CC. 338-341),  
trompeta solista.  
Variación del motivo *a*

He plasmado en los ejemplos 30 a 38, un resumen de la aparición del motivo *a*. Como se puede ver, en todos los movimientos utiliza este motivo en variadas disposiciones rítmicas, melódicas, de articulaciones, etc. Es claramente apreciable en la audición, ya que casi todas las veces lo lleva la parte de la trompeta *piccolo*. También se

aprecia la intención de usarlo de forma recurrente, como elemento conclusivo por parte del compositor.

### **Otros motivos:**

En el 23 se produce una fusión entre la introducción y la sección A con una escala del modo de *Mib lidio* descendente y a la vez comienza el acompañamiento rítmico en semicorcheas sobre el *Mi*, una sección desaparece y la nueva aparece. En estos primeros compases de la sección A nos conduce hasta el motivo *c*, (ejemplo musical 31), con una escala ascendente lidia que comienzan en *Mib*. Lo hace en forma de canon con cada parte de las violas y violines, cada instrumento más agudo o principal van entrando escalonadamente cuando el instrumento anterior ha hecho el *fa* de la escala pero todavía no ha atacado el *sol*, no atacan la nota nunca a la vez que el anterior y además, cada instrumento que entra lo hace en un ritmo más rápido, hasta la semicorchea que es el ritmo en el que comienzan los violines I la célula motivica *b*. Esto es algo que va a volver a ocurrir en la obra (compases: 82-83, 105-107, 183-184, 255-268, 293 y 334-335) y que además, hemos podido observar en varios puntos del *Concierto n° 1* (los primero cuatro compases, ejemplo musical 1, en el segundo movimiento CC. 62-66, ejemplo musical 21, y en el tercer movimiento CC. 96-97, ejemplo musical 24,). Es algo que el compositor utiliza como herramienta de direccionalidad musical de manera muy habitual.



**Ejemplo musical 40.** (CC. 23-28), parte de la cuerda, del *Concierto n°2, “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo *c*, en azul. En rosa el final de la introducción en violines y violas y principio de la sección A en violonchelos y contrabajos. Entradas en canon ascendente con gran direccionalidad hacia éste motivo en color oro.

Éste motivo *c*, va a ser acompañamiento recurrente durante la obra, en algunos momentos, incluso aparece en la parte del solista. Permanece ininterrumpidamente hasta el compás 44, aunque con diferentes variaciones. De nuevo aparece empezando en *Sib* entre los compases 59-62 y 66-68, en esta última ocasión después de varias repeticiones lo varía empezando más agudo y de nuevo volviendo a bajar. Esto la confiere al motivo una sensación de fraseo direccional hacia un punto concreto. Aparece de nuevo en este primer movimiento en el comienzo de la sección A' compás 84 de los violines y coge e testigo la trompeta solista en el siguiente compás después de una conducción prácticamente igual entre los cc. 80-83 (ejemplo musical 32). En algunas ocasiones varía quitando una nota al motivo y haciéndolo solamente de tres notas (cc. 96, 298).

The image shows a page of a musical score for a concerto. The page number '82' is at the top left. The staves are labeled: Solo Tp., VI. I, VI. II, Via., Vlc., and Cb. The Solo Tp. staff has a blue box around a rhythmic motif. The VI. I staff has a blue box around a similar motif. Dashed arrows point from the Solo Tp. staff to the VI. I staff, and from the VI. I staff to the VI. II staff. The VI. II staff has a blue box around a motif. The Via. staff has a blue box around a motif. The Vlc. and Cb. staves have blue boxes around motifs. The score includes dynamic markings (f, mf), articulation (arco, marcato e ritmico), and performance instructions. The Solo Tp. staff has a blue box around a motif. The VI. I staff has a blue box around a motif. Dashed arrows point from the Solo Tp. staff to the VI. I staff, and from the VI. I staff to the VI. II staff. The VI. II staff has a blue box around a motif. The Via. staff has a blue box around a motif. The Vlc. and Cb. staves have blue boxes around motifs.

**Ejemplo musical 41.** (CC. 82-86), parte de la cuerda y solista, del *Concierto n° 2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo *c*, en recuadros azules en líneas con guiones las repeticiones y las flechas de guiones indicando la direccionalidad música.

Otro motivo que usa Valero-Castells de forma habitual en esta obra, es en el que en ciertos momentos melódicos o de acompañamiento, repite cada nota. Creo que hay dos motivos por los que el compositor elige utilizar este recurso de escritura. El primero de ellos es rítmico. El hecho de repetir cada nota, por ejemplo dos semicorcheas en lugar de una corchea que es como dibuja los cambios de altura, le da a la música un carácter mucho más dinámico, evitando el. El segundo de ellos es puramente musical, que es escogido como elemento virtuosístico, para mostrar esa habilidad de velocidad en la articulación del solista o solamente por lo que le aporta a la melodía el hecho de repetir una nota en doble picado. Este motivo lo voy a llamar para este análisis como motivo *d*. Aparece por primera vez en la parte del solista a la vez que las violas 2 en octavas entre los compases 66 a 68, de nuevo en la parte del solista en el pasaje de los compases 193 a 205, dos veces

más en las cuerdas (violas y violines I y II) entre los compases 294 a 297, y 316 a 326 y una última vez en las trompetas del cuarteto y la trompeta solista en los dos compases que conducen al acorde final: 338 y 339.

The image shows a musical score for three instruments: Solo Trumpet (Solo Tp.), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The Solo Trumpet part is in the top staff, starting at measure 64 with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with a yellow box highlighting measures 64-67. The Viola and Violoncello parts are in the bottom two staves, both starting at measure 64 with a dynamic marking of *mf*. They feature a rhythmic accompaniment with a yellow box highlighting measures 64-67 and another yellow box highlighting measures 68-71. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Ejemplo musical 42.** (CC. 64-67), parte de violas, violonchelos y solista, del *Concierto n° 2 "Pegasus"* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo *d* en amarillo.

295

The image shows a page of a musical score for Example 43, spanning measures 295 to 296. The score includes staves for Solo Tpt., Tpt. A. (three parts), VI. I, VI. II, Vla., Vic. (two parts), and Cb. (two parts). The Solo Tpt. staff has a red box highlighting a specific melodic motif. The Vla. staff has a blue box highlighting a rhythmic motif. The VI. I staff has a yellow box highlighting a rhythmic motif. The score includes dynamic markings like *mp* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. There are also triplets indicated with '3:2'.

**Ejemplo musical 43.** (CC. 295-296), del *Concierto n°2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero.

En este pasaje utiliza tres motivos: motivo *a* en rojo en la parte de la trompeta, motivo *c* en azul, motivo *d* en amarillo usando el material del motivo *c* en azul con puntos. En estos dos compases vemos múltiples ejemplos de variaciones de tres motivos. Tan solo están señalados un ejemplo de cada uno, pero se puede apreciar a simple vista la variedad de ejemplos diferentes en sólo dos compases.

Dentro de la obra, como nos dice el compositor en la información que facilita en las páginas que acompañan a la partitura, hay una sección en la que la técnica de composición escogida, es la aleatoria. Esta sección, es la parte central del cuarto movimiento entre los compases 255 y 269. En ella, cada ejecutante tiene libertad rítmica e incluso melódica (no tiene por qué usar todas las notas que hay en el pasaje) y el director es el que va haciendo marcas numéricas para cambiar de célula que se va repitiendo de forma aleatoria, sin un ritmo definido, o para indicar la entrada de la siguiente sección o instrumento. Las células las denominaré motivo *e* (Ejemplo musical 35) y cada una de ellas describe un arpeggio ascendente y descendente imitando una parte de la serie armónica entre los armónicos 2 y 6 en los primeros ejemplos y después va aumentando la longitud del motivo y añadiéndole más sonidos de la serie armónica.

La sonoridad es parecida a la que realiza una trompeta cuando realiza cualquier estudio de flexibilidad<sup>4</sup> (es un trabajo técnico de los instrumentos de viento metal) y creo que el hecho de que el compositor haya sido trompetista y haya tenido que realizar ejercicios técnicos han podido influir en que sea una relación de sonidos aplicable en un concierto de trompeta como este. Usa para este pasaje primeramente los armónicos de la serie de *sol* y *re* y a partir del compás 266 empieza a utilizar los de *la* y los de *mi* sin dejar de utilizar los anteriores, por lo que, junto con los acordes en *pianísimo* con sordina *wa-wa* que van formando el cuarteto de trompetas entrando de forma escalonada, se va creando una sonoridad disonante que va creciendo poco a poco. La direccionalidad musical es hacia la disonancia del acorde que realizan las cinco trompetas en el compás 269 (*si-do-re-mi-sol*) que además es acompañada con un *crescendo* final de un compás.

---

<sup>4</sup> La flexibilidad es un tipo de trabajo técnico de los instrumentistas de viento metal que consiste en el trabajo de la capacidad cambiar de nota con velocidad y precisión dentro de una misma posición. Estos cambios se producen dentro de la serie armónica de cualquiera de los siete sonidos pertenecientes al armónico fundamental de cada posición (en el caso de la trompeta siete, porque tiene tres pistones y sólo esas combinaciones posibles de longitud de tubo). Este cambio se produce por control preciso de la presión de la columna de aire y a la vez mantener constante la vibración de los labios antes, durante y después del cambio de presión de aire. Existen múltiples tratadistas que recogen trabajos para el dominio de esta cualidad técnica. Uno de los más representativos, puede ser el trabajo de Charles Colin (1913-2000) “*Trumpet Advancet Lip Flexibilities*”(1980) de su propia editorial: Charles Colin Music Publishing

The image shows a musical score for Example 44, featuring parts for Cb. (two staves), Vla. (Violin), Vc. (Viola), and Cb. (two staves). The score includes performance instructions such as 'arco sord.', 'non div.', and 'al aire...'. A green box highlights a specific passage in the Cb. part, which is also mentioned in the text as 'motivo e en verde'.

(cada ejecutante independiente rítmicamente)

\* Mientras la extensión de los gliss. alcance gradualmente armónicos más agudos, no es determinante llegar al armónico escrito en concreto.

**Ejemplo musical 44.** (CC. 251-259), del *Concierto n° 2 "Pegasus"* (AV60-2005) de Andrés Valero. Motivo *e* en verde.

Para concluir el análisis motivico y después de toda la información que he extraído hasta este punto, voy a hacer un recorrido por las particularidades con las que usa todo el material en cada parte del concierto:

### 1. Con *Perseo / Markab*:

Este movimiento lo comienzan las cuerdas presentando el modo del *Mib Lidio* entrando cada instrumento en una nota del modo hasta completar la escala completa con el *Mib* de la trompeta solista que en ese momento descienden las cuerdas la escala para hacer una gran unísono sobre dicha nota. A partir de ahí (compás 8), comienza la melodía de la trompeta de forma cadencial. Todo el desarrollo del movimiento es similar en el sentido que es un juego de escalas sobre este modo usando motivos como el *c* y las partes melódicas sobre los motivos *a*, *b* y *d*. Hay una sección de transición rítmica entre las secciones B y A' sobre un centro de *sib* y otra transición armónica del cuarteto de trompetas, con sordina *wa-wa* hacia el siguiente movimiento en su primera aparición. Esta transición tiene una textura disonante ya que se mueven en intervalos de tono al menos tres de las voces, excepto el último acorde que es una acorde de *sol* disminuido con séptima menor. Como iremos viendo las primeras intervenciones del cuarteto de trompetas son para realizar transiciones entre secciones o movimientos. En el cuarto movimiento tienen algo más de presencia en la parte aleatoria y en el quinto ya participan como instrumentos con mucho más protagonismo.

## 2. Con las Musas / Scheat.

Esta parte del concierto está construida sobre la escala melódica de *Sib m* melódica en su VI modo o como la llamaría un instrumentista de jazz, una escala de *Sol Locria #2* (con el segundo grado de la escala aumentado). Esta sonoridad, junto la forma de tratar y variar el motivo *a*, creando un tema melódico de tres compases, que como ha hecho y hace en varias ocasiones, van presentando los instrumentos de la cuerda en *solo* y en *canon*, a la vez que la trompeta solista va haciendo la escala *Sol Locria #2*, primero una nota, después tres, cinco y así hasta realizarla de dos octavas. Continúa el solista repitiendo el motivo *a*, con la variación de introducirle un bemol en el *Re* y terminar esta sección con el acorde *fortísimo* en los violines y una corchea después “la coza” (Ejemplo musical 36).

The image shows a musical score for measures 140-144. The instruments listed are Solo Tp., VI. I, VI. II, Vla., Vlc., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'sin vibrato' and '(1/4 tono bajo)'. A cyan circle highlights a note in the Solo Tp. part with the annotation 'golpear el suelo con el pie ("coz")'. A magenta circle highlights the transition in the string parts (Vla., Vlc., Cb.) from a rhythmic pattern to a melodic theme.

**Ejemplo musical 45.** (CC. 140-144), del *Concierto n° 2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. En cian la “Coza”. En Magenta transición de violas y violonchelos al tema melódico del movimiento construido sobre el motivo *a*.

A continuación del golpe en el suelo con el pie por parte del solista, hay una transición de tres compases con afinaciones de  $\frac{1}{4}$  de tono en las violas y los violonchelos creando una sonoridad disonante para volver a hacer el tema melódico de esta segunda parte del *Concierto n° 2*, con las cuerdas a *unis.* primero durante tres compases, excepto los contrabajos que realizan el mismo acompañamiento y la trompeta, y después otros tres y enlazándolo con otra variación del motivo *a* resolviendo en un *La*. Vuelven a intervenir las trompetas del cuarteto, para hacer la transición hacia el tercer movimiento, en esta caso con sordina *Cup*, en una sonoridad armónica disonante parecida a la transición que han hecho anteriormente. En este caso, con la peculiaridad del sonido de la nueva sordina.

### 3. Con *Belerofonte / Algenib*:

Si la principal característica de las partes anteriores eran el sonido peculiar de cada modo utilizado, en esta parte el elemento que destaca como principal sobre el resto es el ritmo. Primero por los compases de siete partes utilizados, también su reparto (3+2+2---2+2+3) cada dos compases así como el carácter que le da la velocidad de negra a 126. Realiza en varias ocasiones el motivo *a*, como lo usa en los finales de los movimientos anteriores, conclusivamente, e introduce el motivo rítmico *e*, para elaborar las melodías del solista a partir del compás 193, llegando a combinarlo con el motivo *a* en el compás 229 (ejemplo musical 37). Vuelve a resolver la sección principal del movimiento con el motivo *a* conclusivo en el compás 235 para iniciar una transición hasta el siguiente movimiento, de nuevo interviniendo el cuarteto de trompetas para dicha transición con *sordina ordinaria*, pero en este caso siguen tocando el solista y la orquesta.

**Ejemplo musical 46.** (CC. 224-234), parte de la trompeta solista, del *Concierto n°2 "Pegasus"* (AV60-2005) de Andrés Valero. Entre corchetes rojos motivo *e*. La línea azul de guiones indica el uso del motivo *d* a la vez que el motivo *a*.



#### 4. Con Belerofonte II / Sirrah:

Introducción de la trompeta desarrollando el motivo *a* de forma cadencial, con el acompañamiento del cuarteto y terminando esta introducción transitoria con la variación conclusiva recurrente del motivo *a* en toda la cuerda. Sigue a ésta introducción la parte aleatoria (ejemplo musical 35), en la que utiliza el motivo *e*.

De nuevo la sonoridad creada por la textura de las cuerdas, que poco a poco se van añadiendo y las trompetas del cuarteto y solista que hacen lo propio en último lugar, es el elemento más definitorio de ésta sección. Todo construido con direccionalidad hacia el *sol* sobreagudo que hace la trompeta solista tras un pasaje cadencial de libre ejecución que termina tras un arpeggio construido sobre la serie armónica del *La* de la trompeta piccolo en *Sib*; indicando el propio compositor que se debe hacer en posición fija con el primer y el segundo pistón accionados (Ejemplo musical 38), usando la técnica que he explicado anteriormente de la *flexibilidad*. Enlaza esta sección con el siguiente movimiento con un gran *solo* de violonchelo *sul tasto*, con indicación de expresión *desolado* y construido sobre el motivo *a*, pero en este caso sobre el modo lidio de *Re#*.

**Ejemplo musical 47.** (CC. 269-270), parte de la trompeta solista, del *Concierto n°2 “Pegasus”* (AV60-2005) de Andrés Valero. En cian indicación para realizar el arpeggio en la misma posición de pistones (1+2).

#### 5. Con Zeus / Enif:

Este movimiento empieza con un acorde de *Sib-Mib* construido por las trompetas que se tienen que poner de pie, ganando protagonismo, como he indicado anteriormente, ganando protagonismo, equiparándose al del solista, la sonoridad que Valero quiere crear en este principio. A partir del compás 295 hace un recorrido por los modos usados durante las partes anteriores de la obra. Continúa alternando partes en las que vuelve a tratar los motivos de los movimientos anteriores con partes tonales de sonoridad de coral y un carácter maestoso. Vuelve a crear a sonoridad del arpeggio por la serie armónica en los compases 305-307 con las trompetas y enlaza con otra sección coral a cargo de los cinco trompetistas.

Después de una conducción de tres compases llegamos al clímax de la obra entre los compases 317 y 322 con la orquesta y el cuarteto de trompetas en *fortísimo*. Los violines combinando los motivos *c* y *d* simultáneamente, el cuarteto de trompetas con un pasaje coral sobre *Sib M* y la trompeta piccolo solista haciendo el motivo *a*, con el desarrollo melódico que hace en el principio del concierto pero en el registro sobreagudo y a máxima intensidad. Un pasaje de extrema dificultad técnica para el trompetista. Sigue enlazando motivos como el *b* que lo utiliza en los compases 326, en este caso con *flurrato* y sobre una base textural de trinos de las trompetas del cuarteto sobre armonías de cuatro notas lanzadas con direccionalidad por anacrusas de escalas en fusas por parte de las cuerdas.

Termina la obra con dos últimas presentaciones del motivo principal de la obra, el motivo *a* o el “tema del Caballo”, sobre acompañamientos desarrollados con el material temático que se ha usado a lo largo de la pieza, para terminar en un gran acorde de *Sib M fortississimo*, en el que la tercera del acorde sólo la toca el solista y con la disonancia añadida de la primera trompeta del cuarteto que mantiene la novena mayor, un *Do*.

El compositor nos dice lo siguiente de este último movimiento (Valero Castells, 2016):

[...] en el quinto tiempo hay una auto-cita, puesto que el tema es Pegasus con Zeus, y decidí introducir elementos de mi segunda sinfonía, basada en la “Teogonía” del poeta griego Hesiodo, con un movimiento dedicado al Dios de Dioses, Zeus.

No he podido acceder a la partitura de la *Segunda Sinfonía “Teogonica”* (2002-2003 AV46) durante la ejecución de este trabajo para comprobar cuáles son los elementos de auto-cita que utiliza.

#### **3.2.2.4. FORMA:**

El concierto está dividido en cinco partes, aunque, musicalmente, sin pausas, enlazadas. El propio compositor nos facilita información de cómo organiza la obra (Valero-Castells, Pegasus):

Podríamos decir que la obra posee una triple estructura simultánea. Por una parte, en cada uno de los tiempos se hace referencia a las aventuras que el caballo alado vive con diferentes personajes de la mitología. Por otra parte, cada movimiento está dedicado a una de las cinco estrellas principales de la constelación boreal que nos ocupa. Y finalmente, el contenido intrínsecamente musical está organizado de modo

que pueda funcionar sin el conocimiento por parte del oyente de lo extramusical. De todos modos, y a pesar de calificar esta obra como música concertante, podríamos hablar casi de poema sinfónico, debido a que para las referencias mitológicas, se emplea un discurso más o menos narrativo.

El esquema de la obra es el siguiente:

MOVIMIENTO	COMPASES	SECCIÓN	COMPASES	CENTRO TONAL	OBSERVACIONES
<b>1. Con Perseo / Markab</b>	1 – 104	Introducción	1-22	Mib (Modo lidio)	Se mueve desarrollado la escala Mib Lidio. Motivos <i>a, b y c</i> .
		A	23-44		
		B	45-73		
		Puente	73-79		
		A'	80-96		
		Transición	97-104		
<b>2. Con las Musas / Scheat</b>	105 – 157	Introducción	105-109	Sol Locrio #2	Primera parte C en canon el motivo melódico sobre el modo. C' misma melodía, sin canon.
		C	110-112		
		Puente	141-144		
		C'	145-153		
		Transición	153-158		
<b>3. Con Belerofonte / Algenib</b>	158 – 247	Introducción	159-162	Re# Lidio (Zonas atonales)	
		D (acomp.)	163-181		
		Puente	182-185		
		D' (+melodía)	186-207		
		E (Atonal)	207-224		
		A''	225-238		
		Transición	238-247		
<b>4. Con Belerofonte / Sirrah</b>	248 – 281	Introducción	248-254	Sib	Solo+Cuarteto tpts
		F (Aleatorio)	255-270	Series armónicas: Re-Sol-La-Mi	
		Puente	270-271	Sol	Motivo <i>a</i>
		A'''	272-281	Re#	Solo <i>Cello</i> .
<b>5. Con Zeus / Enif</b>	282 – 341	Introducción	282-294	Mib	Repetición de todos los modos usados anteriormente
		G	295-300	Mib	
		H	301-316	Sib (coral)	
		A''''	317-323	Mib	
		B'	324-334	Sib	
		Coda	334-341	Sib	

**Tabla 4.** Resumen del análisis formal del *Concierto n° 2, "Pegasus"*

### 3.2.2.5. ORQUESTACIÓN:

La obra está escrita para la siguiente formación:

- Trompeta solo, *piccolo* en Sib
- Cuarteto de trompetas en Do
- Violines I, 1
- Violines I, 2
- Violines II, 1
- Violines II, 2
- Violas 1
- Violas 2
- Violonchellos 1
- Violonchellos 2
- Contrabajos 1
- Contrabajos 2

Una de las peculiaridades de la obra es la orquestación que elige. Teniendo en cuenta que el compositor no recibe influencias, más que la obra deba ser para orquesta de cámara, hace que el hecho que elija un concierto para trompeta con un cuarteto de trompetas vuelva a ser un indicativo más de lo que la trompeta supone para él. En palabras del propio compositor sobre la orquestación:

[...] pensé que la inclusión de 4 trompetas, además de la cuerda y el solista de *piccolo*, eran ideales para la idea conceptual de la obra, aunque eso, unido a la dificultad técnica de la obra hace que hoy no se interprete en cuanto a penas (Valero Castells, 2016).

El compositor es conocedor de que el hecho de escribir un concierto para un instrumento extremo con una plantilla de orquesta de cámara poco habitual hace que se programe relativamente poco. Pero como él dice:

A veces escribes una obra de una forma que sabes que no se va a tocar, pero merece la pena, si la idea musical es esa, no hay que renunciar a ella. Yo por ejemplo escribí una fanfarria para 18 trompas, compleja, con una disposición espacial determinada. Solamente se ha tocado en el estreno, aunque recibí un premio en Florida, por ella, además del encargo de la International Horn Society, y la publicación en la colección

de partituras del congreso internacional en la que se estrenó. Hay obras que sabes que se van a tocar poco, pero lo aceptas porque piensas que es lo mejor.

Es bien seguro que esta plantilla le otorga a la obra es una sonoridad muy especial. El compositor me confirma en la entrevista que le realizo (Valero Castells, 2016), que no tiene pensado hacer versiones para banda, ni para piano.

### **3.2.3. ASPECTOS TÉCNICOS Y PROPIOS DE LA TROMPETA:**

El *Concierto n° 2 “Pegasus”* (2005), de Andrés Valero Castells (1973), es una obra de una complejidad técnica para el solista muy alta, sobre todo en el aspecto del registro y de la resistencia. Si bien, el resto de recursos técnicos que tiene que desplegar el solista a la hora de interpretar la obra no son demasiado complejos, este factor, hace que sea una obra que es posible que se interprete en pocas ocasiones. Para que nos hagamos una idea de lo aguda que resulta, la nota más aguda que tiene la parte solista es un *Sol5*, un *La5* para la trompeta *piccolo* en *Sib*. Esta nota, que en ésta partitura aparece en cinco ocasiones, que si lo comparamos con una de las obras extremas del repertorio para trompeta como puede ser el «*Concerto 2.º à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino, concertati, è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo.*» BWV 1047 de J. S. Bach (1685-1750), o más conocido como el *Concierto N°2 de Brademburgo*, lo hace en tan solo tres ocasiones. Este sonido es muy extremo para los trompetistas y en el caso la obra de Valero, se mueve muchas veces la música por este registro. Además, otro de los factores que determinan la dureza física que supone el interpretar la trompeta es la dinámica: para más dinámica el trompetista tiene que aumentar la velocidad a la que el aire pasa entre los labios por ello la musculatura de la embocadura del trompetista debe realizar más trabajo. Teniendo esto en cuenta, no es lo mismo interpretar en el repertorio barroco una corchea del *La5* en una dinámica de *forte* y en arpeggio a una velocidad de (+-) 100, como en la obra de Bach, que hacer una negra del mismo sonido a una velocidad de negra 60 en un subida por grados conjuntos y en *fortísimo* de repertorio contemporáneo, como ocurre en Valero. A día de hoy la obra de Bach sigue siendo un reto al que muchos solistas no se enfrentan, por el riesgo que supone estar en esos límites físicos, por lo que esta obra de Valero se plantea interpretable para especialistas altamente cualificados, como el responsable de la interpretación y grabación del estreno Otto Sautter. A pesar de que es un gran especialista a un nivel que pocos

trompetistas tienen en el mundo con la trompeta piccolo en la grabación se aprecian ciertos momentos en los que el sonido pierde calidad por cuestiones que parecen ser de cansancio y además en ciertos momentos no respeta las dinámicas altas. En mi opinión de trompetista, que he interpretado en tres ocasiones el *Concierto N°2 de Brandemburgo* de J. S. Bach en festivales como “Música-Música” de Bilbao, creo que la preparación para un trompetista de muy alto nivel para interpretar esta obra, no sería inferior de 4 o 5 meses de trabajo específico de fuerza, resistencia junto con el estudio musical de la obra. Por este motivo es posible que en los próximos años, este concierto no sea interpretado en demasiadas ocasiones. Todo esto el compositor lo tiene en cuenta y lo valora como se ha leído en una cita literal anterior.

En relación a los elementos de escritura que pueden plantear un reto técnico para los trompetistas que interpreten esta obra encontramos los ataques de notas desde la mínima dinámica con un regulador abriendo o en finales de frase con reguladores cerrando al silencio (Ejemplo musical 31). El comienzo de la vibración es uno de los aspectos técnicos que el trompetista tiene dominar con precisión porque es un momento delicado, cuanto más baja sea la dinámica más control sobre la respiración y la vibración de los labios debe tener el trompetista, por lo que estos momentos opino que tienen cierta dificultad técnica.

El compositor utiliza de nuevo las sordinas para modificar el timbre tanto del solista como del cuarteto de trompetas. En esta obra utiliza para el cuarteto sordina Harmon<sup>5</sup> (ilustración 10) en la transición de los compases 96 a 105, sordina Cup, utilizada en el primer concierto, para la transición al tercer movimiento (cc. 151-160), sordina *ordinaria* (*Straight*) en el compás 207 y desde el 225 a 253 y sordina Wa-wa (ilustración 8) entre los compases 262 y 269. Existen diferentes materiales de construcción para la sordina Harmon, aluminio, cobre, plástico, fibra de carbono y otros. Yo personalmente utilizo una sordina de aluminio que es la que más respeta la sonoridad y que además, como es una sordina que quita bastante sonido al instrumento si se usa otros materiales

---

<sup>5</sup> La sordina Harmon y la sordina Wa-Wa son la misma sordina pero algunos compositores usan un nombre u otro para que el intérprete entienda el tipo de configuración que quiere. Como se puede apreciar en la Ilustración 8, la sordina tiene un accesorio (*stern*) con forma de campana en el extremo exterior de la sordina, que se puede quitar y poner e incluso se puede alejar más o menos de la sordina porque tiene un tubo que se introduce dentro de la sordina de unos 12 cm. Si la sordina lleva el accesorio se denomina Wa-Wa, por la posibilidad de crear un sonido parecido a pronunciar dichas sílabas al abrir y cerrar el accesorio tapándolo y destapándolo con la mano. Si se quita el accesorio a la sordina, pasa a denominarse sordina Harmon, nombre que posee la primera marca que las comercializó en honor a su diseñador Paddy Harmon.

más pesados o que vibren menos dejan el sonido demasiado suave y para subir de dinámica no nos va a permitir mucho margen. Yo uso una sordina de marca Emo, que tiene la misma forma que la original (Ilustración 10) y el mismo material, pero en lugar de corcho para sujetar a la campana de la trompeta, que suele dar problemas desprendiéndose de la trompeta cuando se acumula humedad debido a la condensación, usa una espuma similar a la de sellado de las puertas de los automóviles.



**Ilustración 12.** Sordina wa-wa o harmon marca Harmon Mutes.

Para la trompeta piccolo el compositor indica usar sordina ordinaria entre los compases 175 y 270. Es casi un tercio de la obra con la sordina Straight. Yo elegiría para esta obra una sordina de aluminio de la marca Town Crown porque, aunque se pretenda que el sonido del solista no sea demasiado incisivo y tenga un sonido destinado al carácter lírico, necesita velocidad de respuesta a la articulación, que una sordina más pesada con aleación de cobre no daría (Ilustración 11). La sordina de bronce sería demasiado brillante y timbrada, en mi opinión, para esta obra.



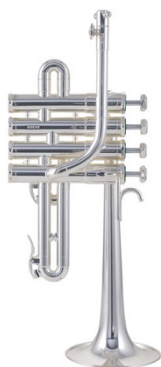
**Ilustración 13.** Sordinas Straight para trompeta piccolo marca de la marca Tom Crown.

En relación al instrumento que se debe usar para interpretar la parte solista de esta obra, el compositor no hace más indicación que “*Solo Trumpet (Piccolo in Bb)*”. Dado

que no aparece ninguna nota más grave que el *fa#3* y *solb3* en la obra, se podría interpretar con una trompeta piccolo de tres pistones (el cuarto pistón se usa principalmente para tener una cuarta más de registro grave hasta el *do#3*), ya que eso aligeraría el instrumento y lo haría más ágil en el registro agudo extremo. Pero lo habitual es la trompeta piccolo en *sib* de cuatro pistones. Yo recomendaría un instrumento que esté bien construido y que tenga la afinación bien distribuida en el registro agudo, como pueden ser el clásico “Schilke P5-4” (Ilustración 13), quizás el instrumento más usado en los últimos 20 años y en la actualidad, o el Yamaha YTR-9825 (Ilustración 12), de tres pistones. Otra parte del material que hay que adaptar al tipo de obra que es el *Concierto N° 2 “Pegasus”* es la boquilla. Debe ser una boquilla que favorezca la precisión y la afinación en el registro agudo, pero también que mantenga el timbre amplio y rico en armónicos que se espera de un solista. Yo para este tipo de música suelo utilizar dos variantes de la misma boquilla, una Schilke 11AX Throat 27, de 3,66mm y una Schilke 11AX Throat 28, de 3,57 mm. Ambas boquillas están especialmente diseñadas para interpretar música como la obra de Valero.



**Ilustración 14.** Trompeta piccolo en Sib de tres pistones Yamaha modelo YTR-9825. Imagen: [usa.yamaha.es](http://usa.yamaha.es)



**Ilustración 15.** Trompeta piccolo en Sib marca Schilke modeo P5-4.



## **4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CONCIERTOS PARA TROMPETA:**

Los conciertos para trompeta de Andrés Valero tienen una distancia en el tiempo de 11 años. La sociedad y la cultura española no ha tenido cambios importantes, pero el cambio de una persona entre 21 años a los 32 suele ser significativo y cuando hablamos de creación artística musical queda reflejado, de una u otra forma, en las partituras. Solo por el hecho de tener más experiencia en la profesión, y por ello haber adquirido recursos compositivos, ya se refleja consciente o inconscientemente en las creaciones. Pero si a eso sumamos las experiencias de la vida y las situaciones personales en cada momento de la creación musical, también pueden quedar reflejadas en las obras de una u otra forma.

Empecemos simplemente por la dedicatoria de las obras. Si bien en el *Concierto N° 1*, encontramos la dedicatoria de un joven trompetista y profesor de trompeta, que comienza su carrera musical y que está descubriendo una nueva profesión dentro de la música, como es la composición, a un destacado y consagrado solista internacional de referencia para él. A través de esta dedicatoria, “*Con verdadera admiración, al gran Guy Touvron*” (Valero Castells, *Concierto N° 1 para trompeta y orquesta de cuerdas*, 1994, pág. portada), no sólo muestra la propia admiración y reconocimiento de “grandeza” musical y trompetística que el joven compositor ve en él, sino que también es una muestra de agradecimiento al apoyo que Touvron le ha dado en sus inicios como compositor. No se entiende esta obra, sin la figura del trompetista francés.

En el caso de *Pegasus, Concierto N°2*, las conclusiones que podemos sacar de la dedicatoria son distintas. En este momento de la vida profesional de Andrés Valero ya es un compositor con reconocimiento en el ámbito musical español, por los éxitos conseguidos en concursos como el *Premio de composición “Andrés Gaos”* de 2001 o en el mismo año el *Premio Villa de Madrid*, en la especialidad de composición para banda sinfónica, además es profesor de composición en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”, de Valencia, tradicionalmente, una de las cunas musicales de la geografía española, al menos en lo que a instrumentistas de viento y percusión se refiere. No tiene nada que demostrar y en mi opinión, esa seguridad personal le permite ser más creativo. En este caso, la dedicatoria que se lee en la partitura dice: “*a Francisco, mi padre*” (Valero-Castells, *Pegasus*, pág. Portada). El propio compositor matiza en la información que facilita sobre la obra en las páginas anteriores a la escritura musical: “*La*

*obra está dedicada a mi padre, no solo para agradecerse todo, sino porque su vida ha girado en torno a su familia, a su trompeta, y a su camión, curiosamente de la marca Pegaso*” (Valero-Castells, Pegasus). Podemos extraer algunas conclusiones de este texto, primeramente que la dedicatoria es un agradecimiento, por todo lo que un padre hace por un hijo, además el reconocimiento por la dedicación a la familia que ha mantenido, recordemos que en esa época la enfermedad de la madre del compositor estaba ya muy avanzada y era el padre de éste el que se ocupaba de los cuidados de ella, y aparece también la figura de la trompeta, que nos hace ver una vez más, la presencia que ha tenido en la vida de Andrés Valero este instrumento. También hace una referencia al camión de su padre, que puede ser por dos vertientes o ambas a la vez: la de agradecimiento al trabajo de su padre con el camión, para poder darle a sus hijos y a su familia todo el bienestar que le sea posible, y la de la coincidencia de que la marca del camión que conducía su padre, fuera Pegaso, que tenía como logotipo al animal mitológico alado, y el propio compositor no quisiese dejar esa coincidencia sin plasmar como anécdota.

Las ediciones también nos pueden dar información con la que extraer conclusiones. En primer lugar vemos que el *Concierto N° 1* está editado por una empresa privada especializada en ediciones musicales de viento metal como es Bim Editions. De él hay edición de la reducción para piano y de la adaptación para banda, además resulta sencillo adquirir las partes para la orquesta o la banda. No sucede lo mismo con el *Concierto N° 2*, que está editado conjuntamente por el Institut Valencià de la Música y Piles Editorial de Música S.A. que es francamente difícil de encontrar porque la página web del Institut te remite a la tienda online de Piles y en esta si introduces la palabra pegasus en el buscador no aparece la obra en los resultados de la búsqueda. Si se quiere encontrar se debe hacer por compositor e ir comprobando todas las obras editadas. Además tienen al compositor por dos nombres “Andrés Valero” y “Andrés Valero-Castells” lo que también crea confusión ya que si seleccionas el primero sólo te aparecen tres obras y es posible no ver el segundo nombre. La edición del *Concierto N° 2* no tiene acceso a las partes de orquesta ni del cuarteto de trompetas, así que lo normal es que sea material de alquiler.

#### 4.1. MOTÍVICO:

Motívicamente las obras son distintas. La sonoridad de los motivos del *Concierto N°2* es mucho más lírica que en el *Concierto N°1* en el que a excepción del segundo movimiento, los motivos melódicos son de un carácter más virtuoso y marcado.

Tiene ciertas coincidencias en la agrupación de las articulaciones, como por ejemplo en el motivo *a* del *Concierto N° 1* (ejemplo musical 42), donde en los primeros compases de la parte de la trompeta articula la célula con dos notas ligadas y la tercera articulada y es muy recurrente durante el primer y el tercer movimiento. Este mismo recurso de estilo lo utiliza también durante el *Concierto N° 2* (Ejemplo musical 43 y 44), no siempre en grupos de 2+1, a veces lo hace en grupos de 2+2, las dos primeras notas ligadas y las dos siguientes articuladas. Esta forma de escribir las articulaciones es muy recurrente en la escritura para trompeta, no solamente de éste repertorio, para que el trompetista pueda interpretar con cierta fluidez las melodías. Por ejemplo encontramos esta combinación de articulaciones en varios puntos del *Concertino pour trompette* de A. Jolivet, del número 25 de ensayo a 34 de la parte de la trompeta solista (Ejemplo musical 39), donde en los grupos de cuatro semicorcheas articula 2 ligadas, 2 articuladas. Lo encontramos en varios momentos del *Concerto* de H. Tomasi, por ejemplo un gran número de las células de cuatro semicorcheas descendentes del primer movimiento (Ejemplo musical 40). También lo vemos en el primer movimiento del *Concerto N° 2* de A. Jolivet (Ejemplo musical 41).

Ejemplo musical 48 . (Nº 25 de ensayo), parte de la trompeta solista, del *Concertino pour trompette* (1948) de André Jolivet (1905-1974). Ejemplo de articulación.

Ejemplo musical 49. (Nº 2 de ensayo), parte de la trompeta solista, del *Concerto pour trompette* (1948) de Henri Tomasi (1901-1971)

Ejemplo musical 50. (Nº 9 de ensayo), parte de la trompeta solista, del *Concerto Nº2 pour trompette* (1954) de André Jolivet (1905-1974)

Allegro  $\text{♩} = 126$

Trompeta en do

*ff* *f*

**Ejemplo musical 51.** (cc. 1-6), parte de la trompeta solista, del *Concierto n° 1* (AV16-1994) de A. Valero (1973)

*ff* *f*

**Ejemplo musical 52.** (cc. 11-15), parte de la trompeta solista, del *Concierto n° 2 "Pegasus"* (AV60-2005) de A. Valero (1973).

Solo Tp.

87 90

*ff* *f*

**Ejemplo musical 53.** (cc. 87-91), parte de la trompeta solista, del *Concierto n° 2 "Pegasus"* (AV60-2005) de A. Valero (1973).

## 4.2. ORQUESTACIÓN:

La plantilla de la orquesta en ambos conciertos es muy similar en cuanto a instrumentos, si bien en el *Concierto N° 2* las cuerdas están a 10 voces, eso quiere decir que hay dos voces diferentes para cada sección de instrumentos.

*Pegasus* explota mucho más las posibilidades de los instrumentos de cuerda, utilizando recursos, como los armónicos, los *pizzicato* detrás del puente (CC. 74-80), indicaciones de afinación de  $\frac{1}{4}$  de tono, o de percutir con el arco la cuerda, indicaciones como "máxima presión", *Col legno* y triples cuerdas, son una muestra de cómo el compositor saca el máximo partido de la plantilla de la cuerda. *El Concierto N° 2, Pegasus* tiene otra particularidad en torno a la instrumentación. El cuarteto de trompetas. Ésta es una agrupación trompetas habitual de música de cámara y en esta obra, se debe de interpretar como tal. No son cuatro instrumentos, es un grupo que funciona en la obra como unidad sonora. Utiliza su sonoridad para los enlaces de las secciones y como conexión entre la orquesta y el solista. Por supuesto, lo que indica Valero Castells, un elemento de percepción visual, tanto en la disposición, con la forma de la constelación, como sonoramente yendo ganando protagonismo según va avanzando la obra, siendo en el último movimiento, cuando se ponen los trompetistas del cuarteto en pie, cuando se equiparan a la sonoridad y presencia del solista.

El *Concierto N° 1* tiene una forma de escritura para las cuerdas más tradicional, se aprecia en este aspecto, como el mismo reconoce, la influencia de escritura de la música modernista francesa. La manera de utilizar las cuerdas como acompañamiento rítmico, las articulaciones las dinámicas y el timbre recuerdan a las cuerdas del *Concertino pour trompette et orchestre* de André Jolivet.

Por supuesto otra de las grandes diferencias en cuanto a la instrumentación de la obra la encontramos en la parte del solista. En el *Concierto N° 1* el instrumento que se debe utilizar es una trompeta en *Do*, para el *Concierto N° 2, Pegasus*, el instrumento para el que está destinado es la trompeta piccolo en *Sib* con sonoridades totalmente diferentes.

### **4.3. FORMA:**

Formalmente las obras son totalmente diferentes. El *Concierto N° 1* está articulado en tres movimientos *I. Allegro –II. Lento – Molto allegro*, como los concierto clásicos. El *I. Allegro* tiene una estructura A-B-C-Cadencia-Coda, en el *II. Lento* la forma es A-B-A'-Coda y el *III. Molto allegro* A-B-Transición-Coda. La técnica compositiva de esta obra es tonal y como he dicho en varias ocasiones del análisis y en palabras del propio compositor, estilo modernista similar al francés de mediados del S. XX. En relación a la comparación con el *Concertino pour trompette et orchestre* de Jolivet del que Valero toma referencia, decir que no coincide la estructura formal, ya que esta obra tiene una forma de tema y variaciones. Quizás en ese sentido podría coincidir algo más con una obra de otro compositor francés que Valero citó en la entrevista que le realicé que es el *Concerto pour trompette et orchestre* (1948), de Henri Tomasi (1901-1971), que está distribuido también en tres movimientos *I. Allegro, cadenza – II. Nocturne (Andante) – III. Final (Allegro Vivo)*. El primero de ellos en tres secciones A-B-C – Cadencia - Coda, el segundo movimiento con forma A-B-A' y el tercer movimiento con forma de Rondo A-B-A'-C-A''-D-Coda.

El segundo concierto tiene una forma dividida en cinco movimientos o secciones, pero todos ellos enlazados. Se puede definir la obra como un poema sinfónico de carácter narrativo-descriptivo, ya que es la historia del ser mitológico del Pegaso lo que quiere narrar musicalmente el autor.

Está perfectamente claro que formalmente, las obras no tienen relación ni similitud entre sí.

#### 4.4. ASPECTOS TÉCNICOS Y PROPIOS DE LA TROMPETA:

El análisis que podemos extraer de comparar ambas obras desde el punto de vista técnico es, en primer lugar, que el perfil del trompetista necesario para interpretar ambas obras es muy diferente. El *Concierto N° 1* requiere un trompetista formado, técnicamente completo, con muy buenas cualidades de sonido, sobre todo con capacidad para hacer una buena interpretación de las articulaciones. Por supuesto, tiene que tener un registro completo, incluyendo el registro pedal y buen control de la afinación, ya que tiene continuos cambios de registro y si no se domina bien este aspecto, la afinación no será estable. También necesita cualidades expresivas para poder comprender musicalmente la obra y poder plasmarlo en la interpretación, ya que aunque en muchos momentos usa motivos similares, en la diferenciación expresiva estará la virtud del intérprete. El *Concierto N° 2, Pegasus* requiere un perfil de trompetista muy específico, un especialista, como puede ser el que interpreta la grabación del estreno, Otto Sauter. Tiene que ser un instrumentista con unas cualidades excepcionales con un dominio del registro agudo con la trompeta piccolo muy alto, con una resistencia y fuerza especialmente alto. Pero además, no es una obra solamente física, tiene muchos pasajes que necesitan de una alta sensibilidad expresiva y además el dominio de todos los demás aspectos técnicos de flexibilidad, articulación y dominio virtuoso. Si pienso cuantos trompetistas podrían abarcar esta obra con garantías, no españoles pienso en cuatro: Reinhold Friedrich<sup>1</sup>, Otto Sauter, Matthias Höfs<sup>2</sup> y Hans Gansch<sup>3</sup>. Si pienso en trompetistas españoles con nivel necesario para abordar la interpretación de esta obra pienso en los siguientes: Manuel Blanco Gómez-Limón<sup>4</sup>, José María Ortí Soriano<sup>5</sup>, Luis González Martí<sup>6</sup>, Esteban

---

<sup>1</sup> (1958) Trompetista alemán. Información sobre su carrera en su web personal: [www.reinhold-friedrich.de](http://www.reinhold-friedrich.de)

<sup>2</sup> (1965) Trompetista alemán. Información sobre su carrera en su web personal: [www.matthiashoefs.de](http://www.matthiashoefs.de)

<sup>3</sup> (1953) Trompetista Austriaco, solista de la Orquesta Filarmónica de Viena y profesor de trompeta en el Mozarteum de Salzburgo. Información de él en la web del Mozarteum: [uni-mozarteum.at/people.php?p=50339&l=en](http://uni-mozarteum.at/people.php?p=50339&l=en)

<sup>4</sup> (1985) Solista de la Orquesta Nacional de España, concertista internacional, ganador de primer premio en el concurso internacional de la ARD (Radio Televisión Alemana), este concurso sólo lo han ganado en la especialidad de trompeta tres trompetistas Maurice Andrè, David Guerrier y el propio Blanco. Página web personal del trompetista: [www.manuel-blanco.es](http://www.manuel-blanco.es)

<sup>5</sup> (1941) Trompeta solista de la Orquesta Nacional de España hasta el 2006. Catedrático de trompeta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1983-2001) y en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia (2001-2011)

<sup>6</sup> Trompetista Valenciano, concertista y profesor en el Centro Superior de Música del País Vasco Musikene. Página web personal: [www.luisgonzalez.org](http://www.luisgonzalez.org)

Batallán Cons<sup>7</sup> y el que realiza este trabajo de investigación Enrique Abello Blanco<sup>8</sup>. El nivel de los trompetistas españoles actualmente es muy alto, por lo que es muy probable que haya más trompetistas con el nivel necesario para poder interpretar esta obra, pero como vuelvo a decir, tienen que ser de cualidades técnicas excepcionales.

---

<sup>7</sup> (1983) Trompetista Gallego. Solista de la Orquesta Ciudad de Granada y concertista. Página web de la Orquesta de Granada: [www.orquestaciudadgranada.es/artists/esteban-batallan](http://www.orquestaciudadgranada.es/artists/esteban-batallan)

<sup>8</sup> (1980) Trompetista natural de Orense. Funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, profesor en los conservatorios Profesional de Palencia (2004-2007, 2011-actualidad) y Conservatorio Superior de Alicante (2007-2011). Primeros premios internacionales en “2008 Jeju International Brass Competition”, Corea y “International Brass Competition”, de Lieksa (Finlandia), tercer premio en “International Brass Quintet Competition Jan Koetsier” (2008), Munich, Alemania. Colaboraciones con orquestas: Nacional de España, RTVE, Liverpool Philharmonic, Castilla y León, Islas Baleares, Sinfónica de Alicante, International Scheswig-Holstein Musik Festival Orchestra, entre otras.



## **5. CONCLUSIONES:**

De los resultados que he obtenido en este trabajo, extraigo una serie de conclusiones que expongo a continuación y que ordeno primero en relación con los objetivos, el estado de la cuestión y la justificación, y, después, con una visión autocrítica y una proyección de futuro.

Para la elaboración del acercamiento biográfico al autor que he realizado en el capítulo 1, he tenido que manejar una gran cantidad de información. El acceso a toda ella ha sido muy sencillo, ya que el compositor facilita en su página *web* personal, ordenada muy claramente, información variada y completa sobre todos los aspectos de su biografía y obra. Además de la información que he extraído de dicha fuente, también he trabajado con otras que me han completado información. Ha sido importante el propio compositor, que se ha mostrado muy accesible para todo lo que he ido necesitando preguntarle a lo largo del trabajo, siendo siempre sus respuestas prácticamente inmediatas a las preguntas. Estoy por ello sinceramente agradecido a Andrés Valero Castells. También he extraído información de las presentaciones que se incluyen en las ediciones de sus partituras y en las grabaciones de audio publicadas. El trabajo, para completar este punto, lo he desarrollado en varias fases: la primera de recopilación y lectura del material, que, como he expuesto antes, ha sido relativamente sencilla; y, la segunda, de selección y ordenación de todo ese material, para fijar un hilo conductor temporal a la hora de realizar la redacción del capítulo. Considero este objetivo secundario cumplido y, como mostraré, eso permite abrir puertas a nuevas investigaciones.

El segundo objetivo secundario fue constatar la importancia objetiva que tiene la trompeta en la actividad compositiva de Andrés Valero, ya que la subjetiva se podía extraer de la información del perfil biográfico. Lo que primeramente, antes de iniciar este trabajo, era una intuición, finalmente, lo he podido observar como una realidad. La trompeta tiene un papel relevante en las composiciones del autor. Para ello, he elaborado un estudio sobre su catálogo. Esta herramienta (Anexo I) es una tabla en la que he ordenado su obra por fecha de composición y he creado unas columnas en las que añado la información sobre la instrumentación, junto con otros datos, como fecha de estreno, editorial, grabaciones y premios. De esta forma, he podido elaborar gráficos cuantitativos sobre la presencia de la trompeta en la creación musical del autor y así corroborar la hipótesis del objetivo que me planteaba en el punto 2 de este TFM.

El siguiente objetivo que propuse al inicio del trabajo era realizar un análisis de las obras seleccionadas, partiendo del contexto anterior: fundamentalmente descriptivo de la partitura y centrado en lo motivico y lo formal y, específicamente, en los aspectos puramente técnicos del uso de la trompeta. De estos análisis he podido extraer unos resultados concluyentes sobre el tratamiento y el conocimiento de la trompeta por parte del autor. Andrés Valero escribe para la trompeta con dominio de los recursos técnicos del instrumento, desde el uso de las sordinas, hasta el tratamiento de las articulaciones, tal como se ha detallado en los análisis. Esto, junto su originalidad compositiva, que se aprecia en la variedad de técnicas que utiliza, las instrumentaciones que elige y las temáticas en las que basa algunas de sus obras, otorga a ambas obras una calidad que, en mi opinión, se equipara a las más representativas del repertorio contemporáneo para la trompeta.

El *Concierto n° 1* es ya una obra habitual en el repertorio solista en su adaptación para banda y también es trabajado por los estudiantes de conservatorios superiores de trompeta en su reducción para piano; aunque no tanto en su versión original para orquesta, de la que no he visto programadas muchas interpretaciones más allá del estreno. El *Concierto n° 2, Pegasus*, es una obra, que, por su orquestación y por su dificultad extremadamente alta, es menos probable que sea programada por las orquestas. A pesar de ello, es una obra muy interesante desde el punto de vista del trompetista: personalmente, la incluiría como obra de repertorio para la trompeta *piccolo* contemporánea española en las guías docentes de los estudios superiores música en la especialidad de interpretación de la trompeta.

El último objetivo que marqué en la introducción del trabajo fue el análisis comparativo de ambas obras. De este objetivo puedo concluir que, musicalmente, estas dos composiciones guardan una muy escasa relación entre sí: formalmente son diferentes, está escritas en lenguajes compositivos distintos y los instrumentos solistas, a pesar de inscribirse ambos en conciertos para trompeta, poseen las evidentes diferencias sonoras existentes entre la trompeta en *do* y la trompeta *piccolo* en *sib*. Las únicas similitudes que he podido encontrar son relativas a algunos usos de la articulación y también de recursos técnicos propios de la trompeta, como el doble y triple picado.

La orquestación, a pesar de consistir básicamente en una orquesta de cuerdas en ambas obras, por las técnicas diferentes que utiliza, los diferentes instrumentos para los

que está escrita, así como por la presencia del cuarteto de trompetas en el segundo concierto, plantea sonoridades distintas en cada composición.

Puedo concluir que son múltiples las diferencias entre los conciertos para trompeta de Andrés Valero y escasas las similitudes. Esto puede ser por varios motivos. El primero de ellos, que la primera obra es una composición temprana en la que el autor no pretende salirse mucho de los cánones asumidos para el concierto para trompeta a partir de su repertorio de referencia, mientras que en la segunda este aspecto ya no lo tiene en cuenta y compone, en términos de pensamiento creativo, más libremente, por lo que los estilos son diferentes. El siguiente argumento, considera el contexto en el que surgen las creaciones y los solistas para los que están destinadas: el primer concierto fue destinado a un trompetista francés de referencia en aquellos años y el segundo fue pensado para un especialista de la trompeta *piccolo*). Por último, podría señalarse la inspiración creativa del autor: en el *Concierto n° 1*, Valero no toma más referencias que las de un repertorio muy determinado, donde encuentra un modelo de escritura, mientras que en el *Concierto n° 2, "Pegasus"*, tiene como fuente de inspiración la doble intertextualidad mitológica y astronómica, lo que le confiere a la segunda pieza un carácter descriptivo muy acusado.

Al inicio de mis estudios del Máster de Música Hispana, pude comprobar que no sólo no existían investigaciones sobre el repertorio para trompeta de Andrés Valero Castells, sino que tampoco existían, en realidad, sobre el repertorio contemporáneo español para trompeta en general. Creo que este TFM podría ser un comienzo para futuros estudios en tal ámbito, que podrán tener dos líneas de investigación: el resto de la producción del compositor Andrés Valero y el repertorio español contemporáneo para trompeta, según su uso en diferentes plantillas o géneros.

Mi visión, posicionada desde el punto de vista de un trompetista artísticamente activo y profesor de conservatorio, le da a este trabajo analítico, en mi opinión, una perspectiva muy útil para que futuros trompetistas lo utilicen como herramienta de información a la hora de iniciarse en la preparación de alguna de estas obras. Creo que esta es la principal virtud que puedo aportar al trabajo, junto con los conocimientos analíticos que he adquirido durante mi formación en mis estudios musicales.

Este es el primer trabajo de estas características que he hecho, por lo cual, en algún momento, me he sentido desbordado al elaborarlo. He tenido dificultades a la hora de la organización del mismo, pero la ayuda inestimable de mi tutor, Carlos Villar Taboada, ha

hecho que muchos de los defectos hayan quedado más diluidos. El hecho de realizar una investigación musicológica sin ser musicólogo me ha generado problemas, a veces vinculados a la dificultad de redactar con un lenguaje propio de estos trabajos. De nuevo, creo que sin mi tutor y toda la dedicación incansable que me ha prestado, serían todavía más evidentes. Otro defecto del trabajo, del que soy consciente pero, por cuestiones de disponibilidad de tiempo, no lo he podido abordar, es la edición de los ejemplos musicales: los he tenido que hacer como imágenes extraídas de las partituras, aunque lo ideal habría sido editarlos.

Cuando pensé cómo elaborar este estudio, me propuse hacer un recorrido histórico sobre la trompeta en España, y así proporcionar un contexto más amplio a la situación actual del instrumento y su repertorio en el país. Por cuestiones de plazos de entrega del TFM, la falta de bibliografía específica sobre la historia de la trompeta en España, con lo que eso supondría a la hora de embarcarme en esa cuestión, y la extensión que podría alcanzar un punto tan amplio, decidí acotar los objetivos y omitir esta parte.

La realización de este TFM me ha hecho ver diferentes líneas viables como temas de tesis sobre mi instrumento que actualmente están por estudiar. Principalmente son dos: la historia de la trompeta en España y el repertorio español para trompeta. Ambos trabajos serían retos motivantes para mí y aunque, a día de hoy, no tengo decidido por qué línea me voy a decantar, sí me gustaría seguir investigando sobre mi instrumento desde los estudios de doctorado sobre alguno de estos temas. Si finalmente me decantase a iniciar la investigación del repertorio, creo que me centraría en el contemporáneo, porque me resulta más atractivo por mis gustos personales. Además, querría que dentro de esa investigación tuviese un papel importante la interpretación, ya que yo soy intérprete y creo que mi aptitud performativa es mi principal virtud, y no la podría dejar de lado. La parte histórica tiene como aliciente, para mí, que podría ser un trabajo pionero sobre mi instrumento, por lo cual resultaría de gran utilidad para toda la comunidad de la trompeta en España, tanto para intérpretes, como para docentes y estudiantes.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

### 6.1. BIBLIOGRAFÍA

- Cunyat i Rios, X. (noviembre de 2001). Una rapsode a la ciutat. *Algudor*(2), 205-223.
- Diego, G. (1923). *Soria: galería de estampas y efusiones*. Valladolid: Imprenta y Librería viuda de Montero.
- González Lapuente, A., Rodríguez Ganuza, J. (2013). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Vol. 7). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, J. A. (s.f.). Reflexiones sobre Polifemo.
- Marco, Tomás (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores.
- Natiezz, J.-J. (1990). *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Press, O. U. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (S. Sadie, Ed.) New York: Oxford University Press, Inc.
- Sobrino Sánchez, R. (2005). Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías . *Revista de musicología*, 1(28), 667-696.
- Valero Castells, A. (11 de 2000). La carxofa de Silla. *Algudor*.
- Valero Castells, A. (11 de 2009). Recuerdos...Joaquín Rodrigo. *Santa Cecilia de la SAM de Picassent*.
- Valero Castells, A. (2012). *La música de padre Soler como idea en la composición moderna. El "Fandango" soleriano en la creación musical española desde fines del siglo XX*. Valencia: Istitució Alfons el Magnànim.
- Valero Castells, A. (s.f.). Repertorio Bandístico en el S. XXI. Silla, Valencia.

Valero Castells, A. (s.f.). *Andrés Valero-Castells*. (G. Odín, Productor) Obtenido de [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com)

Wallace, J., & Alexander, M. (2011). *The Trumpet, Yale Musical Instrument Series*. Yale University Press.

## 6.2. PARTITURAS

Valero Castells, A. (1994). Concierto N° 1 para trompeta y orquesta de cuerdas. *Concierto N° 1 para trompeta y orquesta de cuerdas*. Editions Bim.

Valero-Castells, A. (s.f.). Pegasus. *Pegasus, Concierto N°2 para trompeta piccolo, orquesta de cuerda y cuarteto de trompetas* (2005). Institut Valencià de la Música, Valencia.

## 6.3. ENTREVISTAS AL AUTOR

Valero Castells, A. (mayo de 2007). (B. L. musica, Entrevistador)

Valero Castells, A. (abril de 2008). Andrés Valero. (B. Díez, Entrevistador) Revista Sociedad.

Valero Castells, A. (noviembre de 2008). La música es una mena de religió, visc per ella i per a ella. (C. Sanchez, Entrevistador) El Punt.

Valero Castells, A. (2010). Andrés Valero, l'art de la música. (M. Ponce i Pascual, Entrevistador, & F. P. Silla, Editor)

Valero Castells, A. (3 de marzo de 2013). Una banda en un escenario no tiene nada que envidiar a una orquesta. (M. Labastida, Entrevistador)

Valero Castells, A. (21 de mayo de 2016). Entrevista a Andrés Valero Castells. (E. Abello Blanco, Entrevistador)

#### 6.4. DISCOGRAFÍA

Valero Castells, A. (2004). *La Vall de la Murta* [Grabado por B. S. “La Artística de Buñol” y, B. S. d'Alzira, & Solista: Á. Serrano]. H. Adams, Á. Crespo, & G. Voskuylen.

Valero Castells, A. (2006). *Sinfonía nº 3, Espidemia Silenciosa / Pegasus / Fanfarria de Plata* [Grabado por J. O. G. Valenciana, & Trompeta solista: O. Sauter].





## **7.1. ANEXO I:**

### **TABLA DE INSTRUMENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA OBRA DE ANDRÉS VALERO CASTELLS**

#### **INTRODUCCIÓN:**

A través de este trabajo de estudio de la instrumentación del catálogo, diferente al que tiene el autor en su página web personal<sup>1</sup>, pretendo crear una herramienta para establecer las tendencias del compositor a la hora de elegir tanto las agrupaciones para las que escribe como las instrumentaciones que usa. Pretendo también poder observar estas tendencias en los espacios de tiempo y encontrar conexiones con su biografía que sean influyentes en el desarrollo de la obra de Valero Castells.

El motivo por el que planteo hacer este estudio del catálogo, es para extraer datos estadísticos para mi TFM, que trata sobre los dos conciertos para trompeta de Andrés Valero Castells. Observo que el autor, tiene gran cantidad de repertorio en el que la trompeta tiene un papel solista o principal. También, que principalmente escribe para instrumentos de viento, en concreto, para la agrupación de la banda sinfónica. De todo esto he querido cerciorarme realizando este estudio del catálogo.

---

<sup>1</sup> Página web personal de Andrés Valero Castells: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com)

## **EL CATÁLOGO:**

El catálogo lo planteo en formato de tabla en la que extrayendo las siguientes características de las obras:

- 1) Título.
- 2) Año de composición.
- 3) Año de estreno.

Instrumentación, dividido por:

- 4) Cuerdas.
- 5) Instrumentos de viento madera.
- 6) Instrumentos de viento metal.
- 7) Instrumentos de percusión.
- 8) Otros. Entre los que he encontrado: piano, arpa, voces y narrador.
- 9) Premios recibidos por la obra en cuestión.
- 10) Si ha hecho revisión, la está haciendo o la ha hecho otra persona.
- 11) Duración de la obra.
- 12) Editorial.

Quedando finalmente el catálogo musical completo de Andrés Valero Castells conformado de la siguiente manera:

TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS					METALES				PERCUSIÓN								OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL					
							Fl	Ob	Cl	Fg	Sax	Tpa	Tpt	Tbn	Tb																		
<i>La Catedral</i>	1991/ AV4	1991																														4'45"	G. Billaudot
<i>Aquelarre</i>	1992/AV 9	1992											5 (3+2 pic) 4																		2002	4'	Piles
<i>Fantasia Concertante</i>	1993/AV 11	1993					1																						1 Piano			10'	Dasí Flautas
<i>Tres piezas breves para 3 trompetas</i>	1993/AV 12	1993										3																			2001	7'	Tot per'l aire
<i>El mito de la caverna</i>	1993/AV 14	1993						1																								5'	Piles
<i>Concierto N°1 Trompeta y orquesta de cuerdas</i>	1994/AV 16	1996	X	X	X	X						1 solista																					BIM
<i>Concierto N°1 Trompeta y piano</i>	1994/AV 16c	1994										1 solista																	1 piano				BIM
<i>Impromptu</i>	1994/AV 17	1994																												SI		5'	Piles
<i>Tres rosas del cementerio de Zaro</i>	1994/AV 18	1998										1																				7'	IMD
<i>Impromptu</i>	1995/AV 23	1997										1																				5'	G. Bilaudot
<b>TITguULO</b>	<b>AÑO</b>	<b>FECHA</b> <b>A</b>	<b>CUERDAS</b>				<b>MADERAS</b>					<b>METALES</b>				<b>PERCUSIÓN</b>								<b>OTRO</b>	<b>PREMIO</b>	<b>REVISIÓN</b>	<b>Duración</b>	<b>EDITORIAL</b>					

		ESTR ENO																																										
			V l	V la	V c	C b	Fl	Ob	Cl	Fg	S a x	T pa	Tpt	T b n	Tb	Bo m	Fl is																											
<i>Sin dudarlo iré, Coro</i>	1995																																					Coro 4 voce s	2004	2' 30"	Dip. Valenci a			
<i>Trombon erias</i>	1995/AV 19	1995												4																										10'	Tot per'1 aire			
<i>Divertime nto</i>	1995/AV 20	1995									4																													7'	Piles			
<i>Pequeña fantasía</i>	1995/AV 24	1996												4																										5'	Piles			
<i>Tríptico</i>	1995/AV 21	1997					1	1	1	1				1																										9'	Piles			
<i>Concierto Nº1 Trompeta y banda</i>	1997/98/ AV16b	1998					X	X	X	X	X																													14'	BIM			
<i>Belisana</i>	1997/AV 25	1997											1	2	1	1																												
<i>Sexteto en 3 movimien tos</i>	1997	1998											1	2	1	1																										15'	Tot per'1 aire	
<i>Dualis</i>	1998/ AV28a orquesta de cuerdas		1	1	1	1																																				2004	10'	Piles
<i>Dualis</i>	AV28c/1 998 Orquesta de cámara		1	1	1	1	1	1	1	1																																2004	10'	Piles
<i>Dualis</i>	AV28b/1 998		1	1	1	1	1	1	1	1																																10'	Piles	
<i>Concierto láminas y</i>	1998/AV 29	2002					1	1	1	1	1		1	1	1																												14'	Piles

<i>octeto de viento</i>																																						
TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS					METALES						PERCUSIÓN				OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL												
			Vl	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Sax	Thp	Tpt	Tbn	Tb	Bom	Flis																					
<i>Gabadafá</i>	1998/AV 34	2002											1					1																2004	7'30'	G. Billaudot		
<i>Dodi</i>	1999/AV 30	2003	1		1																													2003	10'	Rivera		
<i>Dredred, para banda sinfónica</i>	1999/AV 26	1999			x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x	x	x	x																		13'	Piles	
<i>Romance del Duero</i>	1999/AV 31	2001																																		7'	Piles	
<i>Pange lengua</i>	1999/AV 32	2000																																		7'	Piles y Ayto. de S. C. de La Laguna	
<i>Monte de las Ánimas</i>	2000/AV 38		X	X	X	X	3	3	3	3			4	3	3	1																				22'	Piles	
<i>Miniatura</i>	2000/AV 37						1	1	1	1			1	1	1																						5'	
<i>Polifemo, para banda sinfónica</i>	2000/AV 39	2001			x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x	x	x	x																			14'	Piles
<i>Variaciones sobre un tema de</i>	2000/AV 36												1																								5'	I.M.D.

Joaquín Rodrigo																																						
TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS						METALES						PERCUSIÓN				OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL											
			Vl	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Sax	Tpa	Tpt	Tbn	Tb	Bom	Fis																					
<i>¡RRRR!</i>	2000/AV40	2001																4 cajas																		Si, Concen taina 2000	7'	Tot per1 aire
<i>Prex</i>	2000/AV33/35					1	1	1	1			1	1					2									1 Piano							En revisió n				
<i>Preludio y fuga</i>	2001/AV42	2003								2																										7'	I.M.D.	
<i>Concierto para láminas y orquesta</i>	2001/AV29b		X	X	X	X												1																Madrid , 2001	2009	14'	Dip. Valenci a	
<i>Cuarteto Nº2</i>	2001/AV41	2001									4																									13'	Tot per1 aire	
<i>Sinfonía Nº1 "La Vall de la Murta", para banda</i>	2001.02/AV43	2002			X	X	2+1	2+CmI	4+2Rq+2CBj	2+C fg	6	4	4	4	2	2	2	10								2 Piano										23'	Piles	
<i>Autopsico grafía, voz masculina y orquesta</i>	2002		X	X	X	X	1	1	1	1		1	1	1				2								Voz Barí- tono. Piano	Fin de carrera del autor									Edición del autor		
<i>Los fusilamientos de Goya.</i>	2002/AV54	2007	X	X	X	X	3	3	3	3		4	3	3	1			7								Piano y arpa	Accésit premio J. Turina,									15'	G. Billaudo t	

<i>(Orquesta sinf.)</i>																				Sevilla (2002)																			
TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS					METALES					PERCUSIÓN					OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL													
			Vl	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Sax	Tpa	Tpt	Tbn	Tb	Bo	Flis																						
<i>Caggiana 3.33</i>	2002/AV44	2002	1+1	1	1	1	1	1	1	1	1-Pic		1	1	1			1																	Premio Curso de composición Oída (2002)		10'	I.V.M./Piles	
<i>Concierto, Versión láminas y orquesta de cuerdas?</i>	2001/AV29b	2002	X	X	X	X												Solista Mar, Vbrf., Lira, Xil.																Premio Villa de Madrid (2002)	2009	14'	Dip. De Valencia		
<i>Sinfonía Nº2, "Teogónica"</i>	2002/2003 AV46	2003			X	X	2+2	2+Cor I	4+Rq+CBj	2	5	4	4	4	2	2	2	8																	Piano + Celesta		27'	Piles	
<i>El monte de las ánimas, Versión de banda</i>	2003/AV28b	2003					2+2pic	2+Cor I	3+Rq+ClB	2+2Cfg	3	4	3	3	1+1 offstage	2		7+Tim																Piano + Arpa	Premio "A Gaos", Coruña (2001)	Trans. H. Adams y F. Carrascosa	22'	Piles	
<i>Concierto para animales</i>	2003 / AV49	2003	X	X	X	X	1	1	1	1		1	1	1				2																Narrador		21'	Piles		
<i>Fa Ra Ri Ri Ra</i>	2002/AV48	2004			X	X	2+F ltn	2	3+Rq+CBj	1	4	2	2	2	1	1	1	4																				13'	I.V.M./Piles
<i>Fusta</i>	2003/AV47	2003																1 (set idiófonos)																				2'	I.V.M./Piles
<i>Cocodrilo para metales (del concierto)</i>	2003/AV49	2004										3	3	3	1			3																				3'	Colección Palacio del Marqués











<i>Beatríz y Alonso</i>			X	X	X	X													Piano												(Dos pianos)	5'	Piles	
TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS						METALES						PERCUSIÓN						OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL					
			Vl	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Sax		Tpa	Tpt	Tbn	Tba	Bom	Flis																
<i>Gallurana</i>	2009/ AV72	2011			X	X	2+1 pic	2	3+1Bj	2	4		2	2	2	1	1	1	5													14'	Piles	
<i>Catedralicia</i>	2010/ AV4b													2pi c																		4'45'	Piles	
<i>Sus Scrofa</i>	2010/ AV72	2010											4																		3'20'	Piles		
<i>Impromptu Zeta</i>	2010/ AV75	2010																	1 (4tim p)												3er premio "VIII C.I. de compos ición para Perc", Fermo (Italia)	6'30'	HoneyR ock Publishi ng	
<i>Cardiofo nia</i>	2010/ AV76	2010			X	X	2+1 pic	2+E h	3+1Bj	2	4		4	3	3	1	2	1	6													20'	Piles	
<i>Polifemo y Galatea</i>	2010/ AV63b	2011			X	X	2+1 pic	2+E h	4+1Bj	2	5		4	3	3	1	2	2	6													22'	Piles	
<i>Romance</i>	2010/ 31e	2010	X + l o p	X	X	X						l o p.						l o p.															7'	Piles
<i>Soleranie ta</i>	2011/ AV71b											4																				6'	brotons & Mercada l	
<i>Soleriane ta</i>	2011/ AV71c											4							1													6'	Brotons & Mercada l	

<i>Romance del Duero</i>	2011/ AV31f	2011	1 o P								1 o P											Soprano y piano			7'	Piles			
TÍTULO	AÑO	FECHA ESTRENO	CUERDAS				MADERAS						METALES						PERCUSIÓN						OTRO	PREMIO	REVISIÓN	Duración	EDITORIAL
			Vl	Vla	Vc	Cb	Fl	Ob	Cl	Fg	Sax		Tpa	Tpt	Tbn	Tba	Bom	Flis											
<i>Bocheriniana</i>	2012/ AV79										4															6'	Piles		
<i>Concert Valencià</i>	2011-12/ AV78	2012	X	X	X	X	2	2	2+ 1solista	2			2	2	2											26'30''	Ed. Valero-Castells		
<i>Concert Valencià</i>	2011-12/ AV78b	2012			X	X	2+1 pic	2	3+Rq+ Bjo	2	4		2	2	2	1	1	1	4							26'30''	Valero-Castells		
<i>Sinfonía Nº 5 en Do</i>	2009-12/ AV77	2012			X	X	2+2 pic	2+2 Eh	2Rq+4 Bb+2E b+2Baj	2+1 Cfg	8		6	4	4	2	2	2	9							25'	Piles		
<i>Rapsòdia sobre temes Valencians</i>	2013/ AV62c		X	X	X	X	nd	nd	nd	nd			1	2	1	1										9'	Piles		
<i>Adagio mesto</i>	N.D.	N.D.									6 (1,2,1,1)															6'	Tot per l'aire		
<i>Preludio y fuga</i>	2013/ AV42c	2013									8															7'	I.M.D./Arpeges Diffusion		
<i>Romance</i>	2013/ AV31g				X	X	1+1 Pic	1	1Rq+ 2Bb+ 1Bj	1	4		2	1	2	1	1	1	3							7'	Piles		
<i>Romance</i>	2013/ AV31h																									7'	Piles		









## ANEXO II.

### ENTREVISTA A ANDRÉS VALERO CASTELLS

Entrevista realizada por Enrique Abello Blanco a Andrés Valero Castells el día 21 de mayo de 2016:

**¿Por qué la trompeta, el piano, la composición y la dirección?, Andrés Valero, ¿qué tenía en su mente cuando iba tomando estas decisiones a lo largo de su etapa como estudiante? ¿Qué maestros le influyeron más en su etapa de estudiante?**

Empecé con la trompeta porque mi padre tocaba el fliscorno, mi hermano eligió el oboe, y yo ya no tuve opción, aunque he de decir que me encantaba la trompeta. Al poco tiempo empecé con el piano porque era un complemento ideal, aunque se reveló como otra especialidad, es decir, lo estudié como otro instrumento principal, no solo como complementario. Desde bastante temprano empecé a escribir música, de manera natural, como necesidad creativa, finalmente la composición se revelaría como el campo en el que he desarrollado mayormente mi carrera. La dirección llegó más tarde, y siempre ha sido una segunda actividad, aunque en los últimos años se ha volteado un poco ese equilibrio, y de hecho este año me encuentro ocupando la plaza de director titular de una banda profesional, la de A Coruña. También empecé percusión, y he hecho pinitos con la guitarra eléctrica, pero evidentemente no hay tiempo para todo.

Mis maestros más influyentes serían Vicente Campos con la trompeta, Pilar Valero con el piano, Ramón Ramos y Leonardo Balada con la composición, y Enrique García Asensio, Manuel Galduf y Eduardo Cifre con la dirección.

**¿Qué supone la trompeta en su vida y en su actividad creativa?**

Actualmente nada, puesto que hace muchos años que decidí no tocar, porque o estás en una mínima forma o es un suplicio más que un placer. Aunque fue mi primera ocupación. Al terminar la carrera superior fui profesor en los conservatorios profesional de Soria y Superior de Murcia. Si pudiera todavía tocaría, sin duda. Aún hoy se me van los dedos a la digitación cuando leo cualquier música para dirigir, por ejemplo.

**Leyendo artículos, reseñas, entrevistas e información que facilita en su página web, encuentro muy importante en su vida la influencia de grandes intérpretes. ¿Quiénes han sido los más importantes en su carrera?**

Todos tenemos modelos a los que imitar. En mi caso a parte de los profesores que ya he comentado, yo era fan incondicional de Maurice André y de Wynton Marsalis, eran los trompetistas que más adoraba. Otra cosa es como compositor, puesto que hay intérpretes que me han ayudado muchísimo en mi carrera en ese sentido. En el caso de los trompetistas te diría Maurice Benterfa o Guy Touvron por ejemplo.

**¿Qué compositores ha tenido como referencia?**

A parte de Leonardo Balada, en un ámbito más cercano, del siglo XX me fascinan I. Strawinsky, G. Ligeti, S. Reich, o I. Xenakis, por citar unos pocos.

**¿Cuáles son sus influencias?**

Pues son muy diversas, a parte de los compositores que te acabo de comentar, siempre me he sentido influenciado por corrientes diversas, desde el rock hasta el folklore.

**Neo-clásico, neo-barroco, neo-romántico, serialismo, etc. Ha viajado por varios estilos. ¿Dónde se siente mejor?, ¿Son las obras las que le llevan al estilo?**

Me gusta sentirme libre, y después de una época en la que vas explorando diferentes estilos y técnicas, vas conformando tu propia síntesis, tu propia personalidad.

**¿Cuáles son sus gustos estéticos como compositor?**

Además de libre, me gusta encontrar un equilibrio entre lo tradicional y lo vanguardista o experimental. Si solamente pudiera escoger un término, me quedaría con la expresión “eclectico”.

Se le podría definir como un músico completo: compositor, director, intérprete, musicólogo e investigador ¿Es necesario esto para la composición? ¿Qué le aporta?

Al haber trabajado en varios campos, la expresión “músico completo” parece bastante adecuada. Lo más necesario para componer es tener creatividad, y disciplina, pero un compositor debe tener amplios conocimientos de cuantas más materias mejor, todas aportan perspectiva.

**¿Cuáles considera sus éxitos más importantes? Los que han supuesto un antes y un después. ¿Han tenido relación directa con acontecimientos extra-musicales?**

Pues, en el año 2001, siendo todavía estudiante de composición gané dos premios importantes, que supusieron mi primer estreno con una orquesta profesional (Sinfónica de Galicia, por el Premio Andrés Gaos), y el Premio Maestro Villa de Madrid. En ese momento fui el compositor más joven en obtenerlo. Desde entonces me dediqué digamos de forma profesional a la composición, porque durante más de una década he tenido la suerte de recibir numerosos encargos importantes, además de otros premios, etc. Pero sin duda, la obra que marca una antes y un después en mi trayectoria quizá más a nivel personal que intrínsecamente profesional, fue mi tercer sinfonía, para gran orquesta “Epidemia Silenciosa”, escrita a partir de mis duras vivencias en torno a la enfermedad de mi madre, el Alzheimer.

### **¿Qué proyectos tiene a corto, medio y largo plazo?**

Pues, ahora mismo estoy volcado en la dirección, y debo decidir si continúo ocupando la titularidad de la Municipal de A Coruña o si me reincorporo al Conservatorio Superior de Valencia. Eso determinará por ejemplo que me anime con la tesis doctoral, o que acepte más o menos encargos de composición. Estoy expectante.

### **¿Tiene pensado componer algún concierto para trompeta más?**

Creo que seguro que llegará un tercer concierto tarde o pronto. Así como una sexta sinfonía, o mi primera ópera, etc. Son proyectos en el horizonte.

*Concierto nº 1 para trompeta y orquesta de cuerdas:*

### **El primer concierto es una obra que podíamos decir “temprana”. ¿Qué supuso esta obra para ti?**

Un gran reto. Gracias al contacto con Guy Touvron, pude editar mis primeras obras para trompetas en la editorial parisina G. Billaudot. Decidí dedicarle alguna obra, y cuando se lo dije yo pensaba en alguna obra de cámara, como las que había escrito hasta entonces, y él me dijo que si le escribía algo que fuera un concierto que él era un solista. Así que acepté el reto, a pesar de mi juventud, y le escribí la obra, que estrenó junto a la orquesta de jóvenes de Murcia, y la llevó a publicar en Suiza, en BIM & The Brass Press.

### **¿Cuál fue el contexto en el que surge la inspiración para su escritura?**

Es música pura, no hay una motivación extramusical, como sí ocurre en otras obras que he escrito.

**¿Cuáles son las conexiones entre ese contexto y la música finalmente escrita?**

La conexión con el contexto es un joven muy ilusionado, con ganas de escribir algo interesante para un instrumento que conocía bien. Aunque he de reconocer que es una obra temprana, con poca formación técnica como compositor.

**¿Consideras plasmados tus planteamientos estéticos y expresivos?**

Los de aquel momento sí, claro. Cada obra es un reflejo de ti en un momento determinado de tu vida. En aquella época yo estaba muy influenciado por la música modernista francesa para trompeta. Sin A. Jolivet, mi concierto hubiera sido distinto seguro.

**¿Recibió del solista y/o del director alguna sugerencia o fue totalmente libre para escribir?**

Fui totalmente libre, pero los consejos que me dieron tanto solista como director me vinieron muy bien para las siguientes obras.

**¿Cómo se desarrollaron los ensayos y el estreno? ¿Participó activamente en los ellos?**

Sí, entonces yo era profesor del Conservatorio de Murcia, trajimos a Guy Touvron a dar un curso para los alumnos del conservatorio y estrenar mi concierto en el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia. Pude participar en todos los ensayos, y por supuesto disfrutar del estreno en el Auditorio de Murcia.

**En estos primeros años ¿Quiénes eran sus referentes y sus influencias?**

Recuerdo que algunas de mis primeras obras bebían bastante de la escuela nacionalista española, sobre todo de Albéniz y Falla. Aunque en el caso de este concierto, ya he comentado que estaba influenciado por las obras que practicaba con la trompeta, sobre todo Jolivet, pero también Tomasi, Bozzza, Desenclos, etc.

***Concierto n° 2 “Pegasus”:***

**En las palabras que incluye en la partitura explica las fuentes de inspiración para la temática (la mitológica y la astronómica), pero en cuanto a la inspiración musical, ¿Cuál fue?**

Todo lo relacionado con Pegasus, el mito y la constelación. La inspiración musical es la que determina como queda escrita la obra.

### **¿En qué contexto personal o profesional la compuso?**

Fue la primera de las dos obras que escribí para la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana, por ser su compositor residente. Entonces estaba ya ocupando una cátedra de composición en el Conservatorio Superior de Valencia.

### **¿Por qué elige esta forma musical para el concierto? ¿Y la orquestación?**

Los dos encargos que recibe el compositor residente de la JOGV son uno primero para orquesta de cámara, con o sin solista, y otro para orquesta sinfónica. La forma la determina la configuración de la constelación, así como la narración mitológica en torno al caballo alado. En cuanto a la orquestación, pensé que la inclusión de 4 trompetas además de la cuerda y el solista de piccolo, eran ideales para la idea conceptual de la obra, aunque eso, unido a la dificultad técnica de la obra hace que hoy no se interprete en cuanto a penas.

**El hecho de escribir para un especialista como Otto Sautter una obra como “Pegasus”, de un registro tan extremo, puede suponer que se programe menos veces. ¿Valora el compositor este hecho cuando escribe?, ¿Tiene en cuenta el mercado musical?**

De alguna manera acabo de responder. El compositor lo valora todo. A veces escribes una obra de una forma que sabes que no se va a tocar, pero merece la pena, si la idea musical es esa, no hay que renunciar a ella. Yo por ejemplo escribí una fanfarria para 18 trompas, compleja, con una disposición espacial determinada. Solamente se ha tocado en el estreno, aunque recibí un premio en Florida, por ella, además del encargo de la International Horn Society, y la publicación en la colección de partituras del congreso internacional en la que se estrenó. Hay obras que sabes que se van a tocar poco, pero lo aceptas porque piensas que es lo mejor. Otras sin embargo no paran de tocarse.

**¿Durante la composición de la obra tenía contacto con Sautter sobre algún aspecto de su parte?**

La verdad es que no, al elegir el tema de la obra, me pareció una bonita coincidencia que el mayor hobby de Otto son los caballos, pero lo cierto es que le enseñé la obra cuando estuvo acabada.

**¿Cómo se desarrollaron los ensayos y el estreno? ¿Participó en los ensayos activamente?**

Sí, tuve esa suerte. Como compositor residente de la orquesta tienes el compromiso de estar presente durante todo el proceso.

**¿Qué supuso en su carrera el paso por la JOGV como compositor residente?, ¿Cuántas obras estrenó para esa institución?, ¿Qué me puede decir de esa experiencia?**

A lo largo de la entrevista te he ido respondiendo a estas cuestiones. Solamente añadir que fue una experiencia inolvidable, porque si bien estrenar con orquestas profesionales es muy bueno para tu carrera, trabajar con la ilusión de la juventud es un privilegio. Estrené dos obras siendo residente, “Pegasus” y mi “Tercera sinfonía, Epidemia Silenciosa”. Previamente a ocupar el cargo de residente, el Instituto Valenciano de la Música me encargó una obra para metales y percusión para celebrar los 25 años de la Constitución Española. Compuse mi “Fanfarria de Plata”, que estrené con la gente de la JOGV, dirigiendo yo mismo, en un concierto conmemorativo.

**¿Tiene pensadas versiones para banda o piano con el solista?**

EN principio no, porque la parte de la cuerda se podría adaptar tal vez, pero se necesitan los 4 trompetas, a parte del piccolo solista.

**¿Qué particularidades me puede decir de esta obra Andrés Valero?**

Pues, a nivel estético es una buena ejemplificación de lo que hablábamos antes sobre el eclecticismo. En ella encontramos desde ciertos usos entroncados en la tonalidad, pero también pasajes aleatorios, con un uso textural muy acusado. También apuntaría que en el quinto tiempo hay una autocita, puesto que el tema es Pegasus con Zeus, y decidí introducir elementos de mi segunda sinfonía, basada en la “Teogonía” del poeta griego Hesiodo, con un movimiento dedicado al Dios de Dioses, Zeus.