

Nota a la versión sometida a confidencialidad:

En la versión publicable (durante el periodo de confidencialidad estipulado) se han omitido las secciones que contienen las aportaciones originales de la investigación, que corresponden con los bloques I, II y III de la tesis (pp. 111-968).



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**EL «CONCIERTO PARA ORQUESTA» EN ESPAÑA
EN EL SIGLO XXI (2001-2014):
ANÁLISIS TÉCNICO Y PENSAMIENTO ESTÉTICO**

Presentada por Francisco Javier Trabalón Ruiz para
optar al grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. Carlos José Villar Taboada

ÍNDICE

ÍNDICE

Índice	5
Listado de figuras	16
Listado de ejemplos musicales	35
Abreviaturas	59
Agradecimientos	53
I.- INTRODUCCIÓN	67
Presentación del tema y justificación	67
Estado de la cuestión	70
Hipótesis y objetivos	84
Marco teórico	85
Fuentes	94
Fuentes directas	95
Fuentes indirectas	98
Metodología	98
Selección del objeto de estudio	101
Proceso analítico	103
Estructura de la tesis	103
 BLOQUE I: ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL «CONCIERTO PARA ORQUESTA» DURANTE EL SIGLO XX Y XXI	
 1.- EL «CONCIERTO PARA ORQUESTA»	 111

1.1.- El origen del «concierto para orquesta»	111
1.2.- Desarrollo del «concierto para orquesta» desde el siglo XX	123
1.3.- Estudio cuantitativo de la evolución del «concierto para orquesta» en los siglo XX y XXI	170
1.4.- El «concierto para orquesta» en España durante el siglo XX	177

BLOQUE II: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS

2.- METODOLOGÍA ANALÍTICA	189
2.1.- Proceso analítico	189
2.2.- Principios metodológicos	193
2.3.- Estudio de las señales de audio	195
2.4.- Análisis paramétrico	213
2.4.1.- Articulación discursiva	214
2.4.2.- Altura	218
2.4.3.- Temporalidad	222
2.4.4.- Timbre	223
2.4.5.- Intensidad	225
2.4.6.- Textura	226

BLOQUE III: EL «CONCIERTO PARA ORQUESTA» EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XXI: ANÁLISIS DEL REPERTORIO

3.- <i>CONCERTO LORQUIANO (PARA ORQUESTRA) (2001), DE ROGELIO GROBA</i>	235
3.1.- Aspectos biográficos y compositivos	235

	Índice
3.1.1.- Biografía	235
3.1.2.- La obra musical de Rogelio Groba	237
3.2.- <i>Concerto Lorquiano (para orquesta) (2001)</i>	241
3.2.1.- Contexto e información general	241
3.2.2.- Análisis técnico	244
3.2.2.1.- Articulación discursiva	244
3.2.2.2.- Altura	259
3.2.2.3.- Temporalidad	276
3.2.2.4.- Timbre	284
3.2.2.5.- Intensidad	292
3.2.2.6.- Textura	296
3.3.- Síntesis del estudio de <i>Concierto Lorquiano (para orquesta)</i> (2001)	299
4.- <i>CONCIERTO PARA ORQUESTA I (PARA ORQUESTA SINFÓNICA) (2003), DE JESÚS VILLA ROJO</i>	303
4.1.- Aspectos biográficos y compositivos	303
4.1.1.- Biografía	303
4.1.2.- La obra musical de Jesús Villa Rojo	305
4.2.- <i>Concierto para orquesta I (Para Orquesta Sinfónica) (2003)</i>	307
4.2.1.- Contexto e información general	307
4.2.2.- Análisis técnico	310
4.2.2.1.- Articulación discursiva	311
4.2.2.2.- Altura	323
4.2.2.3.- Temporalidad	339
4.2.2.4.- Timbre	351

4.2.2.5.- Intensidad	357
4.2.2.6.- Textura	362
4.3.- Síntesis del estudio de <i>Concierto para orquesta I (Para Orquesta Sinfónica)</i> (2001)	365
5.- <i>CONCERT PER A ORQUESTRA</i> (2004), DE AGUSTÍN CHARLES	369
5.1.- Aspectos biográficos y compositivos	369
5.1.1.- Biografía	369
5.1.2.- La obra musical de Agustín Charles	372
5.2.- <i>Concert per a orquesta</i> (2004)	376
5.2.1.- Contexto e información general	376
5.2.2.- Análisis técnico	378
5.2.2.1.- Articulación discursiva	389
5.2.2.2.- Altura	393
5.2.2.3.- Temporalidad	410
5.2.2.4.- Timbre	415
5.2.2.5.- Intensidad	423
5.2.2.6.- Textura	428
5.3.- Síntesis del estudio de <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Agustín Charles	428
6.- <i>MEMORANDUM. CONCIERTO PARA ORQUESTRA</i> (2004), DE ANTÓN GARCÍA ABRIL	433
6.1.- Aspectos biográficos y compositivos	433
6.1.1.- Biografía	434
6.1.2.- La obra musical de Antón García Abril	436

6.2.- <i>Memorandum. Concierto para orquesta</i> (2004)	440
6.2.1.- Contexto e información general	440
6.2.2.- Análisis técnico	442
6.2.2.1.- Articulación discursiva	442
6.2.2.2.- Altura	460
6.2.2.3.- Temporalidad	476
6.2.2.4.- Timbre	484
6.2.2.5.- Intensidad	490
6.2.2.6.- Textura	497
6.3.- Síntesis del estudio de <i>Memorandum. Concierto para orquesta</i> (2004), de Antón García Abril	500
7.- «ALBA SAPIENTIA». CONCIERTO N.º 2 PARA ORQUESTA SINFÓNICA (2008) Y CONCERT N.º 4 «PORTA DELS SERRANS». CONCIERTO PARA ORQUESTA SINFÓNICA (2013), DE FERRER FERRÁN	505
7.1.- Aspectos biográficos y compositivos	506
7.1.1.- Biografía	506
7.1.2.- La obra musical de Ferrer Ferrán	508
7.2.- « <i>Alba Sapientia</i> ». <i>Concierto n.º 2</i> para orquesta sinfónica (2008)	514
7.2.1.- Contexto e información general	514
7.2.2.- Análisis técnico	515
7.2.2.1.- Articulación discursiva	516
7.2.2.2.- Altura	533
7.2.2.3.- Temporalidad	547
7.2.2.4.- Timbre	553

7.2.2.5.- Intensidad	560
7.2.2.6.- Textura	566
7.3.- <i>Concert n.º 4 «Porta dels Serrans». Concierto para orquesta sinfónica (2013)</i>	570
7.3.1.- Contexto e información general	570
7.3.2.- Análisis técnico	572
7.3.2.1.- Articulación discursiva	573
7.3.2.2.- Altura	589
7.3.2.3.- Temporalidad	601
7.3.2.4.- Timbre	607
7.3.2.5.- Intensidad	616
7.3.2.6.- Textura	621
7.4.- Síntesis del estudio de « <i>Alba Sapientia</i> ». <i>Concierto n.º 2</i> para orquesta sinfónica (2008) y <i>Concert n.º 4 «Porta dels Serrans». Concierto para orquesta sinfónica (2013)</i> , de Ferrer Ferrán	626
8.- <i>CONCIERTO PARA ORQUESTA (2010), DE CÉSAR CANO</i>	631
8.1.- Aspectos biográficos y compositivos	631
8.1.1.- Biografía	632
8.1.2.- La obra musical de César Cano	634
8.2.- <i>Concierto para orquesta (2010)</i>	637
8.2.1.- Contexto e información general	637
8.2.2.- Análisis técnico	640
8.2.2.1.- Articulación discursiva	640
8.2.2.2.- Altura	656
8.2.2.3.- Temporalidad	675

8.2.2.4.- Timbre	683
8.2.2.5.- Intensidad	689
8.2.2.6.- Textura	693
8.3.- Síntesis del estudio de <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de César Cano	697
9.- CONCIERTO BREVE PARA ORQUESTA (FOR SYMPHONY ORCHESTRA) (2010), DE JOSÉ ZÁRATE	703
9.1.- Aspectos biográficos y compositivos	703
9.1.1.- Biografía	704
9.1.2.- La obra musical de José Zárate	706
9.2.- <i>Concierto breve para orquesta (for symphony orchestra)</i> (2010)	709
9.2.1.- Contexto e información general	709
9.2.2.- Análisis técnico	712
9.2.2.1.- Articulación discursiva	713
9.2.2.2.- Altura	727
9.2.2.3.- Temporalidad	748
9.2.2.4.- Timbre	753
9.2.2.5.- Intensidad	761
9.2.2.6.- Textura	766
9.3.- Síntesis del estudio de <i>Concierto breve para orquesta (for symphony orchestra)</i> (2010), de José Zárate	769
10.- CONCIERTO PARA ORQUESTA (2011), DE EDUARDO PÉREZ MASEDA	773
10.1.- Aspectos biográficos y compositivos	773
10.1.1.- Biografía	773

10.1.2.- La obra musical de Eduardo Pérez Maseda	775
10.2.- <i>Concierto para orquesta</i> (2011)	781
10.2.1.- Contexto e información general	782
10.2.2.- Análisis técnico	784
10.2.2.1.- Articulación discursiva	785
10.2.2.2.- Altura	801
10.2.2.3.- Temporalidad	816
10.2.2.4.- Timbre	820
10.2.2.5.- Intensidad	827
10.2.2.6.- Textura	832
10.3.- Síntesis del estudio de <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Eduardo Pérez Maseda	839
11.- <i>HARD-CORE. CONCIERTO PARA ORQUESTA</i> (2012), DE PILAR JURADO	843
11.1.- Aspectos biográficos y compositivos	843
11.1.1.- Biografía	843
11.1.2.- La obra musical de Pilar Jurado	845
11.2.- <i>Hard-Core. Concierto para orquesta</i> (2012)	847
11.2.1.- Contexto e información general	849
11.2.2.- Análisis técnico	851
11.2.2.1.- Articulación discursiva	852
11.2.2.2.- Altura	866
11.2.2.3.- Temporalidad	883
11.2.2.4.- Timbre	888
11.2.2.5.- Intensidad	897

	Índice
11.2.2.6.- Textura	901
11.3.- Síntesis del estudio de <i>Hard-Core. Concierto para orquesta</i> (2012), de Pilar Jurado	903
12.- SONES DE FIESTA. CONCIERTO PARA ORQUESTA (2014), DE TOMÁS MARCO	909
12.1.- Aspectos biográficos y compositivos	909
12.1.1.- Biografía	909
12.1.2.- La obra musical de Tomás Marco	912
12.2.- <i>Sones de fiesta. Concierto para orquesta</i> (2014)	914
12.2.1.- Contexto e información general	915
12.2.2.- Análisis técnico	918
12.2.2.1.- Articulación discursiva	918
12.2.2.2.- Altura	929
12.2.2.3.- Temporalidad	945
12.2.2.4.- Timbre	948
12.2.2.5.- Intensidad	956
12.2.2.6.- Textura	963
12.3.- Síntesis del estudio de <i>Sones de fiesta. Concierto para orquesta</i> (2014), de Tomás Marco	965
CONCLUSIONES	969
FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	
Fuentes	993
Fuentes directas	993

Partituras	993
Ediciones discográficas	996
Audio digital	997
Textos de los compositores	998
Entrevistas a los compositores	998
Documentos audiovisuales	1000
Fuentes indirectas	1001
Hemerografía	1001
Programas de mano	1002
Bibliografía temática	1007
Análisis, historia y teoría de la música	1007
Metodología analítica	1012
«Concierto para orquesta»	1015
Música española	1017
Rogelio Groba	1018
Jesús Villa Rojo	1019
Agustín Charles	1020
Antón García Abril	1020
Ferrer Ferrán	1021
José Zárate	1021
Eduardo Pérez Maseda	1022
Pilar Jurado	1022
Tomás Marco	1022
Webgrafía	1026

ANEXOS

Anexo I: Transcripciones de las fuentes	1029
Anexo II: Tabla de «conciertos para orquesta» en el ámbito internacional	1037
Anexo III: Tabla de «conciertos para orquesta» en España en el siglo XXI	1047
Anexo IV: Código del protocolo analítico de señales en Matlab	1051

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1.1: Esquema con las apariciones de los <i>rtornellos</i> en el <i>Concerto for Orchestra</i> (1964) de Gerhard (Fuente: Sproston 1999, 22)	140
Figura 1.2: Distribución de «conciertos para orquesta» por países	172
Figura 1.3: Evolución temporal del número de «conciertos para orquesta» por áreas de influencia	174
Figura 1.4: Evolución temporal del número de «conciertos para orquesta» por décadas	176
Figura 1.5: Comparativa entre los esquemas gráficos y la plasmación en partitura de tres fragmentos de <i>Concierto para orquesta</i> (1984), de Cruz de Castro (Fuente: Cureses 2013, 182)	181
Figura 2.1: Esquema del proceso analítico	192
Figura 2.2: Representación de la amplitud en el tiempo de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	197
Figura 2.3: Resultado del proceso analítico Seg1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	198
Figura 2.4: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	198
Figura 2.5: Resultado del proceso analítico Seg3 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	199
Figura 2.6: Resultado del proceso analítico Seg4 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	199
Figura 2.7: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	200
Figura 2.8: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	200
Figura 2.9: Resultado del proceso analítico Alt1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	201
Figura 2.10: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	202
Figura 2.11: Resultado del proceso analítico Alt3 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	202

Figura 2.12: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	203
Figura 2.13: Resultado del proceso analítico Eve1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	204
Figura 2.14: Resultado del proceso analítico Eve2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	204
Figura 2.15: Resultado del proceso analítico Eve3 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	205
Figura 2.16: Resultado del proceso analítico Eve4 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	205
Figura 2.17: Resultado del proceso analítico Eve5 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	206
Figura 2.18: Resultado del proceso analítico Eve6 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	206
Figura 2.19: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	207
Figura 2.20: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	208
Figura 2.21: Resultado del proceso analítico Tem3 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	208
Figura 2.22: Resultado del proceso analítico Tim1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	209
Figura 2.23: Resultado del proceso analítico Tim2 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	210
Figura 2.24: Resultado del proceso analítico Tim3 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	210
Figura 2.25: Resultado del proceso analítico Tim4 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	211
Figura 2.26: Resultado del proceso analítico Tim5 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	211
Figura 2.27: Resultado del proceso analítico Tim6 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	212
Figura 2.28: Resultado del proceso analítico Tim7 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	213

Figura 2.29: Resultado del proceso analítico Tim1 de la sección A en <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	215
Figura 2.30: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección a2 del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Groba	216
Figura 2.31: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados en el ámbito de la articulación discursiva	217
Figura 2.32: Relación entre los elementos armónicos y el tipo de cifrado empleado para su análisis	220
Figura 2.33: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados ámbito de la altura	220
Figura 2.34: Resultado del proceso Alt4 analizado, de la sección C de <i>Concerto lorquiano</i> (2001), de Groba	221
Figura 2.35: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados en el ámbito de la temporalidad	222
Figura 2.36: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados en el ámbito del timbre	224
Figura 2.37: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados en el ámbito de la intensidad	225
Figura 2.38: Resultado del proceso analítico Amp1 analizado con flechas, perteneciente a la sección C de <i>Concierto lorquiano</i> (2001), de Groba	226
Figura 2.39: Relación entre los aspectos estudiados y los procesos analíticos de señales empleados ámbito de la textura	228
Figura 3.1: Estructura interna en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	245
Figura 3.2: Estructura de la progresión final de c ₂ (cc. 379-400) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	246
Figura 3.3: Estructura de la progresión inicial de d ₁ (cc. 508-531) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	247
Figura 3.4: Resultado del proceso analítico Eve3 de la sección D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	250
Figura 3.5: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	250
Figura 3.6: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección B en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	251

Figura 3.7: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección C en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	252
Figura 3.8: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección A en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	252
Figura 3.9: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección C en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	256
Figura 3.10: Articulación interna de la sección A en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	258
Figura 3.11: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección C en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	263
Figura 3.12: Cuadro con los motivos principales de <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	268
Figura 3.13: Cuadro con las variaciones de los motivos principales en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	271
Figura 3.14: Cuadro con las indicaciones metronómicas de <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	276
Figura 3.15: Resultado del proceso analítico Tem2 de las secciones A, B, C y D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	278
Figura 3.16: Resultado del proceso analítico Alt3 de la sección A en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	285
Figura 3.17: Resultado del proceso analítico Tim1 de la sección D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	286
Figura 3.18: Resultado del proceso analítico Seg4 de la sección D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	288
Figura 3.19: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección C en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	292
Figura 3.20: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección D en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	293
Figura 4.1: Cuadro formal de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	311
Figura 4.2: Estructura interna del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	312
Figura 4.3: Estructura interna del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	313

Figura 4.4: Esquema de centros tonales del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	314
Figura 4.5: Resultado del proceso analítico Eve7 del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	315
Figura 4.6: Estructura interna del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	316
Figura 4.7: Representación de la intensidad en el tiempo del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	317
Figura 4.8: Estructura interna de los motivos del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	318
Figura 4.9: Resultado del proceso analítico Seg2 en la sección A del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	318
Figura 4.10: Resultado del proceso analítico Seg3 en la sección B del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	319
Figura 4.11: Resultado del proceso analítico Amp1 en la sección A' del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	322
Figura 4.12: Resultado del proceso analítico Eve7 en la sección B del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	323
Figura 4.13: Resultado del proceso analítico Alt4 en la sección B del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	326
Figura 4.14: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección B en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	327
Figura 4.15: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A' en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	327
Figura 4.16: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A' en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	330
Figura 4.17: Cuadro con los motivos principales del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	333
Figura 4.18: Cuadro con los motivos principales del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	335
Figura 4.19: Cuadro con los motivos principales del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	336
Figura 4.20: Relaciones motívicas entre los tres movimientos de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	338

Figura 4.21: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	340
Figura 4.22: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección B en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	341
Figura 4.23: Resultado del proceso analítico Tem3 de las secciones A, A' y A'' en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	342
Figura 4.24: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección A' en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	342
Figura 4.25: Resultado del proceso analítico Eve3 de la sección A' en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	347
Figura 4.26: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección A en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	348
Figura 4.27: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección B' en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	349
Figura 4.28: Resultado del proceso analítico Seg4 en la sección B del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	354
Figura 4.29: Resultado del proceso analítico Tim2 y Tim5 de la sección A en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	356
Figura 4.30: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección A' en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	357
Figura 4.31: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección B en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	358
Figura 4.32: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección B en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	358
Figura 4.33: Resultado del proceso analítico Eve4 de la sección B en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	364
Figura 5.1: Estructura interna del primer movimiento de <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	380
Figura 5.2: Perfil dinámico de las secciones B' y E' en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	381
Figura 5.3: Resultado del proceso de análisis Eve5 de la sección I en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	381

Figura 5.4: Resultado del proceso de análisis Eve4 de la sección K en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	382
Figura 5.5: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección D en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	383
Figura 5.6: Resultado de análisis Eve2 de la sección D en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	388
Figura 5.7: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección F en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	389
Figura 5.8: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección F en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	392
Figura 5.9: Resultado del proceso analítico Seg4 de la sección I en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	392
Figura 5.10: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección D' en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	395
Figura 5.11: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección D en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	395
Figura 5.12: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección B' en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	396
Figura 5.13: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección F en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	397
Figura 5.14: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección I en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	399
Figura 5.15: Resultado del proceso analítico Seg3 de las secciones A, B', E y J (respectivamente) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	399
Figura 5.16: Cuadro con los motivos principales de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	405
Figura 5.17: Tabla con las indicaciones metronómicas y agógica/expresivas de <i>Concerto per a orquestra</i> (2004), de Charles	410
Figura 5.18: Gráfica con las indicaciones metronómicas en <i>Concerto per a orquestra</i> (2004), de Charles	412
Figura 5.19: Resultado del proceso de análisis Tem2 de la sección F en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	412
Figura 5.20: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección E en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	413

Figura 5.21: Resultado del proceso analítico Tem2 en las secciones A y H (respectivamente) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	414
Figura 5.22: Resultado del proceso de análisis Tim1 de la sección A en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	419
Figura 5.23: Resultado del proceso analítico Tim2 de la sección D en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	420
Figura 5.24: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección C en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	424
Figura 5.25: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección E en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	424
Figura 6.1: Cuadro formal de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	443
Figura 6.2: Estructura interna del primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	443
Figura 6.3: Estructura interna del segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	445
Figura 6.4: Estructura interna del tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	446
Figura 6.5: Resultado del proceso analítico Seg4 de la sección A'' en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	451
Figura 6.6: Resultado del proceso analítico Seg3 de la sección C en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	451
Figura 6.7: Resultado del proceso analítico Eve1 de la sección A'' en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	452
Figura 6.8: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección A' en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	453
Figura 6.9: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección B en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	453
Figura 6.10: Resultado del proceso analítico Eve5 de la sección A'' en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	454
Figura 6.11: Resultado del proceso analítico Eve5 de la sección A' en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	455
Figura 6.12: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección Coda en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	456

Figura 6.13: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección Coda en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	461
Figura 6.14: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	462
Figura 6.15: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección Coda en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	462
Figura 6.16: Esquema de los centros tonales correspondientes a las secciones de los tres movimientos de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	465
Figura 6.17: Cuadro con los motivos principales del primer movimiento en <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	470
Figura 6.18: Cuadro con los motivos principales en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	472
Figura 6.19: Cuadro con los motivos principales en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	473
Figura 6.20: Relaciones motívicadas entre los tres movimientos de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	474
Figura 6.21: Resultado del proceso analítico Alt2 de la secciones A de los tres movimientos en <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	475
Figura 6.22: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	476
Figura 6.23: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección A en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	479
Figura 6.24: Resultado del proceso analítico Tem3 de la sección A en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	479
Figura 6.25: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección B en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	481
Figura 6.26: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección B' en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	483
Figura 6.27: Funciones texturales de las familias instrumentales en <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	485
Figura 6.28: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección B en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	490
Figura 6.29: Resultado del proceso analítico Amp3 de la sección de introducción en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	491

Figura 6.30: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección C en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	492
Figura 6.31: Resultado del proceso analítico Amp1 de la coda en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	492
Figura 7.1: Estructura interna de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	517
Figura 7.2: Estructura funcional de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	518
Figura 7.3: Resultado de los procesos analíticos Amp1 y Eve7 de la subsección a ₂ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	519
Figura 7.4: Resultado del proceso analítico Eve5 de la subsección d ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	522
Figura 7.5: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección a ₅ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	522
Figura 7.6: Resultado del proceso analítico Amp1 de la coda en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	523
Figura 7.7: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección c ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	524
Figura 7.8: Resultado del proceso analítico Eve5 de la subsección c ₂ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	525
Figura 7.9: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección a ₅ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	525
Figura 7.10: Resultado del proceso analítico Seg4 de la subsección a ₃ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	529
Figura 7.11: Resultado de los procesos analíticos Seg1 y Seg4 de la subsección a ₅ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	530
Figura 7.12: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección c ₂ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	535
Figura 7.13: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección d ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	536
Figura 7.14: Resultado del proceso analítico Seg3 de las subsecciones a ₂ , d ₁ , d ₅ y coda en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	537
Figura 7.15: Cuadro con los principales motivos de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	542

Figura 7.16: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógico/expresivas de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	548
Figura 7.17 Resultado del proceso analítico Tem2 de la subsección c ₃ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	549
Figura 7.18: Resultado del proceso analítico Tem3 de la subsección a ₃ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	551
Figura 7.19: Resultado del proceso analítico Eve3 de la introducción de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	552
Figura 7.20: Resultado del proceso analítico Tim7 de subsección d ₂ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	554
Figura 7.21: Resultado del proceso analítico Tim5 de la coda en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	558
Figura 7.22: Resultado del proceso analítico Tim3 de la subsección a ₂ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	558
Figura 7.23: Resultado del proceso analítico Tim3 de la subsección a ₅ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	559
Figura 7.24: Resultado del proceso analítico Tim1 de la subsección b ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	559
Figura 7.25: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección a ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	562
Figura 7.26: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección b ₁ en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	562
Figura 7.27: Estructura interna de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	573
Figura 7.28: Distribución de solos en <i>Porta del Serrans</i> (2010), de Ferrán	575
Figura 7.29: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección b ₅ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	581
Figura 7.30: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección b ₆ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	582
Figura 7.31: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección c ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	583
Figura 7.32: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección coda ₂ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	584
Figura 7.33: Resultado del proceso analítico Eve5 de la subsección d ₂ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	586

Figura 7.34: Resultado del proceso analítico Seg4 de la subsección d ₃ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	588
Figura 7.35: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección coda ₂ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	590
Figura 7.36: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección a ₆ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	591
Figura 7.37: Resultado del análisis Alt4 de la subsección d ₂ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	592
Figura 7.38: Resultado de análisis Seg3 de la subsección a ₄ y b ₅ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	593
Figura 7.39: Resultado del proceso analítico Alt2 de la subsección d ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	593
Figura 7.40: Cuadro con los principales motivos de <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	597
Figura 7.41: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	601
Figura 7.42: Resultado del proceso analítico Tem2 de la subsección b ₃ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	602
Figura 7.43: Resultado del análisis Tem2 de la subsección coda ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	603
Figura 7.44: Resultado del proceso analítico Tem2 de la subsección a ₇ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	604
Figura 7.45: Resultado del proceso analítico Tim2 de la subsección a ₄ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	612
Figura 7.46: Resultado del proceso analítico Tim1 de la subsección b ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	612
Figura 7.47: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección b ₆ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	613
Figura 7.48: Resultado del proceso analítico Tim2 de la subsección d ₂ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	615
Figura 7.49: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección a ₈ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	617
Figura 7.50: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección b ₃ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	617

Figura 7.51: Resultado del análisis Amp1 de la subsección b ₅ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	618
Figura 7.52: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección b ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	619
Figura 7.53: Resultado del proceso analítico Alt2 de la subsección a ₇ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	622
Figura 8.1: Cuadro formal de <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	640
Figura 8.2: Estructura interna de «I.- Pórtico de las doce estrellas» en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	641
Figura 8.3: Estructura interna de «II.- Justa de tríos» en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	643
Figura 8.4: Estructura funcional de «II.- Justa de tríos» en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	644
Figura 8.5: Estructura interna de «III.- Estelas del juego» en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	645
Figura 8.6: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección Coda del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	648
Figura 8.7: Resultado del proceso analítico Eve4 de las secciones A, B y A' del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	652
Figura 8.8: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección B del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	653
Figura 8.9: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección B' del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	655
Figura 8.10: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección Coda del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	658
Figura 8.11: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección A' del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	659
Figura 8.12: Cuadro con los principales motivos de <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	668
Figura 8.13: Resultado del proceso analítico Alt2 de la sección A' del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	674
Figura 8.14: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas de <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	676

Figura 8.15: Indicación sobre la distribución de la cuerda del glosario en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	684
Figura 8.16: Indicación sobre la distribución por intérpretes y símbolos de la percusión en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	685
Figura 8.17: Indicación sobre la disposición de los intérpretes de percusión en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	685
Figura 8.18: Indicación sobre la dirección del arco en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	686
Figura 8.19: Resultado del proceso analítico Tim1 de la sección B del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	688
Figura 8.20: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección A''' del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	689
Figura 8.21: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección A del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	690
Figura 9.1: Cuadro con las características de los movimientos de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	711
Figura 9.2: Estructura interna del primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	713
Figura 9.3: Estructura interna del segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	714
Figura 9.4: Estructura motívica del segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	717
Figura 9.5: Estructura interna del tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	718
Figura 9.6: Estructura interna del cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	719
Figura 9.7: Resultado del proceso analítico Eve4 de la sección A en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	720
Figura 9.8: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección A en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	720
Figura 9.9: Resultado del proceso analítico Eve5 de la sección A en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	724

Figura 9.10: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección B en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	725
Figura 9.11: Resultado del proceso analítico Seg4 de la sección A' en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	726
Figura 9.12: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección B en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	726
Figura 9.13: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	731
Figura 9.14: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección B en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	731
Figura 9.15: Cuadro con los motivos principales en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	735
Figura 9.16: Cuadro con los motivos principales en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	737
Figura 9.17: Cuadro con los motivos principales en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	738
Figura 9.18: Cuadro con los motivos principales en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	740
Figura 9.19: Cuadro con las relaciones motivicas entre los cuatro movimientos de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	742
Figura 9.20: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	748
Figura 9.21: Resultado del proceso analítico Tem2 de la sección B en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	752
Figura 9.22: Resultado del proceso analítico Tim2 de la sección A en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	760
Figura 9.23: Resultado del proceso analítico Amp1 del primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	760
Figura 9.24: Resultado del proceso analítico Amp2 del tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	761
Figura 9.25: Resultado del proceso analítico Amp1 del cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	762
Figura 10.1: Estructura interna de <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	786

Figura 10.2: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección D en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	792
Figura 10.3: Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección G en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	792
Figura 10.4: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección I en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	798
Figura 10.5: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección J en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	801
Figura 10.6: Cuadro con los motivos principales de <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	806
Figura 10.7: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	816
Figura 10.8: Resultado del proceso analítico Tem2 de las secciones A, C, F e I en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	817
Figura 10.9: Resultado del proceso analítico Tim7 de la sección C en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	825
Figura 10.10: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección F en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	828
Figura 10.11: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección H en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	828
Figura 10.12: Resultado del proceso analítico Alt3 de la sección F en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	839
Figura 11.1: Cuadro formal con el título, dedicatoria y texto de cada movimiento en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	849
Figura 11.2: Cuadro formal de <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	851
Figura 11.3: Estructura interna de «Impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	852
Figura 11.4: Estructura interna de «II.- La sombra del yo», en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	853
Figura 11.5: Estructura interna de «III.- El eterno retorno», en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	854
Figura 11.6: Estructura interna de «IV.- La cueva de las mariposas», en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	855
Figura 11.7: Estructura interna de «V.- <i>Motum perpetuum</i> », en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	856

Figura 11.8: Resultado del proceso analítico Eve7 de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	860
Figura 11.9 Resultado del proceso analítico Eve7 de la sección A' de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	862
Figura 11.10: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección A' de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	863
Figura 11.11: Resultado del proceso analítico Seg2 de la sección A de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	863
Figura 11.12: Resultado del proceso analítico Seg1 de la sección A' de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	865
Figura 11.13: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección A de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	866
Figura 11.14: Resultado del proceso analítico Alt3 de la sección A' de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	867
Figura 11.15: Resultado del proceso analítico Alt4 de la sección B' de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	867
Figura 11.16: Resultado del proceso analítico Alt3 de la sección B de <i>El impulso de un latido</i> en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	869
Figura 11.17: Resultado del proceso analítico Seg3 de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	872
Figura 11.18: Cuadro con los motivos principales de <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	873
Figura 11.19: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	883
Figura 11.20: Resultado del proceso analítico Tem2 de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	884
Figura 11.21: Resultado del proceso analítico Tim7 de la sección A de «III.- “III.- El eterno retorno»» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	897
Figura 11.22: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección B de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	898
Figura 11.23: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección B' de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	899
Figura 11.24: Resultado del proceso analítico Amp2 de la sección A' de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	899

Figura 11.25: Resultado del proceso analítico Amp1 de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	900
Figura 12.1: Cuadro formal de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	917
Figura 12.2: Estructura interna en la sección A (cc. 1-240) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	919
Figura 12.3: Estructura de solos en la sección A (cc. 1-241) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	920
Figura 12.4: Estructura interna la sección B (cc. 241-447) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	921
Figura 12.5: Resultado del proceso analítico Eve7 de la subsección b8 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	924
Figura 12.6: Resultado del proceso analítico Seg2 de la subsección a7 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	926
Figura 12.7: Representación tiempo-intensidad de la sección B de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	926
Figura 12.8: Resultado del proceso analítico Seg2 de la subsección b7 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	927
Figura 12.9: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección a7 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	930
Figura 12.10: Modalidad en los solos de la sección A (cc. 1-241) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	931
Figura 12.11: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección b7 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	934
Figura 12.12: Resultado del proceso analítico Alt4 de la subsección b5 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	938
Figura 12.13: Cuadro con los motivos de la sección A de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	939
Figura 12.14: Esquema de solos en el segundo movimiento del <i>Concerto for Orchestra</i> (1941), de Bartók (Fuente: Cooper 2004, 349)	941
Figura 12.15: Resultado del proceso analítico Alt2 de las subsecciones a2, a4 y a6 de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	943
Figura 12.16: Cuadro con los motivos de la sección B de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	943
Figura 12.17: Cuadro con las indicaciones metronómicas y agógicas/expresivas de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	944

Figura 12.18: Resultado del proceso analítico Tem2 de la subsección a ₂ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	947
Figura 12.19: Resultado del proceso analítico Tem2 de la subsección b ₇ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	948
Figura 12.20: Resultado del proceso analítico Tim3 de la subsección a ₄ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	949
Figura 12.21: Cuadro con los solos de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	950
Figura 12.22: Resultado del proceso analítico Tim5 de la subsección b ₇ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	955
Figura 12.23: Resultado del proceso analítico Tim2 de la subsección b ₈ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	956
Figura 12.24: Resultado del proceso analítico Amp1 de la sección A de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	957
Figura 12.25: Resultado del proceso analítico Amp2 de la subsección a ₄ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	957
Figura 12.26: Resultado del proceso analítico Amp1 de la subsección b ₈ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	960
Figura 12.27: Resultado del proceso analítico Amp2 de la subsección b ₅ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	960

LISTADO DE EJEMPLOS

Ejemplo 1.1: Fragmento del primer movimiento (cc. 33-37) en <i>Konzert für Orchester op. 38</i> (1925), de Hindemith	122
Ejemplo 1.2: Fragmento final (cc. 309-314) de <i>Concerto for Orchestra</i> (1929), de Holmboe	128
Ejemplo 1.3: Fragmento final (cc. 16-17) de «III.- <i>Elegia</i> » en <i>Concerto for Orchestra</i> (1943), de Bartók	135
Ejemplo 1.4: Fragmento (cc. 142-151) del <i>Concerto for Orchestra</i> (1943), de Gerhard	138
Ejemplo 1.5: Fragmento del primer movimiento (cc. 139-142) en <i>Second Concerto for Orchestra</i> (2003), de Stucky	154
Ejemplo 1.6: Fragmento del final (cc. 303-304) de <i>Yi^o. Concerto for Orchestra</i> (2002) de Tan Dun	162
Ejemplo 1.7: Comienzo (cc. 1-7, viento metal) del <i>Concerto for Orchestra</i> (2003), de Lindberg	165
Ejemplo 2.1: Reducción armónica de las variaciones de un motivo, analizada con las indicaciones numéricas referidas a los intervalos, perteneciente a <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	218
Ejemplo 2.2: Reducción armónica de una progresión, analizada con un cifrado tonal (números romanos), perteneciente a <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	219
Ejemplo 2.3: Análisis textural basado en colores de un fragmento perteneciente a <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	227
Ejemplo 3.1: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 300-305, viento metal) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	249
Ejemplo 3.2: Paso de la sección C a D (cc. 498-503) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	254
Ejemplo 3.3: Paso de la subsección c ₁ a c ₂ (cc. 330-335) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	255
Ejemplo 3.4: Fragmento de la subsección c ₂ (cc. 378-383) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	257
Ejemplo 3.5: Reducción armónica de <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	262
Ejemplo 3.6: Fundamentales en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	262

Ejemplo 3.7: Fragmento de la subsección a ₅ (c. 63, clarinete) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	264
Ejemplo 3.8: Fragmento de la subsección a ₅ (cc. 61-62, violín y viola) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	264
Ejemplo 3.9: Reducción armónica de la subsección b ₁ (cc. 84-114) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	265
Ejemplo 3.10: Reducción armónica de la subsección b ₂ (cc. 207-214) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	265
Ejemplo 3.11: Reducción armónica de la subsección b ₂ (cc. 175-207) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	266
Ejemplo 3.12: Reducción armónica de la subsección c ₂ (cc. 380-387) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	266
Ejemplo 3.13: Reducción armónica de la cuerda en b ₁ y b ₃ en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	267
Ejemplo 3.14: Reducción armónica de la cuerda en b ₁ y b ₃ (a) y un fragmento de c ₁ (b) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	267
Ejemplo 3.15: Reducción armónica del motivo 1 en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	269
Ejemplo 3.16: Reducción armónica de las variaciones del motivo 4 en los compases, 1-2 (a), 122 (b), 138-142 (c), 356 (d) y 608-609 (e) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	269
Ejemplo 3.17: Reducción del material melódico del compás 62 en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	272
Ejemplo 3.19: Fragmento de la sección A (cc. 7-8) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	274
Ejemplo 3.20: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 5-6) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	275
Ejemplo 3.21: Comienzo de la sección A (cc. 1-2, flauta) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	277
Ejemplo 3.22: Final de la subsección a ₅ (cc. 67-69) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	278
Ejemplo 3.23: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 318-329, cuerda) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	279
Ejemplo 3.24: Comienzo de la subsección a ₄ (cc. 43-44, viento madera) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	280
Ejemplo 3.25: Fragmento de la subsección c ₃ (cc. 486-491) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	281

Ejemplo 3.26: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 7-8, cuerda, viento metal y madera) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	282
Ejemplo 3.27: Fragmento de la subsección c ₂ (cc. 360-365) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	283
Ejemplo 3.28: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 175-207, cuerda, percusión y viento metal) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	289
Ejemplo 3.29: Fragmento de la subsección c ₂ (cc. 366-371, viento metal y madera) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	290
Ejemplo 3.30: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 300-305) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	291
Ejemplo 3.31: Final de la sección D (cc. 678-683) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	294
Ejemplo 3.32: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 306-312, viento metal y madera) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	295
Ejemplo 3.33: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 294-299, cuerda y fagot) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	296
Ejemplo 3.34: Fragmento de la subsección d ₂ (cc. 648-653) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	297
Ejemplo 3.35: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 90-95) en <i>Concerto Lorquiano</i> (2001), de Groba	298
Ejemplo 4.1: Fragmento de la sección B (cc. 78-81, cuerda y viento madera) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	321
Ejemplo 4.2: Fragmento de la sección C (cc. 104-110) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	324
Ejemplo 4.3: Final de la sección B (cc. 70-87, contrabajo) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	325
Ejemplo 4.4: Final de la subsección a' ₁ (cc. 144-148) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	328
Ejemplo 4.5: Reducción armónica de la subsección a' ₁ (cc. 144-148) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	329
Ejemplo 4.6: Final de la subsección b' ₁ (cc. 132-133, trombones y tuba) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	331
Ejemplo 4.7: División por instrumentos y alturas de las entradas en el final de la subsección b' ₁ (c. 132) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	331

Ejemplo 4.8: Reducción armónica de las secciones A, A' y A'' en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	332
Ejemplo 4.9: Reducción armónica de las secciones C y C' en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	332
Ejemplo 4.10: Fragmento de la subsección b1 (cc. 25-30, violín I) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	334
Ejemplo 4.11: Fragmento de la subsección b1 (cc. 37-40, clarinete) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	334
Ejemplo 4.12: Final de la subsección b1 (cc. 43-47, clarinete) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	335
Ejemplo 4.13: Fragmento de la sección A' (cc. 104-108, clarinete) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	335
Ejemplo 4.14: Fragmento de la subsección a2 (cc. 40-42, flauta) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	336
Ejemplo 4.15: Fragmento de la subsección a2 (cc. 40-44, contrabajo) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	336
Ejemplo 4.16: Fragmento de la subsección a2 (cc. 49-50, violín I) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	336
Ejemplo 4.17: Fragmento de la sección B (cc. 78-79, fagot) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	337
Ejemplo 4.18: Fragmento de la subsección c2 (cc. 124-126, viola) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	337
Ejemplo 4.19: Fragmento de la subsección b1' (cc. 203-204, fagot) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	337
Ejemplo 4.20: Fragmento de la sección C (cc. 111-116) en el tercer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	343
Ejemplo 4.21: Inicio de A (cc. 1-8, violín I y II y viola) y A' (cc. 130-135, violín I y II y viola) en el tercer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	345
Ejemplo 4.22: Final de la sección A (cc. 73-77) en el primer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	346
Ejemplo 4.23: Inicio de la subsección b2 (cc. 77-78, corno inglés, fagot y trompa) en el segundo movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	348
Ejemplo 4.24: Final de la sección B' (cc. 159-162) en el primer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	350

Ejemplo 4.25: Fragmento de la sección C (cc. 236-237, trombones) en el tercer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	352
Ejemplo 4.26: Fragmento de la sección B (cc. 119-121, timbal) en el segundo movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	352
Ejemplo 4.27: Fragmento de la sección B (cc. 121-122, violonchelo) en el segundo movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	352
Ejemplo 4.28: Final de la sección B (cc. 129-133) en el segundo movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	353
Ejemplo 4.29: Final de la sección A (cc. 61-65) en el segundo movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	355
Ejemplo 4.30: Final de la sección A' (cc. 91-96) en el primer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	360
Ejemplo 4.31: Final de la subsección c ₁ (cc. 111-116) en el tercer movimiento <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	361
Ejemplo 4.32: Inicio del segundo movimiento (cc. 1-5, cuerda, oboe y timbal) de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	362
Ejemplo 4.33: Fragmento de la sección A' (cc. 97-96,,103) en el primer movimiento de <i>Concierto para orquesta I</i> (2003), de Villa Rojo	363
Ejemplo 5.1: Comparativa entre el comienzo de A (cc. 1-3, viento madera) y un fragmento de K (cc. 406-409, viento madera), en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	384
Ejemplo 5.2: Fragmento de la sección H (cc. 309-312, cuerda) en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	385
Ejemplo 5.3: Paso de la sección B' a D en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	386
Ejemplo 5.4: Fragmento de la sección H (cc. 289-293) en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	387
Ejemplo 5.5: Fragmento de la sección J (cc. 375-378) en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	390
Ejemplo 5.6: Fragmento de la sección C (cc. 95-98) en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	391
Ejemplo 5.7: Fragmento de la sección B (c. 79, violines I) en <i>Concert per a orquesta</i> (2004), de Charles	394

Ejemplo 5.8: Comparación entre el fragmento de la sección B (cc. 44-46, viento madera) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles, y el fragmento inicial (cc. 1-4, cuerda) de <i>Livre pour orchestre</i> (1968), de Lutoslawski	398
Ejemplo 5.9: Reducción armónica de los compases 1 (a), 58 (b) y 129-130 (c) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	400
Ejemplo 5.10: Reducción armónica del compás 3 en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	400
Ejemplo 5.11: Reducción armónica de los compases 43 (a) y 52 (b) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	400
Ejemplo 5.12: Reducción armónica (a) y escala (b) del compás 138 en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	401
Ejemplo 5.13: Reducción armónica de los compases 18 (a) y 77 (b) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	401
Ejemplo 5.14: Reducción armónica de un fragmento de B' (cc. 118-121) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	402
Ejemplo 5.15: Fragmento de K (cc. 398-399, violín I) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	402
Ejemplo 5.16: Fragmento de H (c. 291, trombón) <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	402
Ejemplo 5.17: Línea melódica del compás 200 (a) y su reducción escalística (b) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	403
Ejemplo 5.18: Línea melódica de la sección A (35-38) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	403
Ejemplo 5.19: Línea melódica del compás 182 de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	404
Ejemplo 5.20: Reducción escalística del compás 17 de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	404
Ejemplo 5.21: Fragmento del comienzo de I (cc. 313-316, violines I y II) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	409
Ejemplo 5.22: Fragmento de la sección H (cc. 269-270, clarinete bajo) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	414
Ejemplo 5.23: Fragmento de la sección E' (cc. 200-202, clarinete bajo) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	414
Ejemplo 5.24: Comienzo de la sección C (cc. 240-242) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	417

Ejemplo 5.25: Fragmento de H (cc. 294-297, flautas y clarinete) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	418
Ejemplo 5.26: Fragmento de la sección E' (cc. 204-207, timbal) de <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	418
Ejemplo 5.27: Fragmento de la sección E (cc. 163-166) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	421
Ejemplo 5.28: Fragmento de H (cc. 294-298) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	422
Ejemplo 5.29: Fragmento de la sección D' (cc. 167-169, trombones y tuba) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	423
Ejemplo 5.30: Fragmento de la sección K (cc. 225-231, trompas) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	424
Ejemplo 5.31: Fragmento de la sección G (cc. 256-258) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	425
Ejemplo 5.32: Fragmento de la sección E' (cc. 196-199) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	426
Ejemplo 5.33: Fragmento de la sección J (cc. 339-342) en <i>Concert per a orquestra</i> (2004), de Charles	427
Ejemplo 6.1: Paso entre las secciones A' y C (cc. 184-188) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	447
Ejemplo 6.2: Reducción armónica del paso entre las secciones A' y B' (cc. 88-90) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	449
Ejemplo 6.3: Paso de la sección A'' a la Coda (cc. 217-220) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	450
Ejemplo 6.4: Final de la sección A' (cc. 94-100) en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	458
Ejemplo 6.5: Comienzo de la sección A (cc. 1-5) en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	459
Ejemplo 6.6: Fragmento de los violines I (cc. 69-72) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	460
Ejemplo 6.7: Reducción armónica del proceso cadencial de B' (cc. 110-112) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	463
Ejemplo 6.8: Reducción armónica del comienzo (cc. 5-8) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	464

Ejemplo 6.9: Reducción armónica del proceso cadencial de a ₁ ' (cc. 166-169) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	466
Ejemplo 6.10: Reducción armónica del proceso cadencial de a ₁ ' (cc. 79-83) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	467
Ejemplo 6.11: Modo utilizado en el fragmento final de a ₇ (cc. 112-120) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	468
Ejemplo 6.12: Modo utilizado en el fragmento final de b ₂ (c. 56) en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	469
Ejemplo 6.13: Fragmento final (cc. 248-259) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	470
Ejemplo 6.14: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 25-30, flauta) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	471
Ejemplo 6.15: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 39-44, flauta) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	471
Ejemplo 6.16: Fragmento de la subsección a ₇ (cc. 115-120, trompa) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	471
Ejemplo 6.17: Fragmento de la subsección a ₁ ' (cc. 158-163, violín I) en el primer movimiento <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	471
Ejemplo 6.18: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 69-73, oboe) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	472
Ejemplo 6.19: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 1-2, violín II) en el segundo movimiento <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	472
Ejemplo 6.20: Final de la sección B' (cc. 102-105, violines I y II) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	478
Ejemplo 6.21: Fragmento de la sección B (cc. 145-147, cuerda) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	481
Ejemplo 6.22: Fragmento de la sección B (cc. 151-153, cuerda) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	482
Ejemplo 6.23: Fragmento de la sección B (cc. 156-158, cuerda) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	482
Ejemplo 6.24: Final de la sección de coda (cc. 114-119, cuerda) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	486
Ejemplo 6.25: Comienzo de la subsección a ₂ (cc. 39-42) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	487

Ejemplo 6.26: Comienzo de la sección de coda (cc. 157-162) en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	489
Ejemplo 6.27: Final de la introducción (cc. 13-18) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	493
Ejemplo 6.28: Paso entre las secciones A y B (cc. 35-41) en el tercer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	495
Ejemplo 6.29: Final de a_6 (cc. 96-100, violonchelo) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	496
Ejemplo 6.30: Comienzo de A (cc. 1-4) en el primer movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	498
Ejemplo 6.31: Fragmento de la subsección a_3 (cc. 41-43, violín I y II) en el segundo movimiento de <i>Memorandum</i> (2004), de García Abril	499
Ejemplo 7.1: Fragmento de la subsección c_1 (cc. 226-229, cuerda y madera) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	520
Ejemplo 7.2: Final de la subsección a_3 (cc. 103-112, cuerda) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	521
Ejemplo 7.3: Fragmento de la subsección a_3 (cc. 103-106) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	527
Ejemplo 7.4: Paso de la subsección d_4 a d_5 (cc. 325-329) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	528
Ejemplo 7.5: Paso de la subsección b_1 a b_2 (cc. 187-195) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	531
Ejemplo 7.6: Paso de la subsección c_2 a c_3 (cc. 240-243) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	532
Ejemplo 7.7: Reducción armónica del final de A (cc. 149-151) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	533
Ejemplo 7.8: Reducción armónica del metal (a) y la cuerda (b) en el comienzo de la subsección d_1 (cc. 252-268) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	536
Ejemplo 7.9: Comienzo de «I.- Frente al espejo» (cc. 1-9), en <i>Amor blanco</i> (2008), de Seguí	538
Ejemplo 7.10: Material armónico principal (a) y campo armónico (b) del comienzo de «I.- Frente al espejo» (cc. 1-9), en <i>Amor blanco</i> (2008), de Seguí	539
Ejemplo 7.11: Reducción armónica del final de B (cc. 213-217) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	540
Ejemplo 7.12: Reducción armónica del comienzo de B (cc. 155-163) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	54

Ejemplo 7.13: Reducción armónica de un fragmento de la subsección b ₁ (cc. 184-186, violín y viola) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	541
Ejemplo 7.14: Reducción armónica de un fragmento de la subsección c ₁ (cc. 234-240) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	542
Ejemplo 7.15: Reducción armónica del acompañamiento de a ₂ (cc. 39-80) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	542
Ejemplo 7.16: Inicio de la introducción (cc. 9-11, viento madera) de <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	544
Ejemplo 7.17: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 41-44, corno inglés) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	544
Ejemplo 7.18: Inicio de la sección B (cc. 154-162, fagot) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	544
Ejemplo 7.19: Fragmento de la subsección a ₃ (cc. 97-100, piano) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	545
Ejemplo 7.20: Comienzo de la introducción (cc. 1-3, piano) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	545
Ejemplo 7.21: Comienzo de a ₆ (cc. 162-165, flauta y oboe) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	546
Ejemplo 7.22: Comienzo de «III.- Alma inmóvil» (cc. 6-10), en <i>Amor blanco</i> (2008), de Seguí	546
Ejemplo 7.23: Comienzo de la sección B (cc. 154-161, fagot) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	546
Ejemplo 7.24: Estudio comparativo de un fragmento de «II.- Viento frío» (cc. 20-23, voz) en <i>Amor blanco</i> (2008), de Seguí; y un fragmento de la subsección b ₂ (cc. 196-199, voz) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	547
Ejemplo 7.25: Comienzo de la subsección c ₃ (cc. 240-243, piano) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	550
Ejemplo 7.26: Fragmento de la subsección d ₂ (cc. 290-293, fagot) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	551
Ejemplo 7.27: Fragmento de la subsección a ₃ (cc. 89-96) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	556
Ejemplo 7.28: Comienzo de la sección D (cc. 257-267, cuerda, piano, percusión y metal) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	557
Ejemplo 7.29: Paso de la subsección d ₁ a d ₂ (cc. 299-303) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	561
Ejemplo 7.30: Comienzo de la introducción (cc. 1-8, cuerda, piano, arpa, percusión y tuba) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	564

Ejemplo 7.31: Comienzo de la subsección d ₂ (cc. 283-289) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	565
Ejemplo 7.32: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 196-200, cuerda, piano, arpa y <i>piccolo</i>) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	566
Ejemplo 7.33: Comienzo de la subsección c ₂ (cc. 233-236) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	567
Ejemplo 7.34: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 163-172) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	568
Ejemplo 7.35: Fragmento de la subsección d ₆ (cc. 371-375) en <i>Alba Sapientia</i> (2008), de Ferrán	569
Ejemplo 7.36: Fragmento de la subsección d ₆ (cc. 371-375, cuerda y corno inglés) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	577
Ejemplo 7.37: Final de la subsección a ₅ (cc. 142-151, cuerda, percusión, viento metal y fagot) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	577
Ejemplo 7.38: Comienzo de la sección B (cc. 231-242, violín, celesta y arpa) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	578
Ejemplo 7.39: Comienzo de la subsección c ₂ (cc. 346-348) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	579
Ejemplo 7.40: Final de la subsección d ₆ (cc. 467-477, viento madera) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	580
Ejemplo 7.41: Fragmento de la subsección coda ₂ (cc. 516-520, <i>piccolo</i>) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	581
Ejemplo 7.42: Fragmento de la subsección d ₂ (cc. 383-402, cuerda) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	585
Ejemplo 7.43: Paso de la subsección b ₂ a b ₃ (cc. 279-285) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	587
Ejemplo 7.44: Reducción armónica de la subsección coda ₁ en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	589
Ejemplo 7.45: Reducción armónica del comienzo de la sección introducción (cc. 1-2, cuerda y viento) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	594
Ejemplo 7.46: Reducción armónica del comienzo de la sección C (cc. 332-336, cuerda) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	595

Ejemplo 7.47: Reducción armónica de los compases 281-291 de: los clarinetes (a); arpa y piano (b); trombones (c); y contrabajo, violonchelo y piano (d), en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	595
Ejemplo 7.48: Reducción armónica de un fragmento de A (cc. 38-41) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	598
Ejemplo 7.49: Fragmento de la subsección d ₃ (cc. 412-416, violín) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	598
Ejemplo 7.50: Fragmento de la subsección d ₂ (cc. 383-387, trompeta) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	598
Ejemplo 7.51: Fragmento de «The Naming and Honoring of the Chosen One» (cc. 104-107) en <i>The Rite of Spring</i> (1913), de Stravinsky	599
Ejemplo 7.52: Reducción rítmica del compás 104 (a) y su reducción (b), en «Glorificación de la elegida» de <i>La consagración de la primavera</i> (1913), de Stravinsky	600
Ejemplo 7.53: Fragmento de «III.- Elegía» (c. 10, clarinete) en <i>Concerto for Orchestra</i> (1943), de Bartók	600
Ejemplo 7.54: Fragmento de la subsección b ₃ (cc. 286-287, clarinete y fagot) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	603
Ejemplo 7.55: Fragmento de la subsección d ₇ (cc. 447-449, percusión) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	604
Ejemplo 7.56: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 342-345, cuerda y percusión) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	605
Ejemplo 7.57: Fragmento de la subsección d ₃ (cc. 408-411, cuerda, piano, arpa, percusión viento metal) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	606
Ejemplo 7.58: Comienzo de la sección introducción (cc. 10-14) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	609
Ejemplo 7.59: Comienzo de la sección C (cc. 330-334) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	611
Ejemplo 7.60: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 312-316, cuerda, viento metal y viento madera) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	614
Ejemplo 7.61: Comparación entre el comienzo del cuarto movimiento (cc. 1-2) en la <i>Symphony n.º 5, op. 47</i> (1937), de Shostakovich y el final de la sección A (cc. 228-230) de <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	616
Ejemplo 7.62: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 335-338, cuerda, piano, arpa, percusión y trompeta) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	619

Ejemplo 7.63: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 255-262, cuerda, piano, arpa, trompeta y viento madera) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	620
Ejemplo 7.64: Final de la subsección b ₅ (cc. 318-321, cuerda, piano y viento madera) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	623
Ejemplo 7.65: Comienzo de la subsección b ₄ (cc. 296-304) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	624
Ejemplo 7.66: Fragmento de la subsección d ₂ (cc. 403-407) en <i>Porta dels Serrans</i> (2013), de Ferrán	625
Ejemplo 8.1: Fragmento de la sección A''' (cc. 280-298) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	646
Ejemplo 8.2: Final del tercer movimiento (cc. 255-264) en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	649
Ejemplo 8.3: Comienzo de la sección de coda (cc. 206-208) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	650
Ejemplo 8.4: Final de la subsección a ₃ (cc. 24-43) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	651
Ejemplo 8.5: Final de la sección B (cc. 13-18) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	654
Ejemplo 8.6: Series de la voz superior (a) e inferior (b) en el comienzo (cc. 1-8) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	657
Ejemplo 8.7: Reducción armónica y proyección escalística de los conjuntos en el comienzo (cc. 1-8) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	657
Ejemplo 8.8: Fragmento de la sección B (cc. 52-54, viento madera y metal) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	660
Ejemplo 8.9: Reducción armónica y escala del compás 88 (a) y 92 (b) en la sección B del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	661
Ejemplo 8.10: Reducción armónica y escala de los compases 209 (a) y 210 (b) en la sección Coda del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	661
Ejemplo 8.11: Escala del acorde final (c. 214) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	661
Ejemplo 8.12: Escala del acorde final (c. 264) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	662

Ejemplo 8.13: Reducción armónica de los compases 32-38 (cuerda) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	662
Ejemplo 8.14: Escalas de los acordes correspondientes a los compases 32-38 (cuerda) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	663
Ejemplo 8.15: Reducción armónica y escala del compás 84 del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	663
Ejemplo 8.16: Reducción armónica y escala del compás 10 del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	664
Ejemplo 8.17: Fragmento de la sección B' (cc. 61-63, cuerda) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	664
Ejemplo 8.18: Escalas de los compases 57-58 (a) y 59-60 (b) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	664
Ejemplo 8.19: Escala del compás 22 (subsección a ₄) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	665
Ejemplo 8.20: Fragmento de la subsección a ₂ ' (cc. 144-145) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	665
Ejemplo 8.21: Escala de los compases 140-147 del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	665
Ejemplo 8.22: Escalas de los violines en los compases 7 (a) y 43 (b) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	666
Ejemplo 8.23: Escalas de los violines en los compases 14 (a), 15-16 (b), 17 (c), 18-21 (d) y 22 (e) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	666
Ejemplo 8.24: Escalas de los compases 280-298 del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	667
Ejemplo 8.25: Fragmento de la sección A' (cc. 19-21, cuerda) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	674
Ejemplo 8.26: Símbolos empleados para los bucles en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	677
Ejemplo 8.27: Indicación de metrónomo individual en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	677
Ejemplo 8.28: Símbolo para «sin compás» en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	677
Ejemplo 8.29: Símbolos de modificación de las figuras en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	679

Ejemplo 8.30: Fragmento de la sección A (cc. 14-17, percusión) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	679
Ejemplo 8.31: Fragmento de la sección A' (cc. 98-101, percusión) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	680
Ejemplo 8.32: Fragmento de la sección A' (cc. 114-116, percusión) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	680
Ejemplo 8.33: Fragmento de la sección A'' (cc. 307-309, percusión) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	680
Ejemplo 8.34: Comienzo del segundo movimiento (cc. 1-7) del segundo movimiento en <i>Concerto for Orchestra</i> (1943), de Bartók	681
Ejemplo 8.35: Comienzo del tercer movimiento (cc. 1-7) en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	681
Ejemplo 8.36: Fragmento de la subsección a ₆ (cc. 41-45, percusión) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	682
Ejemplo 8.37: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 162-165) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	683
Ejemplo 8.38: Fragmento de la subsección c ₂ ' (cc. 132-135, percusión) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	683
Ejemplo 8.39: Fragmento de la sección Coda (cc. 211-212, violín) en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	686
Ejemplo 8.40: Fragmento de la subsección c ₂ (cc. 242-246) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	687
Ejemplo 8.41: Fragmento de la A''' (cc. 207-210) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	690
Ejemplo 8.42: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 131-134, viento metal y percusión) del segundo	691
Ejemplo 8.43: Comienzo de la sección A (cc. 1-8) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	692
Ejemplo 8.44: Fragmento de la subsección a ₆ (cc. 72-777) del segundo movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	693
Ejemplo 8.45: Fragmento de la sección B (cc. 70-78) del tercer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	694
Ejemplo 8.46: Fragmento de la sección B' (cc. 64-66) del primer movimiento en <i>Concierto para orquesta</i> (2010), de Cano	695

Ejemplo 8.47: Fragmento de la sección final (cc. 111-113) de <i>Central Park in the Dark</i> (1906), de Ives	696
Ejemplo 9.1: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 19-31, viento madera, cuerda y percusión) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	722
Ejemplo 9.2: Fragmento de la subsección a ₃ (cc. 36-41) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	723
Ejemplo 9.3: Fragmento de la sección A (cc. 1-36, violín I) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	727
Ejemplo 9.4: Reducción armónica de los solos de la subsección b ₃ (cc. 150-176) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	728
Ejemplo 9.5: Fragmento de la sección A' (cc. 63-66, violonchelo) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	728
Ejemplo 9.6: Fragmento de la sección B (cc. 113-114, violines I y II) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	729
Ejemplo 9.7: Fragmento de la sección A (cc. 19-20, violín I) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	729
Ejemplo 9.8: Reducción armónica de la sección A (cc. 19-20, violín I) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	729
Ejemplo 9.9: Fragmento de la sección A (cc. 1-4, oboe) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	730
Ejemplo 9.10: Escala de la sección A (cc. 1-4, oboe) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	730
Ejemplo 9.11: Fragmento de la sección A'' (c. 146, cuerda) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	732
Ejemplo 9.12: Fragmento de la sección A (cc. 1-4, viento madera) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	733
Ejemplo 9.13: Reducción armónica de la sección B (cc. 40-42, cuerda) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	733
Ejemplo 9.14: Reducción armónica de la sección B (cc. 40-42, viento madera y metal) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	734
Ejemplo 9.15: Reducción armónica del motivo 2 de la sección A (cc. 57-75, viento metal) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	734

Ejemplo 9.16: Fragmento de la sección A (cc. 9-13, clarinete) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	736
Ejemplo 9.17: Fragmento de la sección A (cc. 73-77, viento metal) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	736
Ejemplo 9.18: Fragmento de la sección B (cc. 147-154, flauta) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	737
Ejemplo 9.19: Fragmento de la subsección a ₅ (cc. 55-57, percusión 2) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	739
Ejemplo 9.20: Fragmento de la subsección a ₄ (cc. 36-39, violín I) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	739
Ejemplo 9.21: Fragmento de la subsección a ₅ (cc. 55-58, clarinete) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	740
Ejemplo 9.22: Fragmento de la subsección a ₅ (cc. 61-65, clarinete) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	740
Ejemplo 9.23: Fragmento de la sección A' (cc. 100-103, violín II) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	741
Ejemplo 9.24: Fragmento de la sección A' (cc. 86-90, clarinete y fagot) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	741
Ejemplo 9.25: Fragmento de la sección A' (cc. 100-103, violín I) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	742
Ejemplo 9.26: Fragmento de la sección A (cc. 73-80) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	746
Ejemplo 9.27: Fragmento de la sección A (cc. 41-43, cuerda) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	747
Ejemplo 8.28: Fragmento de la sección A (cc. 13-15, trompas) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	750
Ejemplo 9.29: Transcripción rítmica del comienzo (cc. 1-3, viento madera) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	750
Ejemplo 9.30: Transcripción rítmica de un fragmento de B (cc. 114-116, viento madera, percusión y violín I) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	751
Ejemplo 9.31: Fragmento de la sección A'' (cc. 107-114) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	755

Ejemplo 9.32: Fragmento de la sección A (cc. 56-57, trombón y contrabajo) en el cuarto movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	756
Ejemplo 9.33: Fragmento de la sección B (c. 119, viola) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	757
Ejemplo 9.34: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 13-16, fagot) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	758
Ejemplo 9.35: Fragmento de la sección A' (cc. 71-76) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	759
Ejemplo 9.36: Fragmento del final (cc. 69-78, cuerda y clarinetes) del tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	762
Ejemplo 9.37: Fragmento de la sección A (cc. 41-47, cuerda) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	763
Ejemplo 9.38: Fragmento de la sección A (cc. 41-46, viento madera) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	763
Ejemplo 9.39: Fragmento de la sección A' (cc. 71-73, viento madera) en el segundo movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	764
Ejemplo 9.40: Fragmento de la sección A (cc. 65-72) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	765
Ejemplo 9.41: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 13-18) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	766
Ejemplo 9.42: Fragmento de la subsección a ₅ (cc. 47-54) en el tercer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	767
Ejemplo 9.43: Fragmento de la sección A (cc. 9-12, cuerda y viento madera) en el primer movimiento de <i>Concierto breve para orquesta</i> (2010), de Zárate	768
Ejemplo 10.1: Fragmento de la subsección h ₁ (cc. 426-431, cuerda) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	790
Ejemplo 10.2: Final de la sección A (cc. 43-44, flautas) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	791
Ejemplo 10.3: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 94-96, clarinetes) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	793
Ejemplo 10.4: Fragmento de la subsección e ₁ (cc. 248-249) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	794

Ejemplo 10.5: Paso de la subsección f_1 a f_2 (cc. 301-303) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	796
Ejemplo 10.6: Final de la subsección f_1 a f_2 (cc. 592-595) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	797
Ejemplo 10.7: Comienzo de la subsección j_4 (cc. 596-598) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	799
Ejemplo 10.8: Final de la sección J (cc. 647-648) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	800
Ejemplo 10.9: Fragmento de la subsección f_1 (cc. 289, arpa) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	802
Ejemplo 10.10: Reducción armónica del pedal del arpa y piano en la subsección f_1 (cc. 279-302) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	803
Ejemplo 10.11: Fragmento de la subsección b_2 (cc.71-86, clarinetes) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	803
Ejemplo 10.12: Fragmento de la subsección b_2 (cc. 98-100, piano) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	804
Ejemplo 10.13: Reducción armónica de un fragmento de la subsección b_1 (cc. 53-55, cuerda) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	804
Ejemplo 10.14: Reducción armónica de un fragmento de la sección C (cc. 174-190) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	805
Ejemplo 10.15: Reducción armónica de un fragmento de la subsección b_2 (cc. 58-60) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	805
Ejemplo 10.16: Reducción armónica del motivo 6 (cc. 27-29) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	812
Ejemplo 10.17: Reducción armónica de un fragmento de la subsección i_1 (cc. 449-458, violín) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	813
Ejemplo 10.18: Fragmento de la subsección d_1 (cc. 212-214, oboe) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	813
Ejemplo 10.19: Reducción armónica un fragmento subsección d_1 (cc. 212-214, oboe) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	814
Ejemplo 10.20: Fragmento de la subsección c_2 (cc. 187-193, arpa) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	818
Ejemplo 10.21: Fragmento de la subsección b_3 (cc. 112-113, cuerda, arpa y percusión) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	819

Ejemplo 10.22: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 90-97, clarinete) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	822
Ejemplo 10.23: Fragmento de la subsección i ₂ (cc.459-468, cuerda) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	823
Ejemplo 10.24: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 1-5) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	824
Ejemplo 10.25: Fragmento de la subsección j ₄ (cc. 599-600) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	829
Ejemplo 10.26: Comienzo de la sección E (c. 245) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	830
Ejemplo 10.27: Fragmento de la subsección e ₂ (cc. 272-274) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	831
Ejemplo 10.28: Fragmento de la subsección c ₂ (cc. 191-193) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	833
Ejemplo 10.29: Fragmento de la subsección c ₁ (cc. 167-171) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	834
Ejemplo 10.30: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 79-82) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	835
Ejemplo 10.31: Fragmento de la subsección i ₂ (cc. 517-523) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	836
Ejemplo 10.32: Fragmento de la subsección h ₁ (cc. 432-434, viento madera y metal) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	837
Ejemplo 10.33: Fragmento de la subsección a ₁ (cc. 15-17) en <i>Concierto para orquesta</i> (2011), de Pérez Maseda	838
Ejemplo 11.1: Fragmento de la sección A' (cc. 145-149, viento madera) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	857
Ejemplo 11.2: Fragmento de la sección B (cc. 82-92, viento y cuerda) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	858
Ejemplo 11.3: Paso de B hacia A' (cc. 39-44) de <i>Impulso de un latido</i> en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	859
Ejemplo 11.4: Final de «III.- El eterno retorno» (cc. 145-154) en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	861

Ejemplo 11.5: Paso de la sección A hacia B (cc. 16-19, cuerda) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	864
Ejemplo 11.6: Fragmento de la sección A' (cc. 42-43, cuerda) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	868
Ejemplo 11.7: Reducción armónica del compás 33 de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	870
Ejemplo 11.8: Acorde del compás 36 (piano) de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	870
Ejemplo 11.9: Reducción armónica de los compases 77-79 de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	870
Ejemplo 11.10: Fragmento de a ₄ (cuerda) de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	871
Ejemplo 11.11: Reducción armónica del a ₄ (cuerda) de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	871
Ejemplo 11.12: Escalas y disposición por terceras de los acordes (cuerda) en a ₄ de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	872
Ejemplo 11.13: Motivo melódico (a) y escala (b) en a ₃ (violín) de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	881
Ejemplo 11.14: Reducción armónica de un fragmento de la subsección a ₃ (cc. 56-61) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	881
Ejemplo 11.15: Reducción armónica de un fragmento de la sección B' (cc. 51-53, violines) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	882
Ejemplo 11.16: Fragmento de la sección A (cc. 59-62, violín I) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	882
Ejemplo 11.17: Escalas del fragmento de la sección A, c. 59 (a), c. 60 (b), c. 61 (c) y c. 62 (e), de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	882
Ejemplo 11.18: Marcas numéricas de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	885
Ejemplo 11.19: Fragmento del comienzo de <i>Concerto for Cello and Orchestra</i> (1971), de Lutoslawski	885
Ejemplo 11.20: Fragmento de la sección A' (cc. 42-44, fagot) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	886
Ejemplo 11.21: Fragmento de la sección A (cc. 59-64) de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	887

Ejemplo 11.22: Fragmento de la sección B (cc. 33-35, caja y bombo) de <i>Impulso de un latido</i> en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	898
Ejemplo 11.23: Fragmento de la sección A (cc. 1-4, percusión) en <i>Impulso de un latido</i> de <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	889
Ejemplo 11.24: Comienzo (cc. 1-3, percusión) de <i>Concerto for Orchestra</i> (1969), de Carter	890
Ejemplo 11.25: Fragmento de la sección B (cc. 35-37, cuerda, arpa y percusión) de «I.- El impulso de un latido» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	890
Ejemplo 11.26: Fragmento de la sección B (c. 1-2, bombo) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	891
Ejemplo 11.27: Fragmento de la sección A (cc. 1-2 trombón) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	892
Ejemplo 11.28: Fragmento de la sección A (cc. 46, piano) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	892
Ejemplo 11.29: Fragmento de la sección a ₁ (violonchelo II) de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	892
Ejemplo 11.30: Fragmento de la sección A' (cc. 127-135) de «III.- El eterno retorno» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	893
Ejemplo 11.31: Fragmento de la sección a ₁ de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	895
Ejemplo 11.32: Fragmento de la sección B' (cc. 69-72, viento madera y cuerda) de «IV.- La cueva de las mariposas» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	896
Ejemplo 11.33: Fragmento de la sección a ₄ (cuerda y celesta) de «II.- La sombra del yo» en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	901
Ejemplo 11.34: Fragmento de la sección A (cc. 11-19) de «V.- <i>Motum Perpetuum</i> » en <i>Hard-Core</i> (2012), de Jurado	902
Ejemplo 12.1: Fragmento de la sección B (cc. 244-255) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	922
Ejemplo 12.2: Fragmento de la subsección b ₂ (cc. 283-299) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	923
Ejemplo 12.3: Solo de trompas (cc. 149-173, trompas) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	925
Ejemplo 12.4: Fragmento de la subsección b ₇ (cc. 375-383) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	928

Ejemplo 12.5: Reducción de las alturas reales del timbal en la subsección a ₂ (cc. 244-255) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	932
Ejemplo 12.6: Reducción de las alturas en el solo de la flauta 2 (cc. 58-62) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	932
Ejemplo 12.7: Reducción de las alturas en el solo del contrabajo (cc. 220-224) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	932
Ejemplo 12.8: Fragmento de la subsección a ₃ (cc. 71-78, violonchelo y contrabajo) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	933
Ejemplo 12.9: Fragmento de la subsección a ₆ (cc. 141-144, violonchelo y contrabajo) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	933
Ejemplo 12.10: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 256-273, cuerda y celesta) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	934
Ejemplo 12.11: Reducción armónica de la sección de cuerdas en las subsecciones b ₁ , b ₃ y b ₅ de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	935
Ejemplo 12.12: Reducción de las alturas en las subsecciones b ₁ , b ₃ y b ₅ (metales) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	936
Ejemplo 12.13: Subsección b ₃ (cc. 300-304, metales) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	936
Ejemplo 12.14: Reducción de las alturas en las subsecciones b ₇ (metales) y b ₈ (<i>tutti</i>) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	937
Ejemplo 12.15: Fragmento de la subsección b ₅ (cc. 327-331, metales y timbal) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	938
Ejemplo 12.16: Fragmento de la subsección a ₄ (cc. 94-99, violín 3 y viola) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	941
Ejemplo 12.17: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 42-45, trompetas) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	942
Ejemplo 12.18: Fragmento del segundo movimiento (cc. 107-114, trompetas) de <i>Concerto for orchestra</i> (1943), de Bartók	942
Ejemplo 12.19: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 34-37, cuerda y percusión) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	946
Ejemplo 12.20: Fragmento de la subsección a ₂ (cc. 26-28, violines) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	951
Ejemplo 12.21: Fragmento del cuarto movimiento (cc. 87-93) de <i>Concerto for Orchestra</i> (1943), de Bartók	952

Ejemplo 12.22: Fragmento de la subsección b ₁ (cc. 273-280, metales y timbal) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	952
Ejemplo 12.23: Fragmento de la subsección b ₇ (cc. 412-418) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	954
Ejemplo 12.24: Final de la sección A (cc. 232-239, cuerda, arpa, celesta y percusión) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	958
Ejemplo 12.25: Fragmento de la subsección b ₆ (cc. 335-351) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	961
Ejemplo 12.26: Comienzo de la primera variación de <i>Rapsodia para piano y orquesta sobre un tema de Paganini</i> (1926), de Rachmaninov	962
Ejemplo 12.27: Fragmento de la subsección a ₆ (cc. 186-190, percusión y maderas) de <i>Sones de fiesta</i> (2014), de Marco	964

ABREVIATURAS**GENERALES:**

AEOS	Asociación Española de Orquestas Sinfónicas
BBC	<i>British Broadcasting Corporation</i>
BNE	Biblioteca Nacional de España
CDMC	Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
CNTE	Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
CSKG	Centro Superior Katarina Gurska
CSM	Conservatorio Superior de Música
CSMMA	Conservatorio Superior de Música de Málaga
EMEC	Editorial de Música Española Contemporánea
GRM	<i>Groupe de Recherches Musicales</i>
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
INAEM	Instituto de Artes Escénicas y Música
IRCAM	<i>Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique</i>
LIM	Laboratorio de Interpretación Musical
MIR	<i>Music Information Retrieval</i>
OCM	Orquesta de la Comunidad de Madrid
OCNE	Orquesta y Coro Nacionales de España
OCV	Orquesta de la Comunidad Valenciana
OEX	Orquesta de Extremadura
OFM	Orquesta Filarmónica de Málaga
ONE	Orquesta Nacional de España
OSCO	Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo
OSIB	Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares
OSM	Orquesta Sinfónica de Madrid
OSRTVE	Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española
OSV	Orquesta Sinfónica de Valencia
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RFG	Real Filharmonía de Galicia

RTVE	Radio Televisión Española
SIMC	Sociedad Internacional de Música Contemporánea
UAM	Universidad Autónoma de Madrid
UCM	Universidad Complutense de Madrid
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia
URJC	Universidad Rey Juan Carlos
UVa	Universidad de Valladolid

DOCUMENTACIÓN Y ANÁLISIS:

a.c./d.c.	antes de Cristo/ después de Cristo
BPM	<i>Beats Per Minute</i>
c.	compás
ca.	<i>circa</i>
cc.	compases
DAW	<i>Digital Audio Workstation</i>
dB	decibelios
GB	<i>Gigabyte</i>
GPU	<i>Graphics Processing Unit</i>
etc.	etcétera
ed.	editor
FM	<i>Frequency Modulation</i>
Hz	Hercio(s)
mm':ss''	minutos y segundos
Mod.	Modulación
p. ej.	por ejemplo
Perc	Percusión
ppi	<i>Pixels per inch</i>
RAM	<i>Random Access Memory</i>
Rev	Revisión
s.e.	sin edición
s.f.	sin firma
s. v.	<i>sub</i> verbo, bajo la palabra
ss.	siguientes

vol. volumen

INSTRUMENTOS:

Cb	Contrabajo
Cfg	Contrafagot
Cl	Clarinete
Clb	Clarinete bajo
Fg	Fagot
Fl	Flauta
Ob	Oboe
Tmpa	Trompa
Tpt	Trompeta
Vc	Violonchelo
Vl	Violín
Vla	Viola

Para indicar las plantillas orquestales –en los capítulos de análisis– se ha utilizado una fórmula que emplea números y símbolos convencionales y que parte de la división tradicional por familias, donde se añaden otros instrumentos y la cantidad de percusionistas (si está precisado). Se exponen siguiendo la ordenación de las partituras y, en esta ocasión, se ha optado por no especificar el número de efectivos de la cuerda por cada parte. La secuencias es:

Flauta.Oboe.Clarinete.Fagot-Trompa.Trompeta.Trombón.Tuba-Percusión-Otros-Cuerda

Un ejemplo de orquesta completa a dos con arpa, piano, y tres percusionistas resultaría de la siguiente forma:

2.2.2.2-4.3.3.0-Perc(x3)-Piano-Arpa-Cuerda

AGRADECIMIENTOS

La investigación realizada y la tesis resultante han sido posibles debido a la presencia y a la implicación de una gran cantidad de personas e instituciones a quienes quisiera mostrar mi honda gratitud:

A todas las personas con las que me he formado y que me han ofrecido sus conocimientos musicales.

A Francisco Martínez, que me avaló como postulante cuando surgió el proyecto, y a María Nagore, por orientarme hacia el Programa de Doctorado en Musicología de la UVa.

A las editoriales e instituciones que me han cedido algunas de las fuentes principales del trabajo y que han actuado como enlace con los compositores: EMEC, RNE, Fundación Juan March, SGAE, BNE, UVa, UCM, OFM, Fundación Rogelio Groba, Musicaes, CM Ediciones Musicales y CSMMA.

A los compositores Jesús Villa Rojo, Agustín Charles, Antón García Abril, Ferrer Ferrán, César Cano, José Zárate, Eduardo Pérez Maseda y Tomás Marco, y a Rogelio Groba Otero, por atenderme amablemente, facilitarme información y diversas fuentes indispensables.

A Carlos Villar-Taboada por su confianza en mí, su erudición musical y su empeño infatigable, y a cuya dirección cabe achacar las posibles bondades del texto.

A Paco, Ramón, Lea, Isi, Wao, Miki, Franklin, Nico, Dani, Adri, Waki, Curro y Ale, quienes me han acompañado en este trayecto, haciéndolo divertido y entrañable.

A Florinda, que me ha comprendido y apoyado, brindándome lo mejor de ella.

A Elena, Patri y Blanca por su fe en mí y su amor incondicional.

A mi madre y a mi padre, por todo.

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN

La investigación recogida en esta tesis doctoral ha sido realizada durante siete años. Está centrada en el «concierto para orquesta», concretamente en el análisis de esta categoría dentro de la producción española en el siglo XXI.

Surge, en primera instancia, de mi contacto con el repertorio sinfónico contemporáneo –siglos XX y XXI– durante mis estudios de composición en el conservatorio,¹ cuando me sentí atraído por algunas obras bajo esta denominación: *Concerto for Orchestra* (1954) de Witold Lutoslawski (1913-1994), *Concerto for Orchestra* (1969) de Elliott Carter (1908-2012) y *Concerto for Orchestra* (2003) de Magnus Lindberg (1958). Un caso especial lo representó *Concert per a orquestra* (2004) de Agustín Charles (1960), cuya escucha me impresionó y del que pude conocer sus entresijos asistiendo a una *masterclass* donde el propio autor realizó un análisis.²

La revisión de la bibliografía generalista y especializada –para conocer sus rasgos formales y estilísticos– no ofreció unos resultados satisfactorios, encontrándome vagas –e incluso nulas– referencias.³ Durante este transcurso me topé con la carta abierta a Jean LaRue, escrita por John Vinton (1973), quien compartía con el analista –y quizás con toda la comunidad musicológica– su asombro por la ausencia de una definición elaborada, tras hallar, exclusivamente, descripciones imprecisas como resultado de su revisión de la bibliografía y las fuentes. A partir de ese momento, se aventuró a elaborar una definición tentativa para el libro que estaba redactando, un diccionario musical del siglo XX (1974):

¹ Estudié composición, inicialmente, en el CSM de Málaga entre 2005 y 2009. A la vez, me perfeccioné en la rama de la música electroacústica, realizando el Máster de Composición Electroacústica del CSKG entre los años 2014 y 2015. Durante todo este periodo –y durante la investigación– he asistido a numerosos cursos y he tomado lecciones con diferentes compositores que me han aportado una visión global sobre el repertorio sinfónico actual, plasmada en la tesis. Entre otros destacan: Arvo Pärt (1935), Chaya Czernowin (1957), Toshio Hosokawa (1955), Beat Furrer (1954), Stefano Gervasoni (1962), Tristan Murail (1947), Simon Steen-Andersen (1947), Zigmunt Krauze (1938) o Leo Brouwer (1967). Entre compositores españoles, he recibido lecciones de Cristóbal Halffter (1930-2021), José Manuel López (1956), José María Sánchez Verdú (1968); y algunos que se analizan en esta tesis, como, Tomás Marco (1942), Antón García Abril (1933-2021), José Zárate (1972) y Agustín Charles (1960).

² Cursos de Perfeccionamiento Musical «Rafael Orozco», organizados por el CSM de Córdoba.

³ Situación que se ha mantenido hasta la actualidad (con matices), como se mostrará en el «Estado de la cuestión».

Born of neoclassicism it represents both a quintessential nostalgia and a consummate integration of historical elements: the nineteenth-century orchestra, the eighteenth-century symphony, and the seventeenth-century concerto (Vinton 1973, 15).⁴

Además, adjuntaba una lista de obras –ordenadas cronológicamente– donde aportaba el dato de la editorial en la que se publicaron (Vinton 1973, 1623). En ella se incluían composiciones para orquesta sinfónica, orquesta de cámara, orquesta de cuerdas y banda, entre otras agrupaciones, desde 1925 a 1971. La fecha de partida de este catálogo no es casual: el año de estreno de la primera partitura que recibió esta denominación: *Konzert für Orchester op. 38* (1925) de Paul Hindemith (1895-1963). Este punto de partida supuso un acicate y mi interés por el «concierto para orquesta» creció, llevándome a investigar acerca de distintas obras del repertorio, sus características y su adscripción estilística y estética. Por otra parte, amplié la tabla –iniciada por Vinton– con partituras fechadas ya entrado el siglo XXI.⁵ Esta ampliación estaba integrada, exclusivamente, por aquellas obras de las que podía documentar un estreno, una grabación o una publicación de partitura, tanto a través de menciones bibliográficas, como de fuentes escritas o sonoras. Más adelante, fue completada con la revisión de bases de datos y catálogos que se especifican en el apartado dedicado a la metodología.

La inmensidad del proyecto llevó a una primera acotación: me ceñí a las obras escritas para orquesta sinfónica –descartando las planteadas para orquesta de cámara y otras formaciones– que incluyeran en su título o en su subtítulo la fórmula «concierto para orquesta», en cualquiera de sus variantes idiomáticas –«*concerto for orchestra*», «*concerto pour orchestre*», «*Konzert für orchestre*»–. El resultado ha sido un catálogo con 184 entradas en el ámbito internacional (Anexo II).

Paralelamente, apliqué el mismo proceso en el contexto español (Anexo III) y obtuve un listado mucho más breve, que contempla como entrada inicial⁶ a *Hemeroscopium. Concierto para orquesta* (1972), de Antón García Abril (1933-2021),

⁴ Traducción propia: «Nacido del neoclasicismo, representa a la vez la quintaesencia de la nostalgia y una integración consumada de elementos históricos: la orquesta del siglo XIX, la sinfonía del siglo XVIII y el concierto del siglo XVII».

⁵ Esta lista ha seguido creciendo durante años, hasta la actualidad.

⁶ Aparecen referidas el *Concierto para orquesta* (1959) de Carlos Suriñach (1915-1997) y *Concerto for Orchestra* (1969) de Roberto Gerhard (1896-1970), pero no consta que ninguna de ellas se haya interpretado en España.

interpretada por primera vez el 22 de abril de 1972 en Madrid. Sin duda, el fenómeno mostraba una notable anomalía y me planteé estudiar a fondo el repertorio español. Otra conducta peculiar en este catálogo emergía de las fechas de composición y estreno: se constataba un aumento notable del número de obras conforme al paso de los años y se concentraba el grueso de todas ellas en el siglo XXI.

El curso en que se dio –formalmente– comienzo a la investigación, pude asistir al estreno de *Sones de fiesta. Concierto para orquesta* (2014), de Tomás Marco (1942), que se llevó a cabo el 22 de enero de 2015. El contraste con el repertorio que había estudiado –como el *Concert per orquesta* (2004) de Charles, tan solo diez años anterior– era sorprendente, ya que se trataba de lenguajes y estilos completamente distintos, lo que me hizo preguntarme: ¿cuál es la relación que existe entre estas dos obras –y otras, también españolas, que conocía– para que sus creadores las hayan titulado con la misma denominación de «concierto para orquesta»?

Definitivamente, esto me inclinó hacia el análisis exhaustivo del repertorio español reciente y hacia la acotación del objeto de estudio a obras escritas por compositores españoles y que hayan sido compuestas y estrenadas en este territorio dentro de un circuito profesional –para que cuenten con una difusión significativa– durante el siglo XXI. El resultado, fijando como límite cronológico superior el inicio de la investigación, son once partituras:

- *Concerto lorquiano. (para orquesta)* (2001), de Rogelio Groba (1930)
- *Concierto para orquesta I* (2003), de Jesús Villa Rojo (1940)
- *Concert per a orquesta* (2004), de Agustín Charles (1960)
- *Memorandum. Concierto para orquesta* (2004), de Antón García Abril (1933-2021)
- «*Alba Sapientia*». *Concierto no. 2* (2008), de Ferrer Ferrán (1966)
- *Concierto para orquesta* (2010), de César Cano (1960)
- *Concierto breve para orquesta* (2010), de José Zárate (1972)
- *Concierto para orquesta* (2011), de Eduardo Pérez Maseda (1953)
- *Hard-Core. Concierto para orquesta* (2012), de Pilar Jurado (1968)
- *Concert no. 4, «Porta dels Serrans». Concierto para orquesta sinfónica* (2013), de Ferrer Ferrán (1968)
- *Sones de fiesta. Concierto para orquesta* (2014), de Tomás Marco (1942)

Dado que resulta relevante la inclusión de un criterio relacionado con la representatividad de las obras, establecí el requisito objetivo de que hubiesen sido estrenadas en circuitos profesionales y de que, preferiblemente, contasen con una grabación y una edición de la partitura, lo cual asegura un cierto grado de difusión. El objetivo de la investigación nunca ha sido realizar un catálogo o una revisión bibliográfica exclusivamente; estas han sido etapas imprescindibles, pero no fines en sí mismas. Al contrario, mi pretensión ha sido, en todo momento, conocer, definir y contextualizar un repertorio vivo y su presencia en el ámbito musical por medio de estrenos, conciertos y grabaciones. A mi entender, la música es un arte en el tiempo que se hace realidad durante su interpretación y durante su escucha, y no por la partitura en sí misma. Las categorías musicales –como las formas o los sistemas compositivos– influyen cuando están presentes en los escenarios; cuando el público y los músicos interesados –compositores o intérpretes– pueden acceder a ellas y percibir las.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una de las razones que motivó el inicio de esta investigación, así como mi interés por el tema –como he explicado en el apartado anterior–, es la ausencia de bibliografía que haya profundizado con rigor en la categoría «concierto para orquesta», tanto en el ámbito internacional como en el nacional.

En los diccionarios musicales más reputados y difundidos las alusiones al «concierto para orquesta» son superficiales o inexistentes (*The New Grove Dictionary of Music & Musicians*; *Harvard Dictionary of Music*; *Diccionario de la Música Oxford*). Este último caso coincide con *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, donde, exclusivamente, se hallan menciones a obras específicas dentro de las entradas dedicadas a grandes figuras como Bartók, Lutoslawski o Carter.

En el *Harvard Dictionary of Music*, sin embargo, se muestra un comentario específico, aunque dentro de la voz «*Concerto*»:

Several modern composers have written compositions under the seemingly self-contradictory title “concerto for orchestra”, i.e., without a solo instrument. This was an attempt by the neoclassicists of the 1920's to revive the baroque *concerto grosso*, in which the soloist role is much less important than in the modern concerto. These concertos resemble the old form in their use of a chamber orchestra, emphasis on “motoric” rather than emotional impulse, and linear design rather than massed sound

or orchestral effects (Stravinsky, *Concerto en mi*, 1937-38). Some of them introduce the baroque **concertino*, i.e., a group of three or two solo instruments alternating with the full ensemble, e.g., H. Kaminski, *Concerto grosso* (1922); E. Bloch, *Concerto grosso no. 1* (1924-25), no. 2 (1953); E. Krenek, *Concerto grosso* (2; 1921, '24); P. Hindemith, *Konzert für Orchester* op. 38 (1925); W. Piston, *Concerto for orchestra* (1933); B. Bartók, *Concerto for Orchestra* (1943); S. Barber, *Capricorn Concerto* op. 21 (1941) (*Harvard Dictionary of Music* s. v. «Concerto»⁷).

Lo más positivo de este comentario es el aporte de una definición y la inclusión de una lista de obras relevantes. Sin embargo, esta información está completamente desactualizada: las características especificadas únicamente se relacionan con la producción asociada al Neoclasicismo (partituras escritas entre 1925 y 1940, aproximadamente), aunque, sorprendentemente, en el listado de obras se mezclen composiciones pertenecientes a diversos estilos –y, sin duda, no se puedan atribuir al *Concierto para orquesta* (1943) de Bartók las características señaladas–.

El *Diccionario de la Música Oxford* contiene una voz específica dedicada a la categoría, pero su contenido es más escueto que el comentario anterior (en *Harvard Dictionary of Music*). Se apuntan tres rasgos principales: son obras escritas en el siglo XX, están compuestas para orquesta y, en ellas, «varios instrumentos o secciones [...] tienen un papel virtuosístico prominente» (*Diccionario de la Música Oxford* s. v. «Concierto para orquesta»). No se incluyen enumeraciones de obras ni ejemplos a excepción de Bartók, cuya presencia constante en la bibliografía no debe llamar la atención, debido a que se trata, con diferencia, de la composición más difundida y reconocida por el público. Sin embargo, esta acotación a los modelos escogidos les resta valor musicológico –como en este caso–, ya que se ignora por completo a la producción

⁷ Traducción propia: «Varios compositores modernos han escrito composiciones bajo el título aparentemente contradictorio de “concierto para orquesta”, es decir, sin instrumento solista. Se trata de un intento de los neoclásicos de los años 20 de revivir el *concerto grosso* barroco, en el que el papel del solista es mucho menos importante que en el concierto moderno. Estos conciertos se asemejan a la forma antigua por el uso de una orquesta de cámara, el énfasis en el impulso “motívico” más que en el emocional y el diseño lineal más que el sonido masivo o los efectos orquestales (Stravinsky, *Concerto en mi*, 1937-38). Algunos de ellos introducen el **concertino* barroco, es decir, un grupo de tres o dos instrumentos solistas que se alternan con el conjunto completo, por ejemplo, H. Kaminski, *Concerto grosso* (1922); E. Bloch, *Concerto grosso no. 1* (1924-25) y *no. 2* (1953); E. Krenek, *Concerto grosso* (2; 1921, '24); P. Hindemith, *Konzert für Orchester* op. 38 (1925); W. Piston, *Concierto para orquesta* (1933); B. Bartók, *Concierto para orquesta* (1943); S. Barber, *Concierto Capricornio* op. 21 (1941)».

previa (1925-1943) y, lo que resulta más importante, a la primera obra que recibe esta denominación.

Dentro de la bibliografía dedicada a la categoría del «concierto», aparecen algunas alusiones parciales al «concierto para orquesta», que consisten en comentarios breves, mayoritariamente sobre obras concretas. Entre éstos, destaca *The History of Concerto* de Michael Thomas Roeder, quien realiza una extensa investigación sobre la historia de esta categoría desde sus orígenes hasta finales del siglo XX. Está planteado como un estudio de casos, articulado por orden cronológico y por tendencias estilísticas y estéticas. No dedica ningún apartado específico al «concierto para orquesta», pero incluye datos (como el año de composición o de estreno, el origen del encargo, las orquestas que lo interpretaron, etc.) sobre ocho obras⁸ y una serie de comentarios analíticos centrados en cuestiones lingüísticas y formales –sin profundizar en los detalles–, que son más extensos en aquellas con un mayor reconocimiento historiográfico.⁹

En el texto se incluyen las reseñas¹⁰ a (Roeder 1994, 428-429, 385-387, 400-401, 408-409, 343, 426, 437-438, 429-430): *Concerto for Orchestra* (1933) de Walter Piston (1894-1976), *Concerto for Orchestra* (1943) de Bartók, los ocho *concerti per orchestra* (1933-1972) de Petrassi, *Concerto for Orchestra* (1954) de Lutoslawski, *Concerto for Orchestra* (1963) de Michael Tippett (1905-1998), *Concerto for Orchestra no. 1* (1966) de Gunther Schuller (1925-2015), *Concerto for Orchestra* (1969)¹¹ de Carter y *Concerto for Orchestra* (1981) de Roger Sessions (1896-1985). No establece ninguna relación entre ellas con relación a la denominación «concierto para orquesta», exceptuando dos menciones a las similitudes y discrepancias –estilísticas y formales– existentes entre las composiciones de Lutoslawski y Sessions respecto a la de Bartók.

En la monografía que Joseph Kerman dedica a la categoría del concierto – *Concerto Conversations* (1999)–, el investigador hace una muy breve reflexión sobre la

⁸ Concibiendo los ocho conciertos de Goffredo Petrassi (1904-2003) como una sola.

⁹ El más extenso, con mucha diferencia, está dedicado a la obra de Bartók, que abarca en torno a 600 palabras, similar a una reseña o crítica periodística.

¹⁰ En orden cronológico.

¹¹ Roeder (1994, 437-438) lo fecha en 1970, utilizando como referencia el año de estreno y no el de conclusión de la partitura (1969).

variante «concierto para orquesta», quitando peso específico a las características asociadas a este título:

composers define the concerto for orchestra very liberally. Sometimes they seem to mean nothing more than a multimovement work for orchestra that prefers not to be appraised by the standards of the symphony, whatever they may be (Kerman 1999, 96).¹²

En su definición, apela al empleo de los rasgos tradicionales de la escritura concertante, como la presencia de solistas: «[It's] a concerto for a good number of orchestra members, without any of them standing out as principle» (Kerman 1999, 96) y,¹³ seguidamente, lo compara con una sinfonía, aunque de menores pretensiones. Kerman muestra muy poco interés por el «concierto para orquesta», en comparación con Roeder y con la siguiente referencia bibliográfica.

The Cambridge Companion to the Concerto (Keefe 2005a) es un monográfico ineludible a la hora de estudiar la historia del concierto, aunque la modalidad «concierto para orquesta» no esté analizada, específicamente, en ninguno de sus capítulos. Al comienzo del volumen se muestra un listado de obras representativas, ordenadas cronológicamente, que recoge los «conciertos para orquesta» de Bartók, Lutoslawski, Tippett, Carter, Davies (Keefe 2005a, xii-xiv).

En el final del primer capítulo, «Theories of the concerto from eighteen century to the present day», de Simon P. Keefe (2005b), se aporta una reflexión general sobre el papel de esta categoría durante el siglo XX, ligándola a la tradición romántica y realizando una lectura sociológica en la que se insertan algunos ejemplos del *Concerto for Orchestra* (1943) de Bartók y del *Concerto for Orchestra* (1969) de Carter. El musicólogo acude al comentario descriptivo que Bartók realizó sobre su partitura, donde la describía como «sinfónica» (Keefe 2005, 12). También refiere que David Cooper –en su monográfico sobre la obra– lo sitúa dentro de la tradición sinfónica del siglo XIX

¹² Traducción propia: «Los compositores definen el concierto para orquesta de forma muy liberal. A veces parece que no quieren decir nada más que una obra con varios movimientos para orquesta que prefiere no ser valorada por los estándares de la sinfonía, sean los que sean».

¹³ Traducción propia: «[es] un concierto para un buen número de miembros de la orquesta, sin que ninguno destaque como principio».

(Cooper 2004, 21).¹⁴ Esta reflexión muestra el cambio de pensamiento que se produce en las inmediaciones de la mitad del siglo XX, cuando el «concierto para orquesta» se aleja de la estética neoclásica y se dirige hacia el neonacionalismo. Se refleja cómo los analistas –quizás involuntariamente– colocan el punto de partida de esta categoría en las obras de Bartók, Kodály y Lutoslawski, obviando el repertorio anterior, que presentaba unas características –incluso en cuanto a la plantilla– muy distantes.

Por otro lado, define el concierto como un conflicto entre los bloques o los elementos que lo integran, señalando la representatividad del *Concerto for Orchestra* (1969) de Carter, quien regresa –en su obra– a una forma constituida por distintos tipos de interacción contrastante. Sobre la escritura de Carter, argumenta que: «[treats] the orchestra as a crowd of individuals, each having his own personal expression» (Keefe 2005, 13).¹⁵ Resulta significativa la aceptación de este compositor y su obra como el paradigma de la contraposición entre elementos, que sustituye, en este puesto, a las formas barrocas concertantes. El tratamiento del «concierto para orquesta» –en este capítulo– es tangencial, pero refleja en qué consiste la concepción de la tradición concertística desde el siglo XXI y cuáles son sus referentes.

Dentro del mismo volumen, David E. Schneider (2005) dedica su capítulo «Contrast and common concerns in the concerto 1900-1945» al concierto durante la primera mitad del siglo XX. De nuevo, se ignoran las obras que participan del arquetipo neoclásico –a cargo de Hindemith, Piston, Petrassi y Gian Francesco Malipiero (1882-1973)–, recogiendo algunos ejemplos representativos, que acuden –directamente– a Bartók, cuya obra se define como la plasmación del enfoque concertístico basado en una relación entre iguales (Schneider 2005, 159). Nótese que esta idea ya había sido planteada previamente por Kerman, citado entre la bibliografía recomendada para este capítulo (Keefe 2005a, 293).

En el capítulo nueve, elaborado por Arnold Whittall, el musicólogo británico se concentra en el concierto durante la segunda mitad del siglo XX –«The Concerto since 1945» (Whittall 2005). Alude a distintos «conciertos para orquesta» –los más conocidos de ese periodo–, sin desarrollar ni proponer una definición para la etiqueta. Al comienzo

¹⁴ Citado dentro del texto.

¹⁵ Traducción propia: «[trata] a la orquesta como una multitud de individuos, cada uno con su propia expresión personal».

del capítulo compara el *Concerto for Orchestra* (1954) de Lutoslawski, el cual sitúa dentro de un «estilo tradicional», con el *Concerto for Orchestra* (1963) de Tippett, que califica como una de sus partituras «más radicales» (Whittall 2005, 165). En el mismo pasaje, también, se refiere al *Concerto for Orchestra* (1969) de Carter:

It provides a stunning demonstration of Carter's modernism at its most resourceful, the many superimpositions of and interactions between textural and formal layers controlled and shaped with an unfailing awareness of the nature of the unfolding musical (and by no means exclusively «tragic») drama and coherence of the work as a whole (Whittall 2005, 165).¹⁶

Los comentarios analíticos de Whittall se centran en las obras, sin extraer conclusiones ni generalizaciones exportables a la categoría. Lo más relevante —en este sentido— es su clasificación de estas composiciones, sin reparos, dentro de la modernidad musical, segándoles su vinculación con las tendencias neoclásicas —predominantes durante los cuarenta años anteriores—. Incluye otra apelación a una obra que sitúa la reflexión en el contexto del siglo XXI: *Concerto for Orchestra* (2003) del finlandés Magnus Lindberg (1958).

Por medio de esta mención ejemplifica una tendencia mayoritaria entre compositores que se encuentran en su periodo de madurez durante el cambio de siglo. Su mundo sonoro, en ese momento, se dirige hacia modelos más consonantes, que plasman la pretensión de acercarse al gusto del público mayoritario. Este posicionamiento estético y lingüístico encuentra en el concierto para orquesta uno de sus medios de expresión. Para el investigador, *Concerto for Orchestra* (2003) de Lindberg «is an emotionally powerful and aurally enthralling experience» (Whittall 2005, 172) y lo ubica en su última etapa estilística, durante la que se dirige, tras su ascensión de las vanguardias estructuralistas y del espectralismo, hacia un periodo de esplendor sinfónico donde introduce técnicas compositivas cercanas al sistema tonal (Whittall 2005, 172).

También cita, de modo pasajero, el *Strathclyde Concerto no. 10. Concerto for Orchestra* (1996) de Peter Maxwell Davies (1934-2016), sin profundizar en las características musicales y apelando exclusivamente a la vocación pedagógica del

¹⁶ Traducción propia: «proporciona una asombrosa demostración del modernismo de Carter en su máxima expresión, las numerosas superposiciones e interacciones entre las capas texturales y formales controladas y moldeadas con una conciencia infalible de la naturaleza del desarrollo del drama musical (y en ningún caso exclusivamente “trágico”) y la coherencia de la obra en su conjunto».

proyecto que le dio origen –y común al resto de conciertos con este título («*Strathclyde Concerto*»)-.

La primera referencia bibliográfica publicada dentro del ámbito académico y de la investigación que aborda específicamente la temática del «concierto para orquesta» es el texto «For Jean LaRue: The Concerto for Orchestra» (Vinton 1973). Como se explicó en la justificación, consiste en una carta abierta que pone de manifiesto la problemática existente –hasta el momento– sobre la indefinición de esta categoría. No se trata de un estudio como tal, sino, más bien, de un punto de partida que ofrece una definición tentativa y un repertorio representativo. Vinton, a diferencia de los textos referidos anteriormente –exceptuando los diccionarios–, define la categoría atendiendo a sus orígenes y su evolución en la primera mitad del siglo XX:

Born of neoclassicism it represents both a quintessential nostalgia and a consummate integration of historical elements: the nineteenth-century orchestra, the eighteenth-century symphony, and the seventeenth-century concerto (Vinton 1973, 15).¹⁷

Para comprender este enfoque, se debe tener en cuenta su contexto histórico –la década de los setenta–, cuando el «concierto para orquesta» aún tomaba como fuentes fundamentales las fórmulas compositivas de los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, aporta un catálogo con 119 entradas que, sin embargo, mezcla tipologías heterogéneas con relación a las plantillas instrumentales.

La otra referencia bibliográfica centrada en el «concierto para orquesta» es un artículo académico, con vocación científica,¹⁸ publicado en 2020, cuando esta investigación se encontraba en un estadio avanzado: «Genesis of the Concerto for Orchestra», de Vadim Rakochi (2020). El documento contiene tres elementos destacables: un estado de la cuestión significativo, un estudio sistematizado acerca del origen de la categoría y una bibliografía relevante y actualizada.

En la primera parte –el estado de la cuestión–, se explica la ausencia de investigaciones sobre este repertorio y la necesidad de llevarlas a cabo (Rakochi 2020, 274-276). Constata que no se ha examinado la categoría exhaustivamente en los textos

¹⁷ Traducción propia: «Nacida del neoclasicismo, representa a la vez una nostalgia quintaesenciada y una integración consumada de elementos históricos: la orquesta del siglo XIX, la sinfonía del siglo XVIII y el concierto del siglo XVII».

¹⁸ El artículo de Vinton se puede considerar una propuesta o estado de la cuestión.

dedicados al concierto (Roeder 1994; Kerman 1999).¹⁹ En este apartado encuentro una coincidencia total con lo expuesto anteriormente. Sin embargo, se centra, exclusivamente, como en los casos anteriores, en las obras más difundidas –y, mayoritariamente, en la de Bartók–.

En la segunda parte –*Discussion* (Rakochi 2020, 276-283)– plantea el núcleo de su artículo: siete principios que, a su juicio, llevaron a la aparición del «concierto para orquesta». Asimismo, realiza una serie de apreciaciones que considero relevantes: señala que no existe una consideración sistemática sobre los orígenes, y, sobre todo, cabe destacar que lo define como «*genre*» –género– (Rakochi 2020, 276). Por otro lado, incorpora una descripción muy certera sobre la confluencia que dio origen al concierto para orquesta de Hindemith:

The combination of «old» polyphonic texture, twentieth- century harmony caused a unique inter-stylistic mixture. These features, combined with the particular approach to the orchestra («the orchestra of soloists»), led to the appearance of the first concerto for orchestra (Rakochi 2020, 277).²⁰

A continuación, insiste en que los investigadores, tradicionalmente, se han centrado en una sola obra –refiriéndose a Bartók– y en que aún no se han detallado las cuestiones genéricas que derivaron en la aparición del «concierto para orquesta», (Rakochi 2020, 276). De esta manera, planta las bases del estado de la cuestión que da pie al segmento que contiene –a mi entender– las aportaciones más apreciables del artículo: diferentes ejemplos se desgranar las situaciones y los fenómenos musicales – ligados al resto de las artes y de la cultura del momento– que favorecieron el nacimiento de este «género»;²¹ los cuales se resumen en: la síntesis de enfoques compositivos y la fusión de tradiciones disímiles, la visión de la orquesta como un instrumento unificado con un sonido propio, la irrupción de la orquesta cámara como un actor predominante, el

¹⁹ A estos se pueden añadir los capítulos comentados recogidos en *The Cambridge Companion to the Concerto* (Keefe 2005b; Schneider 2005; Whittall 2005).

²⁰ Traducción propia: «La combinación de la textura polifónica “antigua” con la armonía del siglo XX provocó una mezcla interestilística única. Estas características, combinadas con el particular enfoque de la orquesta (“la orquesta de los solistas”), llevaron a la aparición del primer concierto para orquesta».

²¹ Según sus propias palabras. No coincido con la utilización de este término, que tiene connotaciones históricas con un peso mayor, que abarca, comúnmente, un conjunto de tipologías formales que comparten características (p. ej. el «género sinfónico»). Véase más adelante el «Marco teórico» en esta Introducción.

equilibrio entre las distintas familias sin jerarquizaciones de importancia dentro de los grandes conjuntos, el desarrollo de la teatralidad y el dramatismo en la música sinfónica, la transformación de los géneros tradicionales –como la sinfonía y el concierto– y el aumento de las posibilidades tímbricas e instrumentales de la orquesta (Rakochi 2020, 279-283).

Rakochi expone unas reflexiones que comparto y que, en cierta manera, están reflejadas en esta tesis.²² Debido a sus dimensiones –un artículo– y a su vocación holística –que conecta elementos culturales, históricos, estéticos y musicales– se encuentra un punto débil, a mi juicio, en la ausencia de análisis y de ejemplos musicales detallados que fundamenten sus deducciones. Como conclusión, realiza una cronología sucinta de las etapas estilísticas que atraviesa el «concierto para orquesta» a lo largo del siglo XX (Rakochi 2020, 283-284): un camino «interestilístico» –*Konzert für Orchester op. 38* (1925) de Hindemith y *Concerto for Orchestra no. 1* (1934) de Petrassi–, la continuación de esta poética –*Concerto for Orchestra* (1963) de Tippett y *Concerto for Orchestra* (1969) de Carter–, la síntesis de los planteamientos tonales y armónicos contemporáneos –*Concerto for Orchestra* (1940) de Kodály, *Concierto para orquesta* (1943) de Bartók, y *Concerto for Orchestra* (1954) de Lutoslawski– y el acercamiento estilístico a la segunda mitad del siglo XX –*Concerto for Orchestra*, «*Naughty Limericks*» (1963) de Shchedrin–. El esquema planteado se ajusta –de forma resumida– a los resultados obtenidos en la revisión de la categoría explicada en el Capítulo 1, aunque no comparto el término «interestilístico» aplicado a las primeras composiciones. Igualmente, considero que el análisis expuesto está incompleto, teniendo en cuenta que se realiza desde la perspectiva histórica que ofrece la segunda década del siglo XXI.²³

La gran mayoría de los registros bibliográficos se centran en una obra en concreto, o en algún aspecto particular de ésta, formando parte –en ocasiones– de una investigación más amplia. A continuación, y en orden cronológico, se repasan los principales artículos de este tipo.

²² Me parece destacable que haya coincidido en algunos aspectos –aunque desde otro enfoque– con las conclusiones alcanzadas por un musicólogo cuya línea de investigación desconocía –debido a que no había publicado trabajos previos sobre esta temática–.

²³ No existen alusiones a los compositores dodecafónicos y seriales, entre otras posibles referencias que se expondrán en el Capítulo 1.

Si bien es cierto que, comúnmente, se menciona la importancia de los ocho conciertos para orquesta de Petrassi, solo se ha encontrado un autor que haya profundizado en ellos. Calum MacDonald publicó dos artículos en la revista *Tempo* (Macdonald 1995; 2003), donde realizaba un acercamiento analítico e histórico. El inaugural (MacDonald 1995) se centra en los «conciertos para orquesta» primero y segundo, los cuales están escritos dentro de un enfoque y de un lenguaje neoclásico. El musicólogo introduce varias consideraciones sobre la categoría, su origen, la relación – antes señalada– con el concierto de Bartók (obviando el repertorio que él mismo está analizando) y su pertenencia natural al siglo XX, considerándolo un «género»²⁴ característico de dicho periodo:

I know of no study that indagates the origins of the 'Concerto for Orchestra', one of the few specifically 20th-century orchestral forms, whose best-known example (the Bartok) is comparatively late and untypical of the genre (his friend Kodaly's is much closer to the norm). As a large-scale orchestral piece dedicated by its very nature to the ideas of mutual competition among players, to display and the physicality of sound - to music in its 'objective' guise, sonic matter to be worked and built with - it offered a path to large-scale orchestral composition unencumbered by the formal and philosophical freight of the Austro-German symphonic tradition: free, for example, from the need to establish a sonata dialectic in the first movement, or from any sort of 'finale problem', since there was no tonal argument to be clinched. Probably it arose from such early 20th-century imitations of the Baroque *Concerto Grosso* [...]
(Macdonald 1995, 4).²⁵

En la continuación del artículo –«Petrassi and the Concerto Principle» (2003), MacDonald analiza –brevemente– los seis «conciertos para orquesta» restantes,

²⁴ Como Rakochi, MacDonald también lo califica como «género».

²⁵ Traducción propia: «No conozco ningún estudio que indague en los orígenes del “Concierto para orquesta”, una de las pocas formas orquestales específicas del siglo XX, cuyo ejemplo más conocido (el de Bartók) es comparativamente tardío y atípico dentro del género (el de su amigo Kodály está mucho más cerca de la norma). Como pieza orquestal a gran escala dedicada, por su propia naturaleza, a las ideas de competencia mutua entre intérpretes, a la exhibición y a la fisicalidad del sonido –a la música en su forma “objetiva”, materia sonora con la que trabajar y construir–, ofrecía una vía para la composición orquestal a gran escala libre de la carga formal y filosófica de la tradición sinfónica austro-alemana: libre, por ejemplo, de la necesidad de establecer una dialéctica de sonata en el primer movimiento, o de cualquier tipo de “problema de final”, ya que no había ningún argumento tonal que cerrar. Probablemente surgió de esas imitaciones de principios del siglo XX del *Concerto Grosso* barroco [...].».

conectándolos con la música vocal escrita por Petrassi durante el periodo en el que los compuso (1953-1972). Hace hincapié en la evolución estilística experimentada por el autor italiano entre los conciertos tercero y sexto, y en su concepción de la categoría como un género,²⁶ al cual opone otras posturas que lo conciben como un medio de lucimiento:

Indeed, Petrassi may well have been the first composer to think of the Concerto for Orchestra as a genre - in fact, at this period, as his principal medium of discourse - rather than a once-off excuse for orchestral display. Concertos Nos.3-6 therefore form an unusually clear case-study of the evolution of a composer's thinking in a single medium. Composed one after another, with scarcely any intervening music, these four works embody, step by step, his path from the later vestiges of neoclassicism to a free-chromatic play of fantasy at once entirely liberated and severely self-disciplined (MacDonald 2003, 9).²⁷

MacDonald aporta un enfoque completamente ajustado a la posición y al pensamiento de Petrassi con relación a los cambios acontecidos en la creación musical alrededor de la mitad del siglo XX.²⁸

La bibliografía sobre el *Concerto for Orchestra* (1943) de Bartók es abundante, y variada. Existen publicaciones que se centran en las cuestiones más dispares; en orden cronológico: la relación entre el contenido musical y la teoría de los estadios de aceptación de la muerte de Kübler-Ross (Parker 1989); la conexión con el folklore y la fórmula compositiva propia del *concerto grosso* (Móricz 1994); la reutilización de materiales provenientes del folklore, de la tradición musical húngara y eslava y del catálogo del propio Bartók (Suchoff 2000); o la vinculación de esta obra, la producción bartókiana y la censura soviética en la Hungría de posguerra (Fosler-Lussier 2000).

²⁶ Coincidiendo con varios analistas mencionados anteriormente. Sobre este respecto véase la reflexión incluida en el «Marco teórico» de esta Introducción.

²⁷ Traducción propia: «De hecho, Petrassi puede haber sido el primer compositor que pensó en el Concierto para orquesta como un género –de hecho, durante este periodo, como su principal medio de discurso–, más que como una excusa puntual para la exhibición orquestal. Los Conciertos nº 3-6 constituyen, pues, un estudio de casos inusualmente claro, donde se refleja la evolución del pensamiento de un compositor en un solo medio. Compuestas una tras otra, sin apenas música intermedia, estas cuatro obras encarnan, paso a paso, su camino desde los últimos vestigios del neoclasicismo hasta un juego de fantasía libre y cromática a la vez totalmente liberado y severamente autodisciplinado».

²⁸ En el Capítulo 1 de esta tesis se desarrolla dicha idea, dedicando un largo segmento a los conciertos de Petrassi y a su evolución estilística en el contexto del siglo XX.

Sin embargo, el estudio más relevante y completo es el monográfico realizado por David Cooper en 2004: *Bartók: Concerto for Orchestra*. Se articula en cuatro partes (aunque se subdivide en seis): una contextualización previa; su origen y todos los datos acerca del estreno, sus interpretaciones posteriores, su difusión y su recepción; cinco resúmenes correspondientes a cada movimiento; y el análisis de todas las características estéticas y estilísticas.²⁹ Dejando a un lado el contenido relacionado con los rasgos musicales,³⁰ Cooper introduce una serie de reflexiones sobre el concepto de «concierto para orquesta» que considero relevantes por su conexión con el objeto de estudio de esta tesis. Para contextualizarlo, realiza una breve introducción donde aporta una definición ajustada a las características de esta categoría a lo largo de la primera mitad del siglo XX:

From the mid-1920s a number of orchestral works bearing the title Concerto but without soloists began to appear, many of which were modelled on the Baroque concerto grosso, or at least a reinterpretation of it. The essential features of this prototype include the suppression of individual virtuosity by the use of a concertino group of soloists, the size and disposition of which can be subject to change in the course of the work, and the use of an architecture articulated by a repeating ritornello structure generally performed by the full ensemble. As a musical framework, it is often less concerned with tonal polarization and thematic development than sonata form is, and, unlike the heroic, hyper-expressive nineteenth-century solo concerto, is apparently driven by consensus and compromise rather than confrontation (Cooper 2004, 20).³¹

²⁹ Nótese las similitudes de este enfoque con la metodología de análisis propuesta en el Bloque II y su implementación en las once obras en el Bloque III de la tesis.

³⁰ Rasgos que se recogen en el apartado «1.2.- Desarrollo del «concierto para orquesta» desde el siglo XX» del Capítulo 1.

³¹ Traducción propia: «A partir de mediados de la década de 1920 empezaron a aparecer una serie de obras orquestales que llevaban el título de concierto, pero sin solistas, muchas de las cuales seguían el modelo del *concerto grosso* barroco o, al menos, una reinterpretación de dicho modelo. Las características esenciales de este prototipo incluyen la supresión del virtuosismo individual mediante el uso de un grupo concertante de solistas –cuyo tamaño y disposición pueden estar sujetos a cambios en el curso de la obra– y mediante el empleo de una arquitectura articulada por una estructura de *ritornello* repetitivo, generalmente interpretado por el conjunto. Como marco musical, suele estar menos preocupado por la polarización tonal y el desarrollo temático que la forma sonata y, a diferencia del heroico e hiperexpresivo concierto para solistas del siglo XIX, se rige aparentemente por el consenso y el compromiso más que por la confrontación».

En esta descripción introduce una reflexión valiosa: el vínculo existente entre la desaparición del extremo virtuosismo –propio del concierto romántico para solista y orquesta– con el predominio de un enfoque de conjunto. De esta manera conjuga la ausencia del virtuosismo con el principio concertante. Por otra parte, la conecta con las estéticas nacionalistas y de las tradiciones sinfónicas romántica y posromántica, comparando su plan formal –en cinco movimientos– con la *Sinfonía n.º 6* (1808) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), y la *Sinfonía n.º 5* (1902) y *Sinfonía n.º 7* (1905) de Gustav Mahler (1860-1911), trazando similitudes entre las dos serenatas –*Nachtmusik*– de los movimientos segundo y cuarto con la «II. *Elegia*» y el «IV. *Intermezzo interrotto*», del concierto de Bartók. Tras referirse a las diferentes influencias –tanto las asumidas y reconocidas, como las observadas por los analistas–, lo equipara a una sinfonía:

The Concerto for Orchestra can thus perhaps be seen as the symphony which had previously either eluded him, or which he had self-consciously avoided, bringing his life's work full circle in a piece which utilizes elements of both the verbunkos and peasant musics in the mature Bartokian style (Cooper 2004, 21).³²

Esta visión asimila la posición de Cooper con la expuesta por Kerman –que se glosó al comienzo de este apartado– respecto a la imposibilidad de distinguir las obras sinfónicas de las concertantes –y viceversa– más allá de los títulos impuestos. Estas observaciones, entre otras, son las que orientan mi investigación hacia la hipótesis de que existe un componente estético muy relevante a la hora de asumir esta categoría y de que, aunque se pase por alto, preserva su sentido neoclásico original, adaptado a los distintos periodos musicales de los siglos XX y XXI.

El resto de las publicaciones que presentan un contenido de entidad e interés analítico están centradas en aspectos concretos de alguna de las obras más difundidas. El artículo «Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto» (Mountain 1994), analiza los patrones y las estructuras métricas y las texturas imitativas del discurso musical, clasificando los tipos de comportamiento de estos parámetros y conectándolos con las técnicas compositivas presentes en el *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* (1970) de György Ligeti (1923-2006). El

³² Traducción propia: «El *Concierto para orquesta* puede considerarse, por tanto, como la sinfonía que antes le había sido esquiva o que había evitado conscientemente, cerrando el círculo de su obra en una pieza que utiliza elementos tanto de los verbunkos como de las músicas campesinas en el estilo bartókiano maduro».

musicólogo se centra en los procedimientos temporales y texturales, antes que en la plantilla para la que está escrita –orquesta y orquesta de cámara–.

En el artículo «Between Hermeneutics and Formalism: the Lento from Tippett's *Concerto for Orchestra* (Or: Music Analysis after Lawrence Kramer)» (2011) de David Clarke, se indaga en las relaciones existentes entre el segundo movimiento de *Concerto for Orchestra* (1963) de Tippett con la ópera *King Priam* (1962), del mismo autor. En esta publicación se conjugan el análisis formalista –de alturas, conjuntos, o espacios armónicos– con una exégesis narrativa que sigue la propuesta metodológica de Lawrence Kramer (1946).

Sobre *Concerto for Orchestra* (1965) de Gerhard, y de acuerdo con su poética y con su lenguaje musical, Darren Sproston realizó en 1991 su Tesis de Máster sobre la técnica serial aplicada a sus sinfonías y a este concierto. No se ha podido tener acceso directo al texto de la investigación,³³ pero sí al artículo derivado de la misma,³⁴ donde se analiza el tratamiento temático relacionado con la personal aplicación del serialismo en la partitura.

Klaas Coulebier ha elaborado dos estudios –entre ellos una tesis doctoral– sobre el tratamiento de la temporalidad, interrelacionada con la forma, en *Concerto for Orchestra* (1969) de Carter. El primero es el más extenso y profundo y está enfocado, exclusivamente, hacia el comportamiento del ritmo, los planos sonoros y la evolución de la conjunción de ambos (Coulebier 2013, 21-91). Además, se incluyen los análisis de este parámetro en piezas de Steffen Mahnkopf (1962) y en otras del propio Carter. El segundo es un artículo, dedicado específicamente a *Concerto for Orchestra* (1969), en el cual se plasma una derivada de la investigación previa, centrada en la estructura musical (Coulebier 2016).

De todos estos autores analizados –y de muchos otros–, existe una multitud de menciones y comentarios sobre sus «conciertos para orquesta» dentro de monografías acerca de otros temas, críticas, reseñas y notas de grabaciones, entre otros tipos de textos.

³³ No está editado y solo es accesible en la University of Sheffield. No se ha considerado prioritario, debido a la existencia del artículo.

³⁴ Existe otro artículo en español que toma como fundamento esta investigación y que también se ha consultado: «Time Set y técnica serial aplicada a la orquesta. La *Sinfonía 4 "New York"* de Roberto Gerhard» (Duque, 2020).

Toda esta bibliografía no se ha mencionado en este apartado, ya que corresponde a un repertorio secundario dentro de la tesis. Sin embargo, aquellos documentos –sobre esta temática– que introducen algún contenido mencionado en el desarrollo del texto, aparecen recogidos dentro del listado bibliográfico, en el apartado dedicado al «concierto para orquesta».

En España, como se adelantó previamente, no existen investigaciones específicas dedicadas a esta categoría, ni tampoco otros estudios que la traten tangencialmente –como sí sucede en las monografías sobre el concierto mencionadas–. Toda la bibliografía existente proviene de tesis, monográficos o artículos que aluden –de manera parcial– a partituras concretas, dentro de temáticas más amplias.³⁵

El estado de la cuestión sobre los autores, su poética y las obras investigadas se encuentra al comienzo de cada capítulo del Bloque III. Como aclaración, se debe adelantar que no existen trabajos que hayan analizado las composiciones seleccionadas.³⁶

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El «concierto para orquesta», desde su origen en la segunda mitad del siglo XX, ha estado ligado a la estética neoclásica, atendiendo a su acepción revisionista, recuperadora de elementos y procedimientos pertenecientes a la tradición. En cada etapa de su desarrollo, los compositores han situado sus fuentes en periodos históricos y en lenguajes diversos, predominando, en la actualidad, un poliestilismo que asume recursos, fórmulas y modelos discursivos que desechan las vanguardias y los sistemas estructuralistas. Así, se reinterpretan, dentro de un nuevo contexto, recursos provenientes de estilos que abarcan desde el origen de la tonalidad hasta el siglo XX; todo ello desarrollado dentro de un patrón de concierto romántico y posromántico, dirigido a espacios, plantillas y formatos propios del final siglo XIX y el comienzo del XX.

³⁵ Por ejemplo, la tesis doctoral de Héctor Oliva (2019), que dedica un espacio al análisis de los tres conciertos para orquesta de García Abril, abarca, en realidad, toda su producción sinfónica.

³⁶ Exceptuando el subapartado incluido dentro de la tesis mencionada en la nota al pie anterior, donde se analiza *Memorandum* de forma superficial y desde un enfoque retórico que no profundiza en los aspectos técnico-musicales (Oliva 2019, 341-350). Debe tenerse en cuenta que se trata de un trabajo dedicado a toda la obra sinfónica de García Abril.

La producción española de «conciertos para orquesta» en el siglo XXI no es ajena a estos planteamientos. La proliferación de obras de este tipo y su presencia en espacios representativos y con un alto grado de repercusión, fruto de encargos institucionales, revela una orientación estética –de los compositores de dicho repertorio– hacia posturas conservadoras y continuistas, que se reflejan en el empleo de recursos tradicionales.

A partir de esta hipótesis, el objetivo general de la investigación es estudiar las características principales del «concierto para orquesta» en España durante el comienzo del siglo XXI (2001-2014).³⁷ Para su consecución, me he planteado cuatro objetivos específicos:

1. Catalogar las obras que cumplan los criterios planteados,³⁸ tanto en el ámbito español como en el internacional.
2. Contextualizar el «concierto para orquesta» dentro de la situación histórico-musical en el ámbito de la creación sinfónica actual española e internacional.
3. Diseñar una metodología analítica adecuada al repertorio escogido.
4. Analizar las obras seleccionadas.

MARCO TEÓRICO

Un objeto de estudio tan variado y heterogéneo como éste invita a una actuación investigadora que se nutra de diferentes propuestas, a partir de las cuales se pueda diseñar una metodología que ofrezca herramientas suficientes y adecuadas, permitiendo realizar un análisis basado en la extracción de información –lo más objetiva posible– y su posterior significación y contextualización.

Debido a la actualidad del repertorio objeto de estudio, parece sensato recurrir a propuestas recientes, no por un prejuicio que sobrevalore lo novedoso, sino porque considero positivo que dichas propuestas hayan tenido en cuenta el desarrollo de la creación musical durante los siglos XX y XXI. La contemporaneidad de estas

³⁷ Fecha marcada por el inicio de la investigación.

³⁸ Estos criterios son explicados en «Presentación del tema y justificación» y serán enumerados en «Selección del objeto de estudio».

metodologías no implica un adanismo innovador; por el contrario, se erigen sobre presupuestos anteriormente evaluados y aceptados.

Mi propuesta metodológica, que se desarrolla en el siguiente apartado y, especialmente, en el Bloque II de la tesis, asume un marco teórico constituido a partir de la teoría del análisis semiológico-musical tripartito de Jean-Jacques Nattiez; los modelos de la semioestructura y la morfoestructura de Carlos Villar-Taboada, el análisis dialéctico de Alfonso Padilla, el concepto de «figura» de Salvatore Sciarrino (1947) y los principios del movimiento MIR. A continuación, se destacan los aspectos más relevantes de estos planteamientos que han servido como base para la investigación.

El enfoque de Nattiez se asienta en la semiología. Concibe el fenómeno musical como una combinación de niveles que se interrelacionan entre sí y amplía el concepto tradicional que equipara a la obra con la representación gráfica –partitura– o su realización performativa –sonido–. El objeto artístico está constituido por todos aquellos procedimientos que lo han hecho posible –la trayectoria del compositor, su estética y su poética musical o el origen de la obra– y su traslación al dominio de la realidad en un contexto determinado –el lugar de interpretación, los músicos involucrados, o los espacios de realización–. Todos estos son organizados en tres categorías o niveles que definen el hecho musical íntegramente: nivel poiético, nivel neutro («trace») y nivel estésico. Nattiez los define con las siguientes palabras:

(a) The poietic dimension: even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a process of creation that may be described or reconstituted.

(b) The esthesis dimension: «receivers», when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form; the term ‘receiver’ is, however, a bit misleading. Clearly in our test case we do not «receive» a «message’s», meaning (since the producer intended none) but rather a construct meaning, in the course of an active perceptual process.

(c) The trace: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accesible to the five senses. We emply the Word trace because the esthetic process is heavily dependent upon the lived experience of the «receiver». Molino

proposed the name *niveau neutre* or *niveau matériel* for this trace (Nattiez 1990, 11-12).³⁹

La propuesta de Villar-Taboada parte –como Nattiez– de una orientación semiótica. Plantea tres sistemas que comprenden las relaciones entre los componentes del fenómeno musical y su contexto, y que articulan su significado: logoestructura, semioestructura y morfoestructura. A continuación, me centraré en los dos últimos, que sirven de fundamento para el estudio de la categoría «concierto para orquesta» y su contextualización dentro de la historiografía –tanto de la categoría como de las obras y los compositores analizados–.

La semioestructura estudia «la relación de la música con la sociedad y la cultura [e] informa sobre las analogías entre música y sus referentes en la historia y la tradición» (Villar-Taboada 2018b, 54). Este enfoque se concentra en el compositor, la crítica, los intérpretes y todos los actores que actúan en el hecho musical, situándolos dentro de un espacio mayor –marco cultural e histórico– y proponiendo referencias cruzadas que dotan de significado y sentido a los elementos implicados, y las razones que llevan a los autores –consciente o inconscientemente– a introducirlos en su música.

[...] la semioestructura [...] escruta las correspondencias de la música con la cultura y con la sociedad para desentrañar los principios que fundamentan la gestación y la circulación de significados en la comunicación musical. Se estudia en el examen de las transformaciones sobre la valoración de una figura compositiva en la historiografía durante un transcurso del tiempo, en la identificación de los referentes creativos que

³⁹ Traducción propia: «(a) La dimensión poética: incluso cuando está vacía de todo significado, como ocurre aquí, la forma simbólica resulta de un proceso de creación que puede ser descrito o reconstituido.

(b) La dimensión estética: Los “receptores”, cuando se enfrentan a una forma simbólica, asignan uno o varios significados a la forma; el término “receptor” es, sin embargo, un poco engañoso. Está claro que en nuestro caso de prueba no “recibimos” el significado de un “mensaje” (ya que el productor no pretendía ninguno), sino un significado construido, en el curso de un proceso perceptivo activo.

(c) La huella: la forma simbólica se encarna física y materialmente en forma de huella accesible a los cinco sentidos. Utilizamos la palabra huella porque el proceso estético depende en gran medida de la experiencia vivida por el “receptor”. Molino propuso el nombre de *niveau neutre* o *niveau matériel* para esta huella».

explicita el compositor a través de sus escritos y en la evaluación de las tendencias sobre su recepción registradas por la crítica (Villar-Taboada 2018b, 54)

Acotado a la obra, en un nivel de concreción mayor, actúa la morfoestructura. Este atañe a las conexiones entre los elementos que componen los distintos parámetros musicales y su organización en el tiempo, así como la relación entre todos ellos.

La morfoestructura [está] centrada en la relación de la música consigo misma y [...] reporta las concordancias estructurales entre los diversos planos organizativos de su discurso. (Villar-Taboada 2018b, 54)

En la metodología analítica propuesta, se conjuga el estudio tanto de la semioestructura, como de la morfoestructura, que se concretan en dos partes dirigidas a la investigación de la figura y de la trayectoria artística de cada creador –su formación, maestros y músicos que le han marcado, actividades en otros ámbitos, galardones obtenidos, estrenos, encargos, etc.–, su estética y poética musical –catálogo, etapas estilísticas, sistema de escritura, producción intelectual, etc.–; una segunda parte está centrada en el estudio de la obra, dividida en la recopilación de datos y su examen crítico –lugar y fecha de estreno, intérpretes que lo llevaron a cabo, su origen, críticas recibidas, notas al programa, etc.– y el análisis técnico de los parámetros musicales y sus conexiones.

Por otra parte, se ha recurrido al análisis dialéctico de Alfonso Padilla, que aporta reflexiones prácticas sobre el planteamiento y el proceso analítico. Un punto de partida adecuado es la siguiente pregunta: ¿en qué consiste el análisis musical? A esta pregunta, Padilla propone una respuesta genérica:

El análisis está dirigido a revelar, poner al descubierto la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales, las técnicas compositivas utilizadas. Este análisis responde a las preguntas de cuál es el contenido musical de una obra o pieza, cuál es su estructura, como está concebida y realizada (Padilla 1995, 80).

El enfoque expuesto, por tanto, se centra en la investigación del «contenido musical», su «estructura» y cómo está «concebida» y «realizada» la obra. A continuación, se comentan algunas ideas que concretan este modelo.

En primer lugar, al trabajar con autores en activo y accesibles,⁴⁰ el papel del analista se ve comprometido, pudiendo situarse en la objetividad absoluta, o como mediador de las ideas del compositor. Hay que tener en cuenta que, históricamente, muchos de los análisis conocidos los han realizado los propios creadores y esto no debe llevarnos a una aceptación incondicional ni a un desprecio apriorístico. A partir de esta información, el investigador debe actuar como un agente externo que valora esa información, comparándola con los resultados obtenidos de su propia evaluación de las fuentes:

[...] la visión del compositor de su propia obra es, en principio, del mismo valor que la de cualquier analista. El compositor no siempre está distanciado de su obra para valorar en ella lo que realmente existe. El subjetivismo puede llevar al compositor a ver más cosas de lo que hay en la obra, o también a menos. [...] Mas, también el compositor puede dar luz sobre cuestiones claves de una obra o del proceso compositivo que, de no ser así, al analista le sería casi imposible poner al descubierto (Padilla 1995, 98).

Uno de los problemas fundamentales cuando se transita entre lenguajes tan diversos es el trazado de la organización del discurso sonoro. Por encima del debate entre forma y estructura –sobre las cuales existen distintos posicionamientos– ofrece dejar atrás esta dicotomía, planteando la búsqueda de criterios que superen estos conceptos:

Por muy diversas que sean las formas musicales, sin embargo, hay ciertos principios muy generales que tienen mayor o menor presencia en todas ellas, como son los de repetición, variación, desarrollo, transición, modulación, balance, equilibrio, contradicción de elementos, etc.» (Padilla 1995, 101)

Al encontrarme con una gran variedad de propuestas estructurales, he optado por el término «articulación discursiva», que estudia tanto el concepto de forma –tradicional– como el de estructura, atendiendo a diferentes criterios que abarcan las relaciones internas, los procesos discursivos y la distribución de los eventos. Esta concepción está influida por el enfoque analítico de Villar-Taboada.⁴¹ Por tanto, se trata de atender al devenir musical como un fenómeno en el tiempo, lo que Padilla relaciona con el concepto

⁴⁰ Aunque García Abril falleció durante la investigación, tuve contacto con él anteriormente. He podido conversar con todos los compositores, excepto con Groba –aunque sí con su hijo– y Jurado.

⁴¹ Aunque no haya asumido este término de ningún texto académico, este planteamiento se destila de su pensamiento musicológico y es algo que hemos discutido en diversas sesiones dedicadas al seguimiento de esta investigación, que él ha dirigido.

de «dramatización del discurso musical» (Padilla 1995, 102) que extrae de los análisis de Rosen de obras pertenecientes al estilo clásico (Rosen 2009).

Más que la búsqueda de lo nuevo, que tiene límites, un compositor puede trabajar con una serie de obras sobre la base de un mismo principio compositivo general. Lo diferente entre cada obra no es el «material base» propiamente tal, sino la *mise en scène* de los elementos, su articulación, textura y *geste* (Padilla 1995, 102).

Este concepto también se asocia con el de narratividad, que será útil en algunos de los análisis.⁴² Pero la interpretación más adecuada, considerando el repertorio al que se dirige, es observar cómo las herramientas, los elementos y los procedimientos preexistentes –tomados de la tradición– se combinan constituyendo un discurso personal.

Una problemática presente en el campo conceptual y en la terminología que implica el estudio del repertorio contemporáneo la constituye el uso de un vocabulario que arrastra una semántica que puede inducir a confusiones.

La principal y más relevante de la tesis es la que afecta al epíteto que acompaña y califica al «concierto para orquesta». Como se ha visto en el «Estado de la cuestión», y continuará advirtiéndose en todo el trabajo,⁴³ distintos compositores e investigadores lo califican de maneras múltiples, como «género» o «forma». Considero que ninguna de estas satisface o se adecúa estrictamente a un concepto que incluso no está claramente definido. Por esta razón he optado por el empleo del término «categoría».

Otras cuestiones terminológicas afectan al parámetro de la altura como, por ejemplo, las etiquetas «tema» o «melodía», que provienen de lenguajes tonales y modales que implican una jerarquía de los planos sonoros. La inclusión de estas terminologías ha sido premeditada en pasajes que contienen comportamientos similares a los de estos sistemas. Sin embargo, para poder realizar un análisis objetivo de los materiales en todas las obras, situados dentro de lenguajes cambiantes, se ha optado por la propuesta de Padilla –asumida de Nicholas Cook–: la utilización del término «motivo» (Padilla 1995, 102).

⁴² Véase el Capítulo 7, dedicado a los dos «conciertos para orquesta» de Ferrán.

⁴³ A lo largo de toda la tesis se refieren diversas etiquetas y, de manera relevante, se encontrarán en el Capítulo 1, dedicado al estudio histórico del «concierto para orquesta», y durante el Bloque III, centrado en los análisis de las obras y los compositores españoles en el siglo XXI (véase la «Estructura de la tesis» más adelante, en esta Introducción).

Un resumen de las pautas generales del análisis dialéctico se expresa con las siguientes palabras:

Metodológicamente el análisis es pluralista, es decir, se utilizan diferentes aproximaciones analíticas a partir de la realidad del material a analizar. [...] El análisis parte de la realidad de las obras, no de una teoría a priori. Un acercamiento dialéctico no es un modelo, una receta, un procedimiento específico, sino una actitud de enfrentarse a la obra en su complejidad y en su individualidad como obra de arte. [...] El análisis de este estudio es, a la vez, descriptivo, analítico propiamente tal, sintético, comparativo, estilístico y estético (Padilla 1995, 104).

Por otra parte, para el examen de los procedimientos discursivos⁴⁴ que determinan el devenir musical he acudido a las «figuras» que propone Sciarrino, en su texto *Le figura della musica da Beethoven a oggi* (1998). En este ensayo, define un conjunto de conceptos musicales relacionados con la creación pictórica, que constituyen herramientas que los compositores han utilizado a lo largo de la historia para estructurar perceptiblemente el flujo temporal. Grazia Giacco describe la «figura» como un:

terme provenant des arts figuratifs mais adapté chez Sciarrino aux modalités d'organisation – nous paît comme une vision en perspective du processus sonore saisi dans son développement temporel (gauche-droite). Ainsi, nous pourrions définir la figure comme un instantané du temps ou de l'objet (dans le cas de Sciarrino il s'agit de la section d'une œuvre) dans le temps, ou encore, la figure comme organisation de la mémoire. Dans la linéarité de l'écoute, Sciarrino propose de mettre en place une synthèse et d'abstraire ou reconnaître des images synthétiques (on revient à une dimension visuelle, ou synesthésique). En effet, à l'écoute nous saisissons tout d'abord des processus généraux (Giacco 2001, 58-59)⁴⁵.

En la metodología propuesta se utilizan la acumulación, la multiplicación y el *Little bang*. Las dos primeras están conectadas con el crecimiento y conforman dos caras

⁴⁴ Como procedimiento discursivo entiendo todo aquellos rasgos paramétricos que definen la actuación musical y su comportamiento durante un periodo acotado.

⁴⁵ Traducción propia: «El término proviene de las artes figurativas, pero en Sciarrino se adapta a las modalidades de organización, y se nos presenta como una visión en perspectiva del proceso sonoro en su desarrollo temporal (izquierda-derecha). Así, es posible definir la figura como una instantánea del tiempo o del objeto (en el caso de Sciarrino es la sección de una obra en el tiempo), o la figura como una organización de la memoria. En la linealidad de la escucha, Sciarrino propone poner en marcha una sintetización y abstraer o reconocer imágenes sintéticas (volvemos a una dimensión visual o sinestésica). De hecho, cuando escuchamos, primero captamos los procesos generales».

de una misma moneda, que difieren según sus componentes sean heterogéneos (acumulación) u homogéneos (multiplicación). Además, es posible que actúen conjuntamente y que la primera se integre dentro de la segunda. La acumulación y la multiplicación se definen como:

une croissance chaotique et hétérogène, qui rejoint le plus souvent «un point de saturation ou de rupture» et prépare «une explosion dans laquelle l'énergie s'éparpille». La particularité des processus de multiplication réside au contraire dans une croissance ordonnée, «faite par des éléments homogènes». Si, pendant l'accumulation «le temps semble accélérer et subir une contraction», dans la multiplication il «semble se dilater... et la musique nous paraît flotter dans l'espace.» (Giacco 2001, 86).⁴⁶

Por otro lado, el *Little bang*, al contrario que los dos anteriores, es de muy corta duración, prácticamente puntual, y consiste en un cambio brusco de energía sonora producida por modificaciones extremas en la cantidad de instrumentos, el registro, la intensidad y la articulación. Se sitúa a un nivel perceptivo y no exclusivamente de forma gráfica (Giacco 2001, 99). Sciarrino diferencia dos variantes, según se relacionen con el contexto:

[...] l'un sera « un élément imprévu qui intervient dans une situation musicales statique, non sans conséquences »; [...] l'autre peut être le déclencheur de l'origine de la pièce même, un coup fort, un accord générateur (Giacco 2001, 99).⁴⁷

Por último, es necesario citar el movimiento o tendencia analítica MIR. No proviene de un autor o de un grupo de autores concreto, sino que esta denominación abarca a una comunidad –internacional– enorme, que tienen intereses comunes centrados en elaborar, desarrollar e implementar herramientas aplicadas a la extracción de información de las señales de audio digital. La implementación más habitual de este

⁴⁶ Traducción propia: «un crecimiento caótico y heterogéneo, que a menudo alcanza “un punto de saturación o ruptura” y prepara “una explosión en la que la energía se dispersa”. La peculiaridad de los procesos de multiplicación, en cambio, reside en un crecimiento ordenado, “realizado por elementos homogéneos”. Si en la acumulación “el tiempo parece acelerarse y sufrir una contracción”, en la multiplicación “parece dilatarse... y la música parece flotar en el espacio”».

⁴⁷ Traducción propia: «[...] uno será “un elemento imprevisto que interviene en una situación musical estática, no sin consecuencias”; [...] el otro puede ser el desencadenante del origen de la propia pieza, un golpe fuerte, un acorde genérico».

enfoque consiste en la creación de aplicaciones comerciales, y herramientas enfocadas a la extracción de información de músicas populares urbanas:

research efforts are directed towards the development of technologies that allow users to access and explore music in all its different facets. For example, audio fingerprinting techniques are nowadays integrated into commercial products that help users to organize their private music collections. Music processing techniques are used in extended audio players that highlight the current measures within sheet music while playing back a recording of a symphony. On demand, additional information about melodic and harmonic progressions or rhythm and tempo is automatically presented to the listener. Interactive music interfaces display structural parts of the current piece of music and allow users to directly jump to any key part such as the chorus section, the main musical theme, or a solo section without tedious fast-forwarding and rewinding. Furthermore, listeners are equipped with Google-like search engines that enable them to explore large music collections in various ways. For example, the user may create a query by specifying a certain note constellation, or some harmonic or rhythmic pattern by whistling a melody or tapping a rhythm, or simply by selecting a short passage from a CD recording; the system then provides the user with a ranked list of available music excerpts from the collection that are musically related to the query. In music processing, one main objective is to contribute concepts, models, algorithms, implementations, and evaluations for tackling such types of analysis and retrieval problems (Müller 2015 vii-viii).⁴⁸

⁴⁸ Traducción propia: «Los esfuerzos de investigación se dirigen al desarrollo de tecnologías que permitan a los usuarios acceder y explorar la música en todas sus múltiples facetas. Por ejemplo, hoy en día las técnicas de huellas de audio se integran en productos comerciales que ayudan a los usuarios a organizar sus colecciones musicales privadas. Las técnicas de procesamiento de música se utilizan en reproductores de audio ampliados que resaltan los compases actuales dentro de las partituras mientras reproducen una grabación de una sinfonía. Si se solicita, se presenta automáticamente al oyente información adicional sobre las progresiones melódicas y armónicas o el ritmo y el tempo. Las interfaces musicales interactivas muestran las partes estructurales de la pieza musical actual y permiten a los usuarios saltar directamente a cualquier parte clave, como la sección del estribillo, el tema musical principal o una sección de solista, sin necesidad de avanzar y rebobinar tediosamente. Además, los oyentes disponen de motores de búsqueda similares a los de Google, que les permiten explorar grandes colecciones de música de diversas maneras. Por ejemplo, el usuario puede crear una consulta especificando una determinada constelación de notas, o algún patrón armónico o rítmico silbando una melodía o tocando un ritmo, o simplemente seleccionando un pasaje corto de una grabación de CD; el sistema proporciona entonces al usuario una lista clasificada de extractos musicales disponibles de la colección que están musicalmente relacionados con la consulta. En el procesamiento de la música, uno de los principales objetivos es aportar conceptos, modelos, algoritmos, implementaciones y evaluaciones para abordar este tipo de problemas de análisis y recuperación».

Dentro de estas aplicaciones existen distintas vías de desarrollo que permiten desde un control inexistente hasta el diseño de herramientas personalizadas. Estas últimas oscilan entre el lenguaje de alto nivel y el lenguaje de bajo nivel.⁴⁹ El posicionamiento de las herramientas seleccionadas –MIRtoolbox– ofrece una gran flexibilidad y personalización del protocolo, a partir de procesos basados en módulos de acciones básicas –y, por lo tanto, reconfigurables–, que se pueden modificar con un lenguaje de alto nivel en Matlab.⁵⁰

an integrated set of functions written in Matlab, dedicated to the extraction of musical features from audio files. The design is based on a modular framework: the different algorithms are decomposed into stages, formalized using a minimal set of elementary mechanisms, and integrating different variants proposed by alternative approaches – including new strategies we have developed –, that users can select and parametrize (Lartillot y Toivainen 2007, 1).⁵¹

La propuesta analítica de esta tesis –desarrollada en el capítulo segundo– pretende conjugar los puntos señalados de los sistemas de Nattiez, Villar-Taboada, Padilla y las «figuras» de Sciarrino con los presupuestos del enfoque MIR –en la variante especificada– que se concretan en un modelo práctico adaptado al objeto de estudio y, potencialmente, aplicable a otras obras del repertorio sinfónico contemporáneo.

FUENTES

Durante la investigación se han consultado numerosas fuentes de naturaleza y origen diverso. Todas ellas se encuentran recogidas en el primer apartado del listado situado tras las conclusiones («Fuentes, Bibliografía y Webgrafía»).

⁴⁹ Los lenguajes de bajo nivel interactúan directamente con la arquitectura de la máquina, mientras que los de alto nivel permiten la migración de unos equipos a otros por medio de lenguajes estandarizados (Java, PHP, Python, etc.).

⁵⁰ Aunque está programado en C y en Java, el trabajo con el *software* se realiza por medio de un lenguaje de programación propio denominado «lenguaje M».

⁵¹ Traducción propia: «un conjunto integrado de funciones escritas en Matlab, dedicadas a la extracción de características musicales de archivos de audio. El diseño se basa en un marco modular: los diferentes algoritmos se descomponen en etapas, formalizadas utilizando un conjunto mínimo de mecanismos elementales e integrando diferentes variantes propuestas por enfoques alternativos –incluyendo nuevas estrategias que hemos desarrollado–, que los usuarios pueden seleccionar y parametrizar».

Se clasifican en fuentes directas e indirectas, según su relación con el objeto de estudio y con los compositores. Dentro de las primeras se encuentran las partituras, las ediciones discográficas, el audio digital, los textos de los compositores, las entrevistas y los documentos audiovisuales. En las indirectas se ha trabajado con hemerografía y programas de mano.

Todos los documentos incluidos en la tesis (anexos, tablas, cuadros, etc.), exceptuando los fragmentos de partituras no editados, son de elaboración propia. Puntualmente se han extraído de otros trabajos, en cuyo caso se especifica la fuente junto a la denominación al pie. Esta referencia se ha mantenido en los listados de ejemplos y figuras situados al comienzo.

Fuentes directas

Todas las partituras consultadas y analizadas contaban con una edición informática –no manuscrita–, aunque, en ocasiones, estas ediciones habían sido realizadas por el propio compositor –por lo que se han encontrado errores que dificultaban la lectura⁵² y el análisis–⁵³ o consistían en digitalizaciones de los originales.⁵⁴ Se ha accedido a este material por medio de cuatro vías: la aportación directa de los autores,⁵⁵ la compra

⁵² En este sentido es necesario incluir un comentario sobre los ejemplos (fragmentos de la partitura) incluidos en el Capítulo 11, donde se analiza *Hard-Core. Concierto para Orquesta* (2012). La única copia a la que he podido acceder es la custodiada por la BNE dentro de su archivo. Este documento es una fotocopia del original, y la máxima calidad de digitalización que me ofrecía la institución era de 300 ppi, claramente insuficiente para una partitura para gran orquesta en formato A3 (que ya de por sí tenía una resolución baja, por ser una fotocopia). Tras diferentes pruebas y un importante desembolso económico se han introducido los mejores resultados posibles, atendiendo a estos condicionantes y a la reducción que supone la adaptación a un documento A4 con márgenes normalizados. La transcripción de los ejemplos que implican la orquesta completa se ha descartado por su número y coste temporal.

⁵³ En todos los capítulos analíticos se ha especificado de dónde provenía la edición y si esta presentaba algún hándicap.

⁵⁴ Sólo en el repertorio internacional; aunque, al ser ediciones comerciales, la presentación era muy cuidada.

⁵⁵ Obras de los compositores españoles que carecían de una edición comercial y que han facilitado: *Concerto Lorquiano (para orquesta)* (2001) de Groba y *Concierto para orquesta* (2011) de Pérez Maseda.

o cesión por parte de las editoriales,⁵⁶ la consulta en bibliotecas y otras instituciones, y el acceso *online* a catálogos de editoriales y otras plataformas.⁵⁷

Sobre los documentos sonoros, cabe destacar que, para el análisis de las señales, se ha trabajado con audio digital, independientemente de la fuente original. Las grabaciones discográficas que aparecen en la catalogación de fuentes fueron convertidas a audio digital. En las obras objeto de estudio, este proceso resulta indispensable para el análisis con las herramientas escogidas. El formato resultante siempre ha sido de una calidad estándar: *wav*, 44.1000Hz, 16 bits. Se ha optado por estas características para no generar problemas de compatibilidad con Matlab y por equilibrar el tamaño del archivo y la máxima calidad de resolución que se puede obtener.⁵⁸

El acceso a la documentación audiovisual y sonora se acometió por variados medios: cesión,⁵⁹ consulta o préstamo de bibliotecas e instituciones diversas,⁶⁰ adquisición a empresas y discográficas comerciales, consulta en plataformas,⁶¹ y descarga de las *web* personales⁶² y en otros recursos *online*.⁶³

Parte de la actuación sobre las fuentes ha consistido en la transcripción de entrevistas y testimonios de autores e intérpretes, extraídos de distintos audios digitales

⁵⁶ Respecto a este apartado, deseo agradecer a la EMEC su colaboración desinteresada.

⁵⁷ Han sido de gran utilidad los apartados de consulta en línea de Boosey & Hawkes y Schott.

⁵⁸ En Matlab, debido al volumen y complejidad de las operaciones, es recomendable trabajar con archivos que no sean de gran tamaño, aunque esta vez era necesario no perder calidad de resolución. Sin embargo, la calidad de audio en el formato CD comercial –si no se especifica– es de 44.100 Hz y 16 bits. Hay que tener en cuenta que un archivo –sin reconstruir– tiene tanta resolución como el documento de origen, independientemente de las modificaciones de formato que se realicen al alza.

⁵⁹ Cabe agradecer a Pérez Maseda la aportación del CD con la grabación de su concierto para orquesta y la aportación del audio digital del estreno de *Concierto para orquesta* (2010) de Cano.

⁶⁰ Destacan las aportaciones de RNE.

⁶¹ Para la escucha y el análisis de las obras internacionales han sido de gran relevancia los catálogos de Naxos Music Library, Spotify y YouTube, entre otras.

⁶² Los audios digitales de las dos obras de Ferrán se encuentran accesibles, exclusivamente, a través de su página *web* personal.

⁶³ Han sido de gran importancia el archivo *online* de RTVE –tanto sonoro como audiovisual– y los recursos, también *online*, de la Fundación Juan March.

que se han integrado dentro de los análisis, como parte de la documentación. Todas las transcripciones y sus datos de localización se recogen en el Anexo I. Además, cabe destacar que en las citas (tanto en el texto como en la bibliografía) se han señalado como autores a los entrevistadores, con el fin de clarificar el origen y que no se confundan con otras fuentes de elaboración de los compositores (partituras, notas, etc.).

La ruta de acceso a los audios digitales que están disponibles en páginas *web* y portales de instituciones, están recogidas en el apartado correspondiente de las fuentes. Sin embargo, las que son accesibles, exclusivamente, a través de plataformas privadas – como Spotify o Naxos Music Library– no aparecen indicadas.⁶⁴ Esto afecta a la gran mayoría del repertorio internacional comentado en el Capítulo 1.

Una actuación relevante ha sido el contacto directo con los compositores de las partituras que conforman el objeto de estudio. He podido entrevistarme con todos ellos, en distintos formatos, excepto con Jurado y Groba.⁶⁵ Además, algunos⁶⁶ han facilitado el acceso a fuentes de diversa índole. Mis encuentros con los autores se resumen en tres etapas: previa, durante y al final de la investigación. Los contactos anteriores a la investigación, tuvieron que ver con mi formación, en el papel de alumno⁶⁷ o asistente a varios cursos y encuentros sobre creación musical.⁶⁸ Durante el inicio de esta tesis se produjeron acercamientos no relacionados con la investigación, o a partir de mi interés por acceder a las fuentes indispensables para el análisis –partituras y audios–. Finalmente, durante el último tramo, una vez realizado el estudio autónomamente, mantuve trato con varios autores con el fin de completar o confirmar algunos datos, y cotejar mis

⁶⁴ Son catálogos cuyos enlaces son variables y a los que no se accede de forma ordinaria –especialmente a Naxos Music Library–.

⁶⁵ Por razones de salud, no fue posible verlo personalmente. Sin embargo, he mantenido un encuentro y diversas conversaciones con su hijo, Rogelio Groba Otero.

⁶⁶ Cano, Ferrán, Pérez Maseda y la Fundación Rogelio Groba.

⁶⁷ Durante el curso 2009-2010 fui alumno de Zárata, en un máster de la URJC.

⁶⁸ En diversos espacios pude recibir docencia y asistir a *masterclasses* de Charles, Marco, Abril y Villa Rojo.

conclusiones con ellos.⁶⁹ Todos los datos y las informaciones aportadas por los compositores se han identificado con una nota a pie de página.

Fuentes indirectas

Las fuentes indirectas son de dos tipos: hemerografía y programas de mano. La primera se ha extraído de publicaciones especializadas⁷⁰ o de secciones dedicadas a la cultura, la música y el arte dentro de portadas generalistas. Se ha tenido acceso a ellas a través de los portales *web*, por medio de referencias bibliográficas y de los autores – directa e indirectamente–.⁷¹ Las notas han sido facilitadas por los compositores o consultadas en diversas instituciones.⁷² Se han utilizado para completar la información biográfica⁷³ y para cotejar sus puntos de vista sobre su propia música y sobre los resultados obtenidos de los análisis.⁷⁴

METODOLOGÍA

La metodología es un elemento fundamental de esta investigación; de hecho, el diseño de una propuesta adaptado al objeto de estudio constituye el tercero de los objetivos específicos. Este apartado se complementa con la exposición y el desarrollo de

⁶⁹ Resulta relevante destacar que los análisis no han sido guiados por los compositores, sino que la información que proporcionaron ha constituido una fuente más y, por esta razón, y para no ser condicionado *a priori* –si esto es posible una vez revisada toda la bibliografía–, se les ha consultado sobre los resultados después de haberlos obtenido tras completar el proceso de estudio de la obra.

⁷⁰ Cabe destacar revistas *online* como *Mundo clásico.com* o el portal *Elcompositorhabla*.

⁷¹ Por su indicación o por medio de la información en sus páginas *web* y currículos.

⁷² Destaca el catálogo de la Fundación Juan March.

⁷³ Las trayectorias de una gran parte de los autores estudiados –Charles, Ferrán, Cano, Zárate, Pérez Maseda y Jurado– no están documentadas por medio de trabajos académicos o monográficos, por lo cual estas fuentes aportan una información valiosa, específicamente acerca de datos de sus periodos de juventud, que son obviados o soslayados en las biografías actualizadas.

⁷⁴ Las notas al programa han sido, mayoritariamente, escritas por los propios compositores, lo que aporta un plus de interés, ya que representa la visión del autor, y ofrece una información significativa sobre el proceso creativo. Véase el apartado dedicado a los «Programas de mano» incluidos en el listado de fuentes al final de la tesis.

la metodología analítica elaborada, que se encuentra explicada y desarrollada en el Capítulo 2, aunque, en una primera instancia, se aclaren ahora algunos aspectos generales y transversales.

Una parte muy relevante de la investigación ha consistido en la recopilación y en la revisión crítica de la bibliografía y las fuentes –comentadas previamente–. Todos los registros utilizados están recogidos en el apartado siguiente a las conclusiones, donde se indican, en un catálogo, las fuentes, la bibliografía y la webgrafía. Aunque las obras que componen el objeto de estudio⁷⁵ tienen como fecha límite de composición 2014, se ha revisado la producción de los autores de estas composiciones hasta 2020.⁷⁶ Esta fecha responde a dos razones: en primer lugar, establecer un marco lo suficientemente amplio que permita tener un contexto adecuado;⁷⁷ y, en segundo lugar, señalar una fecha final que no modifique constantemente las fuentes del estudio.⁷⁸

En la tesis, estas referencias se han citado usando el modelo Autor-Año del estilo Chicago. Para evitar confusiones, y en aras de facilitar un acceso directo a la información, las fuentes sonoras han sido especificadas en notas al pie de página –por medio de la fórmula recomendada por la SEdeM en sus publicaciones– con el fin de diferenciarlas de las partituras.⁷⁹

Las notas al pie, por tanto –y aparte de esta excepción–, no se han incluido para citar la bibliografía. Su empleo atañe a comentarios, referencias cruzadas, aclaraciones y traducciones. Sin embargo, durante el desarrollo del Capítulo 2,⁸⁰ las notas al pie se

⁷⁵ «Conciertos para orquesta» compuestos por compositores españoles entre 2001-2014 que deben cumplir las características explicadas en el siguiente apartado: «Selección del objeto de estudio».

⁷⁶ Fecha hasta la que se han incluido obras en la catalogación general de ámbito internacional.

⁷⁷ La menor lejanía se establece con *Sones de fiesta* (2014) de Marco: seis años.

⁷⁸ Sin embargo, esto no ha significado un total aislamiento del contexto, y si hubiese aparecido alguna obra de radical importancia o que respondiera específicamente a los criterios de selección se habría hecho saber en el texto. De hecho, durante la redacción final de la tesis se ha estrenado en Japón el *Concierto N.º 5 «ATENEA»* (2022), para orquesta sinfónica, de Ferrán, el 15 de mayo de este mismo año. Esta obra no se ha incluido debido a que no responde a los criterios de selección y sobrepasa la fecha de 2020.

⁷⁹ En muchas ocasiones, las partituras y las fuentes sonoras, junto a parte de la bibliografía, coincidían en el mismo año. Para evitar redundancias y citas confusas, se ha optado por esta propuesta.

⁸⁰ En concreto en el apartado «2.3.- Estudio de las señales de audio».

utilizan para especificar el código utilizado en cada proceso analítico explicado. Es preciso tener en cuenta que se han reenumerado al comienzo de cada capítulo, debido a lo cual, si no se especifica lo contrario, las referencias que se indiquen apelan a las notas al pie del mismo capítulo.

Por otra parte, las notas al pie que recogen parte del código, así como su plasmación íntegra en el Anexo IV, se han formateado en la tipología *Courier*, siguiendo la práctica habitual en los documentos académicos relacionados con la programación informática. En estas notas, y en el Anexo IV, se ignoran las normas de empleo de símbolos gráficos específicos como las comillas o el paréntesis,⁸¹ trasladando estrictamente el código –que atiende al lenguaje de programación de Matlab–, con el objetivo de que pueda ser validado tal y como aparece.

Debido a la gran cantidad de «conciertos para orquesta» pertenecientes a creadores de países múltiples ha sido necesario establecer un criterio a la hora de indicar la denominación de las obras. Generalmente, se han empleado los títulos presentes en las fuentes consultadas (partituras y audios). En las localizadas a través de catálogos, bases de datos y referencias bibliográficas –donde no se ha tenido acceso a las fuentes– se ha utilizado el idioma presente en la mención; p. ej.: *Concierto para orquesta* (1959) de Carlos Surinach (1915-1997).⁸² Todas las obras habituales del repertorio conocidas por su amplia difusión, y de las cuales no se ha utilizado una fuente o referencia bibliográfica concreta, se citan en español.⁸³

Debido a la cantidad de compositores y obras citadas, también se ha utilizado un procedimiento estandarizado que busca situar al lector en todo momento, dotándole de la información necesaria. Los compositores se refieren con su nombre completo y fechas de nacimiento y fallecimiento en su primera aparición en cada capítulo. En las siguientes ocasiones, para agilizar la lectura, se utiliza, exclusivamente, el primer apellido o ambos

⁸¹ Debido a que se siguen las propias del lenguaje de programación.

⁸² Se ha localizado la grabación (véase la nota al pie 88 del Capítulo 1) en una base de datos, donde aparece en español. Esta obra se estrenó en París cuando Surinach llevaba unos años viviendo y trabajando en Estados Unidos, por lo que no sería descartable que el título, en la partitura o en los programas, hubiese estado escrito en francés o inglés.

⁸³ Estas obras se han referido para poner ejemplos o destacar algún aspecto determinado; p. ej. *Sinfonía n.º 5 op. 67* (1808) de Ludwig van Beethoven.

apellidos cuando el primero es muy genérico (p. ej. García Abril). Por su parte, en su primera inclusión, las obras son citadas con su título completo –y siguiendo las pautas explicadas anteriormente– más su fecha de composición,⁸⁴ dato que se incluye en todo momento.

Por último, se ha aportado una gran cantidad de material gráfico, que está listado y organizado por capítulos, al comienzo de la tesis. Cada elemento aparece junto a una explicación –situada al pie de la imagen– en la que se precisa: el tipo de contenido, el capítulo al que pertenece y su orden dentro del mismo, así como un breve comentario explicando la información aportada. Los tipos de materiales gráficos son, según su contenido, figuras o ejemplos. Las primeras abarcan, por un lado, tablas, estadísticas, y símbolos. Y, por otro lado, y mayoritarias, las gráficas resultantes de los procesos analíticos, que son generadas –por defecto– por las herramientas de MIRtoolbox. Se distinguen entre: funciones en un eje de coordenadas x e y , cromagramas e histogramas. Sobre todos estos materiales se utilizan símbolos genéricos con diversos colores (cuadros, flechas, líneas, etc.), que tienen el objetivo de representar los comentarios analíticos explicados. Para las constantes indicaciones temporales, relacionadas con las gráficas, o genéricas, se ha utilizado la fórmula estandarizada: mm':ss".

Selección del objeto de estudio

Para la consecución del objetivo específico número uno (catalogar las obras que participan de la categoría «concierto para orquesta») se ha establecido una serie de criterios de búsqueda y de documentación concretos.

En primer lugar, esta denominación debe aparecer explícitamente en el título o en el subtítulo, independientemente de la variante idiomática: francés («*concert pour orchestre*»), inglés («*concerto for orchestra*»), alemán («*Konzert für Orchestre*»), etc. En el contexto español se tienen en cuenta el catalán, el gallego, y el valenciano.⁸⁵ Por otra parte, todas las variantes de la fórmula especificada quedan descartadas: «concierto de

⁸⁴ No de estreno, ni de edición. Esta última se utiliza dentro del modelo Autor-año cuando se alude al documento.

⁸⁵ Es una circunstancia que se encuentra en las obras de Charles, Ferrán, y Groba.

cámara», «concierto para banda», «concierto para orquesta de...».⁸⁶ Deben haber sido estrenadas, y/o grabadas, y contar con una edición de la partitura. Para el repertorio internacional se han ampliado estos criterios, admitiéndose también aquellas obras cuyo estreno, aunque no se haya podido acceder a su grabación o edición –lo que no significa que no existan–, se pueda constatar bibliográficamente. El catálogo –internacional– resultante se encuentra recogido en el Anexo II.

En el caso concreto de las –consideradas– españolas,⁸⁷ además de los anteriores, todas ellas deben cumplir los siguientes criterios, siendo:

- estrenada en España dentro del circuito profesional.
- de autor español.
- compuesta entre 2001 y 2014.
- editada en grabación (comercial o de archivo).
- editada la partitura.

De la aplicación de estos criterios se obtuvieron once composiciones –especificadas en el primer apartado de la introducción–. Para la catalogación de todas las obras y la recopilación de su información básica –autor, año de composición, fecha de estreno, etc.– se consultaron fuentes diversas, divididas en cuatro grupos:

- Editoriales: Schott, Ricordi, Edition Peters, Theodor Presser, Breitkopf & Härtel, BabelScore, Edition Wilhem Hansen, Édition Durand, Schirmer, Boosey & Hawkes, Universal Edition y EMEC.
- Catálogos: SGAE, BNE, conservatorios y universidades.
- Bases de datos y plataformas *online*: IMSLP, Naxos Music Library, Spotify, YouTube y Archive.org.
- Bibliografía.

⁸⁶ Sin duda, todo este repertorio está relacionado con el objeto de estudio, pero no se contemplan en esta investigación. Como se reflejará en las «Conclusiones», esta es una de las posibles líneas de trabajo que se proponen.

⁸⁷ Existiría una controversia con el *Concierto para orquesta* (1959) de Suriñach y el *Concerto for Orchestra* (1969), de Gerhard. Ambos, explicados en el capítulo primero, y que se han incluido en la tabla del Anexo III, aunque no cumplen con todos los requisitos especificados.

Proceso analítico

El proceso analítico es una propuesta original que presenta una serie de pasos establecidos. De manera general, se divide en dos partes: el estudio del compositor –su vida, estética y poética musical a través de bibliografía y fuentes– y, en segundo lugar, el estudio de la composición. Una vez realizada la primera parte del análisis, se han diseñado unas etapas que consisten en la aplicación de los procesos analíticos digitales y el examen de la partitura y del audio al modo tradicional. Los parámetros en los que se centra la investigación se dividen en seis ámbitos: articulación discursiva, altura, temporalidad, timbre, intensidad y textura. Al final del proceso, y de cada capítulo, se ofrece una síntesis con la información más relevante, en relación con la estética y poética del compositor.

Para aplicar el proceso íntegra y satisfactoriamente se requiere de una serie de recursos informáticos que permitan realizar el análisis digital de las señales. Se necesita:

- Hardware: equipo informático completo, con chip Intel o AMD x86-64, al menos 8 GB de memoria física libre, 4 GB de RAM (recomendado 16 GB o más), tarjeta gráfica con soporte para OpenGL 3.3 con, como mínimo, 1 GB de GPU.
- Software: macOS, Windows o GNU/Linux; un DAW⁸⁸ y MIRtoolbox.⁸⁹

Se recomienda tener unos conocimientos básicos de informática, de edición de audio y de programación en Java o C.

Todo este proceso se explica y desarrolla posteriormente en el Bloque II.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis está organizada en cinco partes: introducción, desarrollo, conclusiones, fuentes y bibliografía y anexos.

⁸⁸ Para formatear y segmentar los audios. He empleado Adobe Audition, pero cualquier DAW actual sería válido.

⁸⁹ He utilizado la versión 1.7.1, aunque el código funciona en cualquier versión posterior a la 1.5. La última versión está accesible de forma gratuita a través del siguiente enlace:

<https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox/mirtoolbox1-8-1.zip/@download/file/MIRtoolbox1.8.1.zip>

En esta primera parte (Introducción) se plantean los aspectos fundamentales de la investigación: la justificación, el objeto de estudio, el estado de la cuestión, la hipótesis y los objetivos, el marco teórico, las fuentes, la metodología, general y específica, y la estructura de la tesis.

En el siguiente capítulo comienza el desarrollo de la tesis, que se articula en tres bloques: «Estudio y contextualización del «concierto para orquesta» durante el siglo XX y XXI» (Bloque I); «Propuesta metodológica para el análisis» (Bloque II); y «El “concierto para orquesta” en España durante el siglo XXI: análisis del repertorio» (Bloque III).

El Bloque I está constituido por el primer capítulo («1.- El «concierto para orquesta»»), que se subdivide en cuatro apartados. En el primer apartado (1.1), se explica el origen del «concierto para orquesta», en 1925, y los distintos antecedentes que marcaron sus características. En el segundo (1.2), se analiza su desarrollo –en el contexto internacional– durante el siglo XX, hasta la actualidad. Se incluyen comentarios sobre aquellas obras representativas de las distintas etapas y tendencias compositivas por las que atraviesa la categoría. El planteamiento pretende dar una visión global y ordenada cronológicamente. En el tercer apartado (1.3) se recoge un análisis cuantitativo sobre el desarrollo geográfico y cronológico de la categoría desde su nacimiento. Y, en el cuarto (1.4), se analiza la presencia del «concierto para orquesta» en España durante el siglo XX, revisando las obras que se estrenaron a lo largo de este periodo. Este apartado aborda los dos primeros objetivos específicos: catalogar el repertorio y contextualizar la producción española.

El Bloque II se ocupa de la metodología analítica (objetivo específico número tres). El capítulo, conformado por cuatro apartados, desarrolla y explica: el proceso analítico (2.1), los principios metodológicos (2.2), el protocolo utilizado para el estudio de las señales por medio de herramientas digitales (2.3) y el análisis paramétrico aplicado a cada obra (2.4). El contenido de este capítulo completa el apartado de la metodología presente en esta introducción. Teniendo en cuenta la importancia y la complejidad de la propuesta –que implica múltiples herramientas–, se decidió dedicarle un segmento propio en el desarrollo de la tesis, con la intención de poner en valor esta parte del trabajo realizado. La explicación de la metodología se sitúa previamente a los análisis, dando pie al siguiente bloque.

El Bloque III se organiza en diez capítulos y constituye el centro de la tesis, tanto en volumen como en relevancia, con respecto al tema de la investigación. Cada uno de los capítulos está dedicado a un compositor y a su «concierto para orquesta», exceptuando el capítulo 5, donde se analizan los dos de Ferrán. La lectura de este bloque ofrece una visión cronológica del catálogo objeto de estudio. En todos se mantiene una estructura idéntica, la cual ha sido previamente explicada en el Bloque II («Metodología analítica»), y, por sí mismos, constituyen la aplicación práctica –en once casos– del modelo propuesto. Los capítulos se dividen en tres apartados: estudio de la vida, estética y poética musical del compositor (3.1, 4.1, 5.1, etc.), datos sobre la obra –año de composición, estreno, o grabaciones– y el análisis técnico (3.2, 4.2, 5.2, etc.). Además, en la conclusión se incluye una síntesis de todo lo expuesto (3.3, 4.3, 5.3, etc.). El tercer bloque está centrado en el cuarto objetivo específico (analizar el repertorio), aunque también participe de la consecución de los dos primeros (catalogar y contextualizar), pero centrado exclusivamente en las obras españolas del siglo XXI.

A continuación, se realiza una reflexión crítica sobre la investigación, exponiendo las conclusiones extraídas de todo el proceso y su plasmación escrita.

Una vez acabadas las conclusiones, se añade un nutrido listado que contiene todas las referencias bibliográficas y las fuentes consultadas y analizadas durante la investigación. Este catálogo está organizado en dos partes con diferentes subapartados. Las fuentes se dividen en directas e indirectas y están establecidas en distintos subgrupos, según su origen y naturaleza. La bibliografía, por su parte, se articula por temas: análisis, historia y teoría de la música (1.2.1); metodología analítica (1.2.2); el «concierto para orquesta» (1.2.3), música española (1.2.4) y, dentro de este último, la subdivisión en apartados específicos de cada compositor estudiado (Groba, Villa Rojo, Charles, García Abril, Ferrán, Zárate, Pérez Maseda, Jurado, y Marco).

Finalmente se añaden cuatro anexos: las transcripciones de fuentes sonoras (Anexo I); la tabla con la catalogación cronológica de los «conciertos para orquesta» internacionales, hasta 2020 (Anexo II); otra, similar, de ámbito español –aportando la información sobre lugar, orquesta y director, y fecha de estreno– (Anexo III); y el protocolo –código ordenado– utilizado para el análisis de las señales (Anexo IV).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Una vez desplegada toda la investigación, considero que las ideas reflejadas en la hipótesis son ajustadas a la realidad. En la Introducción sostuve que las composiciones denominadas «concierto para orquesta», escritas en España entre 2001 y 2014 –y, por ende, sus autores– han participado de una posición estética y poética acorde con una tendencia reconocible en la producción de esta categoría a nivel internacional: el interés por la recuperación y la revisión de recursos y procedimientos de la tradición. A continuación realizaré un breve repaso valorativo y crítico de lo expuesto a lo largo del texto para argumentar mi posición.

Durante el Bloque I¹ se ha demostrado que, sea cual sea el lenguaje utilizado, los compositores han acudido a arquetipos del pasado de una u otra forma: desde lenguajes tonales, modales, atonales o seriales. Para comprender este fenómeno –que no es exclusivo del siglo XX, pero sí característico del mismo– acudí a una noción que amplía el concepto habitual de Neoclasicismo, extirpándole cualquier connotación lingüística o técnica. Es destacable, en este sentido, que el nacimiento del «concierto para orquesta» se sitúe en un periodo –el segundo cuarto del siglo XX– durante el cual los autores que lo cultivaron se encontraban en la órbita de dicha estética. A lo largo de su desarrollo, desde 1925 hasta la actualidad, ha conservado en su seno este principio básico, modificando las distintas soluciones prácticas, pero no la idea subyacente.

La proliferación de esta categoría –como sostengo– está ligada al predominio de dicha posición estética y poética en distintos periodos de la historia de la música a lo largo de los siglos XX y XXI. Raffaelle Pozzi, en un artículo sobre el Neoclasicismo, expresa la existencia de este fenómeno en el ámbito internacional hacia el final del siglo XX:

Aujourd'hui que l'idéologie de l'avant-garde et de la modernité a été digérée, l'on recommence à parler de classicisme, tentation constante des époques incertaines. Ce fut le cas notamment lors d'un congrès qui s'est tenu à Bâle en 1996, au cours duquel quelques compositeurs ont par ailleurs fait allusion aux liens entre néoclassicisme et Première Guerre mondiale, et au caractère idéologique d'un mouvement qui se présente comme une «boîte vide», réceptacle d'œuvres très éloignées sur [...] les origines du débat actuel, l'on voit clairement que la perte de confiance dans les modèles forts et les valeurs du mouvement moderne a ouvert la voie à la postmodernité et réhabilité, en quelque sorte, le néoclassicisme. Le phénomène s'est

¹ «El estudio y contextualización del «concierto para orquesta» durante los siglos XX y XXI».

trouvé ainsi historicisé, en même temps qu'était repensé, sur le plan plus vaste, tout le XX^e [...] siècle est apparu à certains comme nostalgique et «obsédé» par le passé, et comme le terrain historique d'une confirmation de la théorie critique de Harold Bloom sur «l'angoisse de l'influence». Mentionnons notamment l'étude de Straus sur les stratégies de re-crédation du passé chez Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Webern et Berg. L'historicisme ne doit toutefois pas nous dédouaner de l'obligation d'interpréter le néoclassicisme (Pozzi 2003, 373).²

Sin embargo, considero que mi formulación inicial de la hipótesis no abarcaba los matices del desarrollo de la categoría. Por medio de la revisión crítica de la bibliografía y el análisis del repertorio, se han podido verificar tres rasgos predominantes a partir de la segunda mitad del siglo XX: la ausencia de opciones rupturistas y estructuralistas –con excepciones que confirman la regla–,³ la importancia del lenguaje poliestilístico y la irrupción de los lenguajes neotonales y neoconsonantes. Estos últimos no habían sido contemplados inicialmente, pero la investigación ha revelado su presencia e importancia.

Asimismo, han emergido como predominantes los atributos relacionados con la primacía de la gran orquesta, la propensión al empleo de una enorme paleta tímbrica, la inclusión de diversos recursos específicos correlacionados con la producción de sonoridades especiales en los instrumentos y el empleo de fórmulas de orquestación heterogéneas. Es importante observar que todas estas técnicas se conjugan en las obras analizadas de los compositores españoles escritas durante el siglo XXI, como en el repertorio internacional reciente.

² Traducción propia: «Ahora que se ha asimilado la ideología de la vanguardia y la modernidad, se vuelve a hablar de clasicismo, una tentación constante en tiempos inciertos. Este fue el caso, por ejemplo, de una conferencia celebrada en Basilea en 1996, en la que algunos compositores aludieron a los vínculos entre el neoclasicismo y la Primera Guerra Mundial, y al carácter ideológico de un movimiento que se presenta como una “caja vacía”[:] la pérdida de confianza en los modelos fuertes y del movimiento moderno ha allanado el camino a la posmodernidad y ha rehabilitado, en cierto modo, el Neoclasicismo. De este modo, se historió el fenómeno, al tiempo que se replanteó todo el siglo XX [...] a un nivel más amplio, y apareció para algunos como nostálgico y “obsesionado” con el pasado, y como el terreno histórico para una confirmación de la teoría crítica de Harold Bloom sobre la “ansiedad de la influencia”. Cabe destacar el estudio de Straus sobre las estrategias de recreación del pasado en Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Webern y Berg. Sin embargo, el historicismo no debe eximirnos de la obligación de interpretar el neoclasicismo».

³ Incluyendo improvisación, diferentes innovaciones notacionales y *performance*: *Concerto for Orchestra. Jubilee Games* (1989) de Leonard Bernstein (1918-1990).

Atendiendo a estos rasgos, la definición del «concierto para orquesta» se amplía, constituyéndose en la continuación del modelo de concierto sinfónico nacido en el Romanticismo en cuanto a espacio, plantilla y contexto de su interpretación. Este modelo surge en el Neoclasicismo de entreguerras y se desarrolla desde 1925 hasta la actualidad, transformándose a partir de la revisión y la asimilación de enfoques diversos, pertenecientes a múltiples tradiciones musicales. Más adelante se completará esta descripción con una lectura estética.

Previamente, para la comprobación de la hipótesis se diseñaron cuatro objetivos específicos dirigidos a la consecución de un objetivo general. El primero consistió en la catalogación de aquellas que cumplieran los requisitos planteados. La revisión del repertorio ha sido una actividad realizada desde el comienzo de la investigación, e incluso antes. En este sentido, el empleo de tablas donde se organizan todos los datos expuestos y analizados en el texto se reveló como indispensable, debido al volumen de composiciones involucradas.⁴

En el ámbito internacional, se verificó la existencia de una gran cantidad de partituras que cumplen con los requisitos establecidos:⁵ se catalogaron ciento ochenta y cuatro. Durante el tercer apartado del Bloque I, se mostró cómo la distribución del repertorio se organiza en dos etapas (1925-1965 y 1965-2020), en las que se produce un aumento paulatino en su número, hasta alcanzar sendos picos en torno a 1960 y en la actualidad.

Vinculado a estas dos etapas, a través de la revisión de los datos recopilados se ha constatado una concentración de obras con dicha denominación en autores del entorno de la Europa continental durante el primer periodo, mientras que se reconoce una dispersión centrífuga durante el segundo, cuando el foco se desplaza, mayoritariamente, hacia territorios de cultura anglosajona: Reino Unido y Estados Unidos. Este fenómeno se vincula con el predominio estilístico de tendencias alejadas de las posvanguardias centroeuropeas y los movimientos rupturistas y estructuralistas mayoritarios a partir de los años sesenta, así como las situaciones sociopolíticas que obligaron a emigrar a grandes masas de personas, entre quienes se encontraban una gran cantidad de artistas y músicos:

⁴ Véanse los anexos II y III.

⁵ Véase el apartado «Selección del objeto de estudio», incluido en la Introducción.

la Segunda Guerra Mundial y el establecimiento de totalitarismos en los países del Este de Europa y Rusia.

En España, a través de la catalogación, se advierte un aumento lineal y paulatino del número de conciertos para orquesta, en un proceso unitario, desde el primer estreno (1972) hasta la actualidad. Existen dos –*Concerto for Orchestra* (1969) de Roberto Gerhard (1896) y *Concierto para orquesta* (1959) de Carlos Surinach (1915-1997)– que no se han considerado relevantes para el repertorio español, debido a su nula repercusión en la cultura musical de este país.⁶ Sin embargo, se han valorado como antecedentes las expresiones compositivas vinculadas con el Neoclasicismo que surgieron durante la década de los veinte, bajo la denominación de «Grupo de los Ocho».

La dilación en el estreno de la primera en España (1972) y su posterior desarrollo y proliferación es notable, teniendo en cuenta la presencia de un caldo de cultivo favorable a la estética que le dio origen. Llama la atención su comparación con el contexto internacional, como se destila de la catalogación explicada anteriormente, donde gozaba de una presencia notable en los circuitos musicales. La razón fundamental se ha situado en la dispersión de este grupo y en la pérdida de su influencia, además de en la ruptura generacional provocada por la Guerra Civil y el posterior exilio de muchas de las figuras más representativas de la creación musical cercana a esta estética.

Otro argumento que justifica este desfase cronológico parece estar relacionado con que los círculos y grupos compositivos más activos durante las décadas de los cincuenta y los sesenta –como el «Grupo Nueva Música»– focalizaron su interés por las técnicas de vanguardia y por distintas expresiones como la *performance*, el *happening* o la improvisación, ámbitos completamente ajenos a la categoría estudiada. En este sentido, son paradigmáticas las trayectorias de Jesús Villa Rojo (1940) y Tomás Marco (1942), quienes se acercaron a las propuestas neoclásicas o relativas a la tradición a partir de los setenta, aunque desde un enfoque muy personal.

En primera instancia, el escrutinio del catálogo español reveló un fenómeno curioso: las nuevas generaciones se han sumado a compositores más mayores que venían cultivando esta categoría y otras fórmulas del pasado. Las obras de Antón García Abril

⁶ E incluso cabría una discusión en torno a la posible existencia de algo denominado «repertorio español», aunque no pretendo entrar en estas diatribas y me atengo a los criterios objetivos que se han planteado y que apelan a datos cronológicos y geográficos.

(1933-2021), Rogelio Groba (1930), Villa Rojo y Marco conviven con las de otros músicos nacidos hasta cuarenta y dos años después.⁷ No se trata de una moda difundida entre los nuevos compositores, sino más bien una decantación hacia posturas más conservadoras, propiciada por el contexto histórico y por la consecución de periodos de madurez en las trayectorias individuales.

En este sentido, destaca que todas las composiciones se encuadren en periodos de madurez creativa. El más joven en escribir su «concierto para orquesta» fue Agustín Charles (1960) en 2004, cuando contaba con cuarenta y cuatro años de edad y veintinueve dedicado a la composición.⁸ Dentro de las aportaciones de esta investigación, cabe destacar las propuestas de división por etapas de las carreras musicales de Charles, Ferrer Ferrán (1966), José Zárate (1972) y Jurado. Asimismo, en las trayectorias de César Cano (1960) y Eduardo Pérez Maseda (1953), aunque no se han acotado periodos como tal,⁹ sí se han señalado las vías generales de trabajo.

Continuando con las deducciones emanadas de la catalogación, sobresale que los autores estudiados se dividen en tres grupos generacionalmente: nacidos antes de los cincuenta –Groba (1930), García Abril (1933-2021), Villa Rojo (1940) y Marco (1942)–, en torno a los cincuenta –Pérez Maseda (1953)– y con posterioridad a los cincuenta –Charles (1960), Cano (1960), Ferrán (1966), Jurado (1968) y Zárate (1972)–. Pérez Maseda, aunque anterior por edad, desarrolla su carrera alrededor de los años ochenta y principios de los noventa, como Cano o Charles.

Mientras, a nivel geográfico se percibe una presencia predominante de compositores oriundos del centro de la península (cinco de diez) y una dispersión en el resto.¹⁰

Por otro lado, sobre las denominaciones empleadas, se distinguen dos orientaciones antagónicas en la definición del título: con alusiones extramusicales (Groba, García Abril, Ferrán, Jurado y Marco) y acotados a la categoría (Villa Rojo, Charles, Cano, Zárate y Pérez Maseda).

⁷ Diferencia entre el más vetusto y el más joven (Groba y Zárate, respectivamente).

⁸ Tomando como referencia la fecha de su primer galardón: 1985.

⁹ Ambos han mantenido unas constantes desde sus inicios en la composición.

¹⁰ Si se cuenta a Villa Rojo, lo cual parece razonable por su trayectoria.

De este dato y su conexión con el contenido musical se infiere la vinculación de la estética asumida con las técnicas aplicadas: aquellas que introducen referencias poéticas presentan una querencia hacia los lenguajes consonantes y pertenecientes a modelos anteriores, basados en la tradición (tonalidad, modalidad, pantonalidad, etc.). Sin embargo, los que se alejan de esta práctica utilizan sistemas de organización de las alturas cercanos a planteamientos de inspiración estructuralista y con sonoridades más disonantes (atonalidad, serialismo, dodecafonismo). A la vez, aquéllos que incluyen un subtexto poético, ligado a las denominaciones utilizadas, participan de un lenguaje cercano al poliestilismo, donde se combinan diferentes técnicas en un discurso musical heterogéneo.

Diez de las once piezas surgen de un encargo institucional –exceptuando *Concert per a orquestra* de Charles–.¹¹ Tres de los encargos se deben a celebraciones y aniversarios de diferentes organizaciones (García Abril, Ferrán, Marco y Cano) y el resto provienen de programas y proyectos de incentivo a la creación sinfónica (Groba, Zárata, Pérez Maseda y Jurado). Más allá de ser un dato singular, su presencia en proyectos de esta índole, y las connotaciones estéticas derivadas, tienen una gran importancia en el proceso para el establecimiento de un estilo, del cual el «concierto para orquesta» carece *a priori*.

Por medio de los encargos institucionales se genera un círculo que se retroalimenta: los creadores de mayor relevancia entre quienes escriben para grandes formaciones, y que cuentan con una mayor difusión –por los espacios de estreno, las grabaciones o la divulgación en medios de comunicación–, realizan propuestas de corte conservador y continuista, tradicionalmente «valoradas» por las entidades que las solicitan. Estas obras obtienen difusión y generan un concepto de estilo marcando las estrategias compositivas predominantes que, posteriormente, estarán presentes en nuevas creaciones¹² que se vuelven a integrar dentro del circuito de encargos y estrenos. El volumen del repertorio objeto de estudio en esta investigación –once composiciones– podría parecer exiguo y poco significativo como para considerarlo suficiente a la hora de

¹¹ Programada posteriormente a ser galardonada en el concurso Villa de Madrid «Joaquín Rodrigo» (2004).

¹² Realizadas por estos artistas u otros que se han visto influidos directamente (por educación, acceso a las obras, etc.) o indirecta (convivencia dentro de un contexto estilístico, deseo de introducirse en los circuitos de conciertos o concursos, etc.).

establecer una inclinación estilística predominante. Pese a ello, su contextualización dentro de la realidad sinfónica española actual apunta a que sí lo es: el repertorio español de nueva creación programado por las orquestas sinfónicas en los últimos años representa un porcentaje pequeño de toda la música interpretada, y la difusión de ese repertorio en espacios de relevancia es una situación excepcional que dota de visibilidad a las propuestas ofrecidas. A todo esto, es necesario sumarle la importancia y el papel central que ocupa la promoción que puedan ejercer las entidades públicas e instituciones gubernamentales, a las que están ligadas las obras estudiadas.

En lo que respecta a la creación, en 2007 sigue siendo mayoritario el mecenazgo público y muy escaso el privado. [...] [Nuestro] repertorio sinfónico tiene hoy una difusión mínima en España, y en consecuencia, casi nula en otros países de nuestro entorno cultural. [...] Todas [las orquestas] reciben un 79% de subvenciones públicas directas «y por ello tiene una obligación irrenunciable de atender a lo que es nuestro». El repertorio extranjero en las programaciones es de un 83,6% frente al 16,4% español; hay escasa presencia de autores españoles vivos y la repetición sistemática de un mínimo de obras, de forma que sólo 60 compositores acaparan más del 70% del total del repertorio interpretado (González Lapuente 2012, 322).

Por otra parte, continuando con sus orígenes institucionales, no hay que despreciar la dedicación a labores de gestión que han desempeñado la mayoría de los autores – algunos de modo notable, como Marco y Jurado–, y su participación en academias, consejos y equipos directivos. Es necesario destacar la importante presencia de instituciones como la SGAE, JONDE, SIMC, Fundación Juan March, CNDM, INAEM o distintas academias en la mayoría de las trayectorias revisadas en el Bloque III.

En definitiva, ha sido un resultado satisfactorio y ajustado a los criterios de selección y catalogación especificados, los cuales se han demostrado adecuados al planteamiento de origen y –como positivo– han cumplido su utilidad, impidiendo que el objeto de estudio fuese inabarcable. Se podría revisar la flexibilidad de los criterios partiendo del enunciado de los títulos y abarcando composiciones que no han sido estrenadas en espacios de relevancia (o, incluso, que no han sido estrenadas), o contemplar variantes de la fórmula «concierto para orquesta» (sustituyendo la orquesta por la banda, las orquestas de cámara o de cuerdas y otras formaciones mixtas); pero eso daría pie a otras investigaciones.

La realización de tablas se ha demostrado de gran utilidad. Tanto en el ámbito internacional como en el nacional se podría llevar a cabo –especialmente en el

internacional– una catalogación protocolizada que incluyese los campos ligados a fecha, lugar e intérpretes del estreno, a cómo se motivó el proceso creativo –si fue un encargo, una iniciativa del compositor o la presentación a algún concurso–, o a las ediciones de partituras y audio, a la plantilla, o a otras variables. En la tabla que contiene la catalogación de las composiciones españolas, se refleja información sobre el estreno, los demás datos, por su parte, parecen en el texto de los análisis. Las tablas han permitido realizar estadísticas cuantitativas que se han demostrado como una herramienta imprescindible.

Continuando con la revisión de los objetivos específicos, el segundo¹³ se abordó a partir del estudio desarrollado en el Bloque I de la tesis y de su comparativa con el Bloque III. En el primero, se investigaban las propuestas compositivas predominantes en la producción y transformaciones de esta categoría. En la conclusión de su segundo apartado se aludía a la importancia de las del poliestilismo y los lenguajes neoconsonantes –como el neorromanticismo–. También se destacaba la predilección por conjuntos sinfónicos de gran envergadura –de tipo posromántico–, en los que se desarrolla una escritura enfocada a la obtención de sonoridades y timbres variados, a partir de multitud de técnicas de instrumentación y tipologías de orquestación heterogéneas, generalmente brillantes. Esta escritura instrumental viene a sustituir, en las postrimerías del siglo XX la dicotomía existente entre los papeles solista y *tutti*, por un tratamiento «virtuoso» del conjunto orquestal conectado al timbre. De igual modo, se confirmaba, por medio de ejemplos, un acercamiento al público a través de una música atractiva para la audición en concierto.

En los «conciertos para orquesta» españoles, todas estas características son representativas del repertorio: el poliestilismo –Ferrán y Jurado–, la neoconsonancia –García Abril, Ferrán y Marco–, la escritura instrumental preciosista, las fórmulas de orquestación variadas y brillantes –Charles, Ferrán, Cano– y el acercamiento al público –García Abril y Ferrán–. Sin embargo, otras cualidades imprimen un carácter propio a la producción española: el uso extensivo de la repetición en procesos largos –Groba y Pérez Maseda–, la predilección por el modelo antitonal conservador, de la Segunda Escuela de Viena –Villa Rojo y Zárate–, el pintoresquismo melódico rítmico de inspiración

¹³ «La contextualización de la creación sinfónica actual a través de “concierto para orquesta”, dentro de su situación histórica y cultural».

nacionalista – García Abril, las texturas masificadas y puntillistas –Villa Rojo, Cano, Pérez Maseda y Marco–, o la utilización de planos rítmicos superpuestos –Cano–. Todos estos recursos, tienen una presencia más o menos puntual y responden a las peculiaridades lingüísticas de cada compositor. Asimismo, son rastreables en estilos anteriores y se recuperan para integrarse en las partituras actuales.

Se desprenden, por tanto, dos reflexiones (de naturaleza técnica y estética) que sitúan la producción sinfónica del «concierto para orquesta» y sus características dentro de la corriente mayoritaria en el ámbito internacional: la reutilización de materiales heterogéneos del pasado, en una concepción ampliada del Neoclasicismo, y el poliestilismo, que se deriva de esa práctica. Estos argumentos coinciden, a grandes rasgos, con lo expuesto por González Lapuente en su monográfico sobre la música española de los siglos XX y XXI, en su apartado dedicado a la composición musical reciente:

La creación musical culta del momento, particularmente la defendida por la nueva generación, en su aspiración a lo universal o afianzándose en rasgos distintivos de lo regional, se afana por redescubrir el sentido lingüístico al margen de la estricta elucubración técnica. El lema «importa la música», determina la consistencia del objeto y su propia capacidad de comunicación al margen de los comentarios sobre las obras, hasta ahora imprescindibles con el fin de evidenciar las claves de la composición. Tratando de marcar tendencias y no tanto de ofrecer de forma exhaustiva información sobre todas y cada una de las propuestas individuales, podría señalarse la manipulación extrema del sonido que lleva a efectos desacostumbrados en instrumentos o electrónica, en contraste con un nuevo lirismo y expresividad que alcanza a la defensa a ultranza de la tonalidad. A partir de ahí puede hablarse de nuevas complejidades heredadas del estructuralismo, de nuevas simplicidades, de la pervivencia de músicas sobre músicas, de interculturalidad, fusión, músicas sónicas y paisajes sonoros, sin que ninguna opción resulte excluyente (González Lapuente 2012, 324).

Ahondando en la consonancia existente entre las tendencias predominantes en el ámbito internacional y en la producción española, hay que destacar que todos los autores, en mayor o menor medida, han tenido experiencias en el extranjero y se formaron con figuras de renombre en el campo de la composición. Entre todos destacan Villa Rojo y García Abril y la ilación de ambos con la estética y con la poética de Goffredo Petrassi (1904-2003), lo que les sitúa en una posición cercana a una de las vías principales de desarrollo y expansión del «concierto para orquesta» en el siglo XX. En ese sentido, no

es casual que el primer estreno en España con esta denominación fuese escrito por García Abril: *Hemeroscopium. Concierto para orquesta* (1972).

Por todo lo expuesto, estimo que el segundo objetivo específico fue abordado adecuadamente, y los resultados derivados de esta tarea son valiosos.

El objetivo específico número tres consistió en el diseño de una metodología analítica adecuada al repertorio seleccionado. En la tesis, el apartado dedicado a su consecución se centra en el Bloque II. En la Introducción se especifican, exclusivamente, las directrices generales y transversales de la metodología analítica, pero no los específicos. El tercer objetivo se alcanzó satisfactoriamente cuando, en el Bloque III, se puso en práctica la aplicación del modelo metodológico diseñado en el Bloque II, que ha demostrado su adecuación, su validez y su idoneidad, ya que ha aportado unos datos objetivos y cuantificables, junto a un contexto y una información cualitativa, que permite compararlos y obtener productos valiosos, originales y, en algunos casos, imprevistos. Consecuencia de este procedimiento, cabe destacar la gran cantidad de datos obtenidos de documentos con un formato de fácil acceso: gráficas, histogramas y cromagramas.

Se han tenido en cuenta, en primer lugar, las peculiaridades del objeto de estudio: un repertorio heterogéneo y de grandes dimensiones –en cuanto al número de obras, sus duraciones y la amplitud de sus plantillas–. En la propuesta, destaca la coherencia existente entre los principios metodológicos y el marco teórico, el orden en el proceso –sus protocolos de actuación– y la variedad de los instrumentos implicados; si bien lo más valioso y original es la aplicación de herramientas digitales al análisis de un repertorio sobre el cual no son utilizadas habitualmente. Además, no se trata de elementos añadidos o accesorios para la metodología, sino que se conjugan simbióticamente, y en un plano de igualdad, con las otras de corte más tradicional: recopilación y revisión de la bibliografía y las fuentes, entrevistas con los autores, audiciones y análisis paramétrico sobre la partitura –cuantitativo y cualitativo–.

La gran cantidad de figuras y ejemplos integrados y comentados –por medio de textos y símbolos–, son uno de los valores que se deben subrayar. A mi juicio, un análisis musical, sea cual sea su metodología, debe utilizar numerosas alusiones a las fuentes para ser comprensible. Otra de las bondades del empleo de las herramientas digitales atañe a la visualización objetiva del contenido sonoro, que comúnmente se refiere por medio de metáforas o explicaciones que rozan lo poético y con una importante carga subjetiva.

Pienso que se trata de una metodología lo suficientemente flexible, que permite su aplicación a otros repertorios sinfónicos y a otras piezas para plantillas desiguales. Cabe destacar que el apartado dedicado a la evaluación de las señales ya había sido planteado en un trabajo de investigación previo (Trabalón 2015), donde se aplicó al repertorio electroacústico basado en la síntesis sonora. En esta tesis se ha revisado esa propuesta, ampliándola y –según mi criterio– mejorándola. Y partiendo de este fenómeno, se abre la posibilidad de continuar por esta vía de trabajo, reelaborando o modificando el sistema, como ya se ha hecho previamente, para adaptarlo a las necesidades de diversos objetos de estudio o a los fundamentos epistemológicos de cada analista. Existe un amplio margen de mejora tanto en las herramientas digitales, como en los tipos de cifrados y los elementos gráficos utilizados en los análisis.

Por último, no obstante, es preceptivo poner de manifiesto un posible hándicap de esta metodología analítica: la necesidad de una competencia suficiente en el campo informático y, en concreto, en programación con lenguajes de alto nivel, y contar con un *hardware* adecuado y un *software* concreto: Matlab.

El objetivo específico número cuatro consistía en analizar las obras seleccionadas, aplicándose sistemáticamente la metodología analítica. Todo lo relacionado con esta tarea se encuentra en el Bloque III, que contiene diez capítulos ordenados cronológicamente (uno por cada compositor y su obra). En esta sección de la tesis se concentra una gran cantidad de información y ha supuesto el grueso de la investigación, en tiempo y recursos dedicados. El objetivo se ha abordado científicamente, por medio de una metodología diseñada, expuesta y sistematizada, arrojando unas deducciones valiosas.

La lectura del contenido se puede enfocar desde múltiples ángulos. Por un lado, como un estudio del «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI, que constituye el punto de partida de la investigación. Pero, también, como diez análisis del lenguaje sinfónico actual de sendos compositores españoles, e, incluso, como once análisis pormenorizados (uno por partitura). De hecho, al final de cada capítulo se incluye una síntesis que funciona a modo de conclusión-resumen de cada segmento –lo que permite apreciarlos como elementos aislados–, aunque constantemente se introduzcan referencias cruzadas entre las obras de los autores españoles, otras composiciones de origen internacional y diferentes estilos y tendencias históricas. El Bloque III –con sus análisis– constituiría la aplicación y el testeo de la metodología analítica, si esta tesis hubiese estado centrada únicamente en dicha temática.

La información obtenida de los análisis conecta con las características musicales y estéticas señaladas anteriormente –por lo que entiendo que es innecesario repetirlas de nuevo–. A partir de ellas se puede establecer una definición colectiva –también expuesta anteriormente en estas conclusiones– que desemboca, directamente, en el objetivo general: estudiar las características principales del «concierto para orquesta» en España durante el comienzo del siglo XXI (2001-2014). Las observaciones realizadas durante los análisis son de dos tipos: técnicas –estrictamente musicales– y estéticas –vinculadas con los fundamentos del pensamiento y su poética–. Por lo tanto, este objetivo y los datos e informaciones aportadas para su consecución, además de las reflexiones que se derivan de ellas –apuntadas durante toda la tesis, pero sintetizadas en este apartado– señalan el centro de la investigación, que se refleja en su título. Al apreciar como óptimo su abordaje y su consecución, se califica con este mismo adjetivo, por extensión, a todo el proyecto.

Encuentro estimable la revisión crítica y actualizada del estado de la cuestión sobre los compositores; aportando datos e información sobre un repertorio –el «concierto para orquesta» y cada pieza– que no habían sido examinados anteriormente.¹⁴ Por otro lado, como consecuencia de toda la investigación se ha generado una cantidad ingente de material que puede dar pie a futuros proyectos. Tan solo con las herramientas digitales aplicadas a los fragmentos correspondientes a la articulación discursiva establecida en cada composición, se han producido en torno a 5880 documentos que han sido correspondientemente catalogados y analizados.¹⁵ Estos recursos, por sí solos, justifican el trabajo realizado.

Con respecto a las dificultades y a las problemáticas relacionadas con el objetivo específico número cuatro, cabe destacar el volumen de los contenidos afrontados: diez compositores y once obras sinfónicas de larga duración. Esto ha impedido que se haya podido profundizar todo lo deseado, aunque el grado de ahondamiento lo juzgo adecuado para cumplir los objetivos.

Esta cantidad de información se liga a una densidad de datos y de resultados expuestos que, en ocasiones, puede dificultar la lectura o hacerla repetitiva. En este sentido, he pretendido alcanzar el mayor grado posible en orden y en claridad–reflejado

¹⁴ Véanse el «Estado de la cuestión» y el primer apartado de cada capítulo del Bloque III.

¹⁵ De todo este material, que se conserva en mi archivo personal, lo incluido en la tesis es solo una muestra, seleccionada porque ha servido para argumentar o ejemplificar lo recogido en el texto.

en la metodología aplicada, igual para todos los capítulos–, aunque existan pasajes en los que se podría mejorar la redacción en busca de una narración más fluida; de hecho, una gran parte de las correcciones y de las revisiones se han centrado en ellos. En esa misma línea, para mejorar el acceso y la comunicabilidad del contenido, sondeé la posibilidad de utilizar herramientas interactivas de análisis.¹⁶ Sin embargo, la dificultad logística que acarrea, así como la inversión necesaria en tiempo y recursos, me llevó a descartarlos, aunque opino que constituirían una vía de ampliación del proyecto adecuada.

Por último, sobre este objetivo cuatro, creo que los análisis, además de la primera difusión que acarrea la defensa de la tesis, deben ser publicados, con el fin de confrontarse con opiniones y metodologías de otros investigadores de la comunidad científica musical, ya que, debido al alto grado de sistematización y por la reiteración de los mismos procesos, entiendo que podrían enriquecerse y alcanzar unas conclusiones más completas que integren distintos enfoques.

Antes de pasar a valorar la Introducción y el planteamiento de la investigación, cabe destacar que todos los objetivos se han alcanzado con un estimable grado de satisfacción y que, a través de todos ellos, se ha llevado a cabo la consecución del objetivo general.

Las fuentes directas han sido esenciales en toda la investigación y, de manera destacada, en el trabajo desarrollado para la conquista de los objetivos específicos uno, dos y cuatro:¹⁷ catalogación, contextualización y análisis del repertorio. Para el contacto directo con las fuentes –su escucha y la revisión de la partitura– las plataformas digitales, como Naxos Music Library, o las partituras en línea se han revelado como esenciales, debido al enorme catálogo que compone el repertorio. Esta investigación no hubiese sido posible sin estos recursos, por lo que destaco la importancia de los medios digitales para conocer su existencia y acceder a esas fuentes.

Asimismo, todos los audios provenientes de formatos físicos se han digitalizado para su evaluación. En las obras españolas ha sido completamente indispensable la realización de este proceso. Se ha accedido a las fuentes por múltiples medios, pero sobresale la cesión de partituras y audios por parte de algunos compositores. Por otro

¹⁶ En mi artículo sobre metodologías analíticas aplicadas a la música electroacústica se explican varios programas de *software* específicos y no específicos que han sido utilizados con este fin (Trabalón 2022).

¹⁷ Plasmados en los Bloques I y III.

lado, el caso de Pilar Jurado merece un comentario: ha sido imposible mejorar la calidad de la fuente escrita de *Hard-Core. Concierto para orquesta* (2012), porque, aunque se ha intentado por todos los medios, no ha sido posible contactar directamente con ella y la partitura no cuenta con una edición comercial.¹⁸

El marco teórico advertido participa de la idea de diversidad que sobrevuela la investigación –desde las herramientas analíticas hasta los estilos de las obras objeto de estudio– y apela a todos los objetivos específicos; pero, por encima del resto, está asociado con el objetivo número tres y con su posterior aplicación en el objetivo cuatro: el diseño de la metodología analítica.

En la redacción, las referencias utilizadas quedaron expuestas –en un sentido analítico– desde lo general a lo específico: Nattiez, Villar-Taboada, Padilla, Sciarrino y las tendencias reunidas bajo el término MIR.

De Nattiez se asumió el planteamiento holístico, ordenado en tres niveles, que observa el hecho musical desde distintos prismas y marca el punto de partida que adopté para estudiar el repertorio desde estos enfoques, excepto el referido a la recepción del público (parte del nivel estésico). Considero que esta se afronta, aunque no completamente, en los análisis digitales –mostrando la realidad del sonido en su interpretación en directo– y en las críticas revisadas de esos conciertos.

Desde esa concepción parte Villar-Taboada, quien concreta el enfoque de Nattiez en tres sistemas –logoestructura, semioestructura y morfoestructura–. Se descartó la logoestructura por su ilación con los procesos de construcción del significado. De su modelo se han asumido los sistemas de la semioestructura y morfoestructura, concretándolos en una aplicación práctica –la metodología analítica– y despojándolos de su orientación hacia los tópicos y los contenidos semióticos. De hecho, una posible vía de trabajo futura consistiría en incluir herramientas analíticas centradas en obtener esta información.

La primera parte del análisis de cada capítulo –la revisión de la vida, la obra, la estética, la poética y la construcción de la figura del compositor–, junto a la vinculación entre lo explicado durante todo el análisis y lo establecido en el Bloque I acerca de la

¹⁸ Solo se ha podido acceder al escaneo de una fotocopia que se encuentra en la BNE. La edición –a cargo de la autora– contiene numerosos errores, que se han identificado en el capítulo dedicado a su análisis.

evolución histórica del «concierto para orquesta», se relaciona con el sistema de la semioestructura. El estudio de la morfoestructura, por su parte, se sitúa en la segunda parte de cada capítulo del Bloque III, dedicado al análisis paramétrico.

La propuesta de análisis dialéctico de Alfonso Padilla constituye un nivel de concreción mayor que los anteriores y su planteamiento se refleja, de modo evidente, en los objetivos específicos tres y cuatro. Se han utilizado sus reflexiones sobre qué analizar, el tratamiento de la información facilitada sobre el compositor –por contacto directo con él o a través de la bibliografía–, cómo afrontar la articulación discursiva, el concepto de motivo y su enfoque heterogéneo y múltiple a la hora de afrontar el análisis.

La posibilidad de tener contacto directo y personal con Padilla y, sobre todo, con Villar-Taboada –director de la investigación– ha enriquecido mi visión sobre las propuestas de ambos, las cuales se conectan, indudablemente, con mi concepción del análisis musical de manera genérica y, concretamente, con su aplicación en esta tesis.

La inclusión de las figuras de Sciarrino dentro de una metodología analítica sistematizada enfocada al repertorio sinfónico español es una aportación innovadora de este trabajo.¹⁹ Son herramientas muy válidas para el abordaje de objetos de estudio heterogéneos.

Por último, dentro del marco teórico, se ha incluido el movimiento MIR, que no es ni un método ni una teoría, sino que, más bien, se trata de un modo de acercamiento a la música, el cual contiene propuestas tan heterogéneas y diversas que me llevó a centrarme, exclusivamente, en un enfoque práctico y dúctil: las herramientas de MIRtoolbox. Por tanto, no he realizado una revisión completa de todas aristas posibles de este enfoque. Quizás se pueda valorar esta vaguedad como un hándicap del marco teórico; sin embargo, entiendo que una orientación analítica tan diversa y dispersa no es abarcable –en su totalidad– dentro de una tesis centrada en otra temática.²⁰

Dentro de la metodología, para la consecución del primer objetivo se establecieron un conjunto de criterios detallados y concretos que facilitaron el proceso de catalogación.

¹⁹ Tras una revisión bibliográfica específica no he encontrado ningún investigador que haya realizado este tipo de trabajos. Existen, partiendo del texto del propio Sciarrino (1998), análisis que las aplican (sobre todo para su propio repertorio), pero empleadas libremente y no sistematizadas.

²⁰ Todas las explicaciones específicas se incluyen en el apartado dedicado a la explicación de los procesos digitales del Bloque II, que parten de las bases asentadas en el «Marco teórico».

Sin duda, de haber tomado otros criterios más vagos, este proceso habría sido inviable. Una problemática encontrada ha sido la selección de las fuentes donde contrastar la existencia y consultar los datos básicos de las obras. Se optó por asumir un catálogo lo más amplio, diverso y significativo posible, aunque este pueda ser desarrollado en otros proyectos. Se han valorado como suficientes todos estos recursos debido a que, una vez consultados íntegramente, se repetían las referencias cruzadas y reiteradas a las mismas composiciones.

Para la contextualización del «concierto para orquesta» y su estudio en el ámbito internacional, los dos instrumentos principales fueron la revisión bibliográfica y el análisis de las fuentes. Una parte de la información provenía de trabajos específicos, críticas y otros documentos. Pero, dada la diversidad de las partituras, todo este contenido fue complementado o directamente generado desde cero. Estos comentarios y el despliegue expositivo del Capítulo 1 son un producto original de esta tesis que responde a la ausencia de bibliografía al respecto.²¹ Lo valoro como uno de los fundamentos de la investigación, a partir del cual se cimentan gran parte de las reflexiones posteriores.

El núcleo de la metodología analítica está ligado al objetivo específico número tres,²² indispensable para la consecución del objetivo número cuatro. De nuevo, se deben poner de relieve tanto el orden y la sistematización del método, como lo novedoso y lo valioso de la aportación de los diversos procesos analíticos digitales que se han empleado y que, a su vez, se encuentran también sistematizados y ordenados en un protocolo específico.

Considero que la distribución del trabajo ha sido adecuada. Hasta el final de la redacción no decidí incluir el capítulo dedicado a la metodología analítica (Bloque II), aunque se había valorado previamente, debido a la importancia y el volumen que asumí esta parte de la tesis. Su inserción entre el Bloque I con su balance sobre las investigaciones previas y los análisis en profundidad del Bloque III aportó más coherencia al discurso, sin desequilibrar el conjunto. La narración de la investigación –en el orden expuesto– es completamente lógica y refleja un planteamiento deductivo: desde el

²¹ Expuesta en el «Estado de la cuestión».

²² «Diseñar una metodología analítica adecuada al repertorio escogido».

proceso, recogido en la justificación, que me llevó al comienzo del trabajo, hasta estas conclusiones que siguen a los análisis.

Después de la lectura y de la revisión del trabajo en su totalidad, pienso que se podrían introducir dos apartados más: una sección que desarrollase las herramientas digitales y una comparativa –a modo de síntesis de todas las anteriores–, a partir del esquema del proceso analítico, que ponga de manifiesto las similitudes y las divergencias entre todos los análisis, recuperando parcialmente los resúmenes finales de cada capítulo del Bloque III. Este apartado definiría unos contenidos susceptibles de conformar una publicación científica breve, en formato de artículo.

Todo el desarrollo está adaptado a las necesidades planteadas al comienzo de la investigación,²³ así como a los hechos y a los fundamentos que la originaron: desde mis inquietudes personales, hasta la comprobación de la ausencia de bibliografía específica sobre la categoría. Este quizás sea uno de los aspectos más notables de la tesis, confirmado por lo expuesto en el «Estado de la cuestión» y que consiste en subsanar el vacío existente en la literatura musicológica con relación al «concierto para orquesta» desde varios puntos de vista, relativos al concepto en general (elemento incluido en el Bloque I), el repertorio internacional (también incluido en el Bloque I) y el repertorio español (en los bloques I y III). Mucha información aportada puede ser útil para manuales de formas musicales, análisis, composición e instrumentación.²⁴ Por otra parte, el contenido de los análisis completa los trabajos –inexistentes en muchos casos–²⁵ dedicados a la estética y a la poética de los autores contemplados en el Bloque III, pudiendo utilizarse, además, como textos independientes.

Dentro de la investigación, considero como positivo el marco teórico utilizado y su concreción metodológica. Con respecto a lo primero, se ha recurrido a cuatro modelos actuales –la tripartición del análisis semiológico de Nattiez, el paradigma de la

²³ Véase «Presentación del tema y justificación».

²⁴ En los últimos cuatro años he impartido en el nivel superior de conservatorio asignaturas de Composición, Instrumentación y Análisis de la Música Contemporánea, en cuyos itinerarios he incluido obras y análisis hoy integrados en la tesis, los cuales han sido una herramienta valiosa para la adecuada asimilación de las competencias estipuladas en las guías docentes.

²⁵ No existen trabajos de envergadura sobre la poética musical de Charles, Ferrán, Cano, Zárate, Pérez Maseda y Jurado.

logoestructura, derivado de la anterior, de Villar-Taboada, el de Alfonso Padilla y el movimiento MIR—. Padilla y Villar-Taboada tratan enfoques actualizados, cuyas aplicaciones –concretadas en referencias bibliográficas– han sido publicadas en los últimos treinta años: Padilla desde 1995 y Villar Taboada ya en el siglo XXI (2013; 2018a; 2018b).

En la metodología se ha aplicado un proceso sistematizado y original y, aunque las herramientas no hayan sido creadas por mí, se han dispuesto, organizado y configurado dentro de un enfoque personal que se ha aplicado por primera vez en este trabajo.²⁶ Se trata de un sistema analítico con un considerable potencial para el estudio de la música sinfónica –y de otros géneros– de todo tipo de repertorios y especialmente valioso para su aplicación en el ámbito de la música contemporánea, donde, en ocasiones, algunas de las propuestas tradicionales no aportan resultados significativos o tan suficientemente objetivos como sería deseable para las investigaciones musicológicas.

En este sentido, merecen destacarse la utilidad y, también, la originalidad de la aplicación de herramientas digitales al análisis de señales combinadas con enfoques tradicionales. El movimiento MIR es una propuesta analítica heterodoxa que aporta un catálogo muy variado de herramientas, las cuales están, normalmente, centradas en describir y transcribir el contenido musical. Su empleo ha sido extensivo en numerosos trabajos sobre la música popular y existen muy variadas aplicaciones que acercan estos recursos al público no especializado. Sin embargo, su orientación hacia el análisis del repertorio sinfónico contemporáneo constituye una novedad, al menos dentro de la investigación española.

Entre las posibles mejoras debo destacar que la amplitud del proyecto me ha impedido profundizar en las partituras internacionales tanto como me hubiese gustado, aun habiendo generado una gran cantidad de información que no se ha podido reflejar en el texto por razones de tiempo, de extensión y de claridad en la exposición. Además, habría sido óptimo aplicar la misma metodología analítica diseñada para la tesis al repertorio internacional, pero un proyecto así implicaría un volumen de trabajo inasumible en la actualidad y que se alejaría del objetivo general de la tesis.

²⁶ Este enfoque lo he utilizado en mis clases, para el análisis de música instrumental, desde hace cinco años, mientras que las herramientas digitales del procesamiento de las señales ya las implementé en el repertorio electroacústico en dos trabajos previos (Trabalón 2015; 2022).

Por otro lado, debido al objeto de estudio y al marco teórico seleccionado —que ha devenido en mi propuesta metodológica— encuentro que podría existir una cierta falta de perspectiva temporal que favoreciese una mayor objetividad en los juicios y en las reflexiones aportados. Será necesario observar el recorrido de las conclusiones y del planteamiento metodológico de la investigación con el paso del tiempo. Tanto el sistema analítico de Villar-Taboada, como las herramientas incluidas bajo la etiqueta MIR, son modelos vivos que necesitan ser implementados en diversos análisis y ser comparados con los resultados obtenidos en otros trabajos, para poder evaluar sus bondades o defectos. En ese sentido, esta tesis puede ser un paso importante dentro de este proceso.

Como propuestas a futuro, destacaría la ampliación del trabajo a otras categorías cercanas: el «concierto de cámara» o fórmulas similares y el «concierto para banda». Un estudio de este tipo podría generar relaciones cruzadas entre el repertorio analizado y otras partituras del mismo compositor: Ferrán es un ejemplo paradigmático, ya que en su catálogo se encuentran creaciones concertantes escritas para banda y orquesta en los mismos años que las incluidas en esta investigación.

Otro proyecto valioso y ambicioso que se puede derivar de la investigación es la realización de un análisis comparativo que incluya piezas de los mismos autores y periodos donde se presenten rasgos similares, pero diferentes denominaciones. En cierta forma, este trabajo se ha realizado paralelamente al exhibido en la redacción, con el objetivo de adentrarme en la poética de algunos compositores y así obtener una visión general sobre su lenguaje musical durante el segmento temporal en que fueron escritos los «conciertos para orquesta» analizados. Un caso representativo, que aparece citado en el desarrollo de la tesis, es el vínculo entre *Seven Looks* (2003) y *Concerto per a orquestra* (2004) de Charles. Ambas fueron realizadas con un año de diferencia y contienen unos rasgos y planteamientos prácticamente idénticos. Sin embargo, *Seven Looks* está escrita a partir de un subtexto y *Concert per a orquestra* parte de una visión formalista.

Las herramientas digitales constituyen, seguramente, el campo con mayores posibilidades de desarrollo relativo a la metodología analítica. Los horizontes de trabajo abarcan desde la automatización de procesos hasta la creación de protocolos que se adapten, con un margen predefinido, a repertorios dispares, como la música de cámara y a solo, la orquestal o la electrónica. La profundización en esta vía de actuación podría contribuir a eliminar el umbral tecnológico que impide a muchos investigadores utilizar estas herramientas.

Me parece adecuado plantear a la comunidad musicológica la necesidad de una implementación de otros tipos de análisis al repertorio ya catalogado y del cual se han asentado las bases a partir de enfoques diversos, como los procedentes de la *Topic Theory*, la semiótica, la narratología u otras herramientas dirigidas a profundizar en múltiples capas del contenido musical.

Al comienzo de la investigación me planteé ¿qué cualidades tienen en común las obras que componen el objeto de estudio? Una vez finalizado todo el trabajo puedo dar respuesta a esa cuestión desde un enfoque técnico musical, aduciendo una serie de rasgos que abarcan desde la escritura instrumental hasta los espacios en los que se interpretan, y, por otro lado, aglutinar todas estas características en un planteamiento compositivo transversal a todos los autores, que se relaciona con una pulsión creativa orientada a la recuperación de planteamientos compositivos del pasado que pone su objetivo en la comunicabilidad y en la relación entre la música y el público.

Desde mi experiencia y mi actividad profesional (como docente, compositor, intérprete) considero que los datos, los análisis y las reflexiones expuestas constituyen un corpus significativo a la hora de conocer y de profundizar en parte de las tendencias actuales de la creación sinfónica y, desde un enfoque de la práctica musical, de afrontar su interpretación y la composición de estas categorías con unos conocimientos actualizados y sólidos.

**FUENTES,
BIBLIOGRAFÍA Y
WEBGRAFÍA**

FUENTES

- 1.- Fuentes directas
- 2.- Fuentes indirectas

FUENTES**FUENTES DIRECTAS:****Partituras**

- Adler, Samuel. 1975. *Concerto for Orchestra*. USA: Boosey & Hawkes, Inc.
- Bartók, Bela. 1946. *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Son.
- Bernstein, Leonard. 1989. *Concerto for Orchestra*. «*Jubilée Games*». New York: Boosey & Hawkes, Inc.
- Cano, César. 2011a. *Concierto para orquesta*. Valencia: POLYHYMNIA Ediciones Musicales.
- Carter, Elliott. 1972. *Concerto for Orchestra*. New York: Associated Music Publishers, Inc.
- Casken, John. 2007. *Concerto for Orchestra*. London: Schott Music, Ltd.
- Charles, Agustí. 2006a. *Concert per a orquesta*. Barcelona: Tritó.
- 2006b. *Seven Looks*. Barcelona: Tritó
- 2010. *Elapsed Memories (El transcurs del records)*. Barcelona: Tritó.
- Chin, Unsuk. 2019. *SPIRA. Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, Inc.
- Danielpour, Richard. 1996. *Concerto for Orchestra*. New York: Associated Music Publishers, Inc.
- Erb, Donald. 1985. *Concerto for Orchestra*. Bloomington: Theodore Presser, Co.
- Ferrán, Ferrer. 2008. *Alba Sapientia. Concierto para Orquesta Sinfónica*. Valencia: Musicaes.
- 2013. *Concert n. 4, Porta dels Serrans. Concierto para Orquesta Sinfónica*. Valencia: Musicaes.
- Fitkin, Graham. 2015. *Intimate Curve. Concerto for Orchestra*. London: Ricordi & Co.
- García Abril, Antón. 2005. *Memorandum. Concierto para orquesta*. Madrid: Bolamar Ediciones Musicales.
- Gerhard, Roberto. 1965. *Concerto for Orchestra*. London: Oxford University Press.

- Gregson, Edward. 2001. *Concerto for Orchestra*. London: Novello & Co., Ltd.
- Groba, Rogelio. 2001. *Concerto Lorquiano*. Ponteareas, Pontevedra: Fundación Rogelio Groba.
- Gould, Morton. 1945. *Concerto for Orchestra*. New York. G. Schirmer, Inc.
- Hindemith, Paul. 1925. *Konzert für Orchester op. 38*. Mainz: B. Schott Söhne.
- 1932. *Philharmonisches Konzert. Variationen für Orchester*. Mainz: B. Schott's Sohne.
- Holmboe, Vagn. 1929. *Concerto for Orchestra*. London: Edition Wilhelm Hansen.
- Holloway, Robin. 2011. *Fifth Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, Inc.
- Husa, Karel. 1994. *Concerto for Orchestra*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Ives, Charles E. 1973. *Central Park in The Dark*. Hilledale: Boelke-Bomart, Inc.
- Jurado, Pilar. 2012a. *Hard-Core. Concierto para orquesta*. (Fondos de la BNE).
- Kodály, Zoltán. 1958. *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes.
- Laderman, Ezra. 1974. *Concerto for Orchestra*. USA: Theodore Presser Co.
- Lees, Benjamin. 1961. *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes.
- Lindberg, Magnus. 2003. *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes.
- Llácer Soler, Enrique. 1997. «*Welleriana: Concierto para orquesta*». Madrid: EMEC.
- Lutoslawski, Witold. 1971. *Concerto for Cello and Orchestra*. London: Edition Wilhem Hansen.
- 1972. *Concerto for Orchestra*. London: Edition Wilhelm Hansen London Ltd.
- 1986. *Paganini Variations for Solo Piano and Orchestra*. London: Edition Wilhem Hansen.
- Marco Aragón, Tomás. 2014. *Sones de fiesta. (Concierto para orquesta)*. Madrid: EMEC.
- Martinsson, Rolf. 2013. *Concerto for Orchestra*. Estocolmo: Gehrman's Musikförlag AB.
- Meïmoun, François. *Le chant de la création. Concerto pour orchestra*. Paris: Éditions Durand.
- Mosolov, Alexander. 1958. *Iron Foundry*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.

- Musgrave, Thea. 1968. *Concerto for orchestra*. London: J. & W. Chester, Ltd.
- Neikrug, Marc. 2011. *Concerto for Orchestra*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Pérez Maseda, Eduardo. 2011. *Concierto para orquesta*. s. e. (Archivo particular de Eduardo Pérez Maseda).
- Previn, André. 2020. *Concerto for Orchestra*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Prokofiev, Sergey. 1908. *4 Pieces for Piano, op. 4*. Moscow: Peter Jurgenson.
- Rachmaninov, Sergey. 1934. *Rapsodie. (Sur un thème de Paganini pour piano et orchestre)*. New York: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
- Ran, Shulamit. 1986. *Concerto for Orchestra*. USA: Theodore Presser, Co.
- Rouse, Christopher. 2007. *Concerto for Orchestra*. USA: Boosey & Hawkes, Inc.
- Ruders, Poul. 2000. *Paganini Variations. Guitar Concerto no. 2*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- Schnelzer, Albert. 2014. «Brain Damage». *Concerto for Orchestra*. Estocolmo: Gehrmans Musikforlåg AB.
- Schurmann, Gerard. 1996. *Concerto for Orchestra*. London: Novello & Co., Ltd.
- Sessions, Roger. 1983. *Concerto for Orchestra*. USA: Theodore Presser Co.
- Seguí, Salvador. 1999. *Amor blanco. Para voz y pequeño conjunto de instrumentos (2 flautas, clarinete en Sib y violín)*. Valencia: PILES, Editorial de Música, S. A.
- Shostakovich, Dimitri. . *Symphony no. 5*. London: Boosey & Hawkes
- Sheng, Bright. 2014. *Concerto for Orchestra: Zodiac Tales*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Silvestrov, Valentin. 1996. *Symphony no. 5*. Frankfurt: Belaieff Musikverlag
- Staern, Benjamin. 2013. *Godai. The Five Elements. Concerto for Orchestra*. Estocolmo: Gehrmans Musikförlag AB.
- Stravinsky, Igor. 1989. *The Rite of Spring*. Mineola: Dover Publications.
- Stucky, Steven. 1987. *Concerto for Orchestra*. USA: Theodore Presser Company.
- 2003. *Second Concert for Orchestra*. USA: Theodore Presser Company.
- Tippett, Michael. 1964. *Concerto for Orchestra*. London: Schott & Co., Ltd.

Tower, Joan. 1991. *Concerto for Orchestra*. New York: Associated Music Publishers, Inc.

Tan Dun. 2002. *Yi⁰. Concerto for Orchestra*. New York: G. Schirmer, Inc.

—2012. *Concerto for Orchestra (from Marco Polo)*. New York: G. Schirmer, Inc.

Villa Rojo, Jesús. 2003. *Concierto para orquesta I. (Para Orquesta Sinfónica)*. Madrid: EMEC.

Zárate, José. 2013. *Alonso de Quijada*. Madrid: Unión Musical Ediciones S. L.

—2015. *Concierto breve para orquesta*. Madrid: Unión Musical Ediciones S. L.

Zwillich, Ellen Taaffe. 2009. *Symphony no. 5 (Concerto for Orchestra)*. USA: Merion Music Inc.

Ediciones discográficas

Bedmar, Luis. 1997. «Atheneum. Concierto para orquesta». En *Colección de Música Sinfónica Contemporánea, Volumen 3*. Orquesta de Córdoba, dirigida por Leo Brouwer. Barcelona, Fundació de Música Contemporània, CD.

Charles, Agustí. 2008. *Concerto for Orchestra*. Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigida por José Ramón Encinar. Madrid: Stradivarius, CD.

García Abril, Antón. 2013. *Memorandum. Concierto para orquesta*. Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez. Madrid: Bolamar Ediciones Musicales, CD.

Pérez Maseda, Eduardo. 2012. «Concierto para orquesta». En *Nueva creación sinfónica, 6*. Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Carlo Rizzi. Madrid, Fundación Autor, FA004, CD.

Villa Rojo, Jesús. 2010. *Concierto para orquesta I*. Orquesta Filarmónica de Málaga, dirigida por Edmon Colomer. Classic World Sound, BS 088, CD.

Audio digital

- Cano, César. 2012. *Concierto para orquesta*. Orquesta de la Comunidad Valenciana, dirigida por Zubin Mehta. Grabación el 11 de febrero de 2012 en el Palau de les Arts de Valencia.
- Fernández Guerra, Jorge. 2008. «Minimalismo y repetición: una poética del proceso». Conferencia presentada en el ciclo de conferencias *En torno al minimalismo en las artes y en la música*, Fundación Juan March, Madrid, febrero. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-al-minimalismo-artes-musica-minimalismo-repeticion-poetica-proceso>
- Ferrán, Ferrer. 2010. *Alba Sapientia. Concierto n.º 2 para orquesta sinfónica*. Orquesta de Valencia, dirigida por Yaron Traub. Audio digital. Grabación del 22 de octubre de 2010 en el *Palau* de la Música de Valencia. Acceso 24 de junio de 2022.
<https://www.ferrerferran.com/symphonic-orchestra-alba-sapientia/>
- 2013. *Alba Sapientia. Concert n.º 2, Porta dels Serrans. Para orquesta sinfónica*. Orquesta de Valencia, dirigida por Yaron Traub. Audio digital. Grabación del 25 de octubre de 2013 en el *Palau* de la Música de Valencia. Acceso 24 de junio de 2022.
<https://www.ferrerferran.com/concert-4-porta-serrans/>
- Groba, Rogelio. 2001. *Concerto Lorquiano*. Real Filharmonia de Galicia, dirigida por Antoni Ros Marbá. Audio digital. Grabación del 21 de noviembre de 2001 en el Auditorio de Galicia (Archivo de la Fundación Rogelio Groba).
- Jurado, Pilar. 2012. *Hard-Core. ONE*, dirigida por Josep Pons. Audio digital. Madrid, RNE, Grabación del 23 de diciembre de 2012. Archivo de RNE-Radio Clásica.
- Marco, Tomás. 2015. *Sones de fiesta. (Concierto para orquesta)*. Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Carlos Kalmar. Audio digital. RNE-Radio Clásica, Grabación del 23 de enero de 2015 en el Teatro Monumental (Madrid).
- Vergara, Mikaela. 2011. «Reportaje sobre Eduardo Pérez Maseda». En *Redacción de Radio Clásica*, Podcast. Retransmitido Radio Clásica el 15 de marzo de 2011. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.rtve.es/play/audios/redaccion-de-radio-clasica/redaccion-radio-clasica-31-03-11/1061611/>

Textos de los compositores

Cano Forrat, César. 1991. «Tránsito y crónica personal». En *Tercer Encuentro sobre Composición*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Àrea de Música de l'IVAECM, 35-48.

—2011b. «Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy». En *Memoria Académica*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 81-97.

Charles, Agustín. s. a. «Autorretrato». En *Musicalisis.es (blog)*, Acceso el 24 de junio de 2022. http://musicalisis.es/charles_autorretrato.htm

García Abril, Antón. 1983. *Defensa de la melodía*. Madrid: RABASF.

Marco, Tomás. 1993. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: RABASF.

Perez Maseda, Eduardo. 2011. *Notas de Concierto para Orquesta*. s. e. (Archivo personal de Pérez Maseda).

— 2012. *Folleto de notas*. En *Nueva creación sinfónica 6*. Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Carlo Rizzi. Fundación Autor, 2 CD.

Entrevistas a los compositores

Castán, Marcos. 2009. «Entrevista a Agustín Charles». En *Al margen. Inventario de inventores*, Podcast emitido el 1 de septiembre de 2009. Acceso 24 de junio de 2022.

<https://www.rtve.es/play/audios/al-margen/margen-inventario-inventores-agustin-charles-01-09-09/563747/>

—2010. «Entrevista a Pilar Jurado». En *Al margen. Inventario de inventores*, Madrid: RNE-Radio Clásica. Podcast. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://www.rtve.es/play/audios/al-margen/margen-inventario-inventores-pilar-jurado-25-05-10/770090/>

- Coronas, Paula. 2019. «Entrevista al compositor José Zárate». *Intermezzo* 61 (marzo): 32-38.
- Ferrero, Inma J. 2017a. «José Zárate. La música como expresión del alma». *Proverso* 10 (enero): 48-55. <https://issuu.com/revistaproverso/docs/01enero2017>.
- 2017b. «José Zárate: La música clásica no ha alcanzado todavía la repercusión mediática que debería tener en España». *Entreletras*.
<https://www.entreletras.eu/entrevistas/jose-zarate-la-musica-clasica-no-ha-alcanzado-todavia-la-repercusion-mediatica-que-deberia-tener-en-espana/>
- Hernández Torrado, Octavio. 1990. «Entrevista a César Cano». En *La vuelta al mundo en 50 preguntas*, Podcast. Retransmitido en Popular FM-COPE Valencia el 7 de febrero de 1990. Acceso en el 24 de junio de 2022.
<https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/podcast/13754-podcast-hace-30-anos-entrevistamos-a-cesar-cano-forrat.html>
- ONE. 2012. «Pilar Jurado estrena *Hard-Core*». En *DOC*, octubre (2012), 12-13. Acceso 24 de junio de 2022. <http://ocne.mcu.es/publicaciones/boletines-doc/doc-20-oct-2012.pdf/@@images/file>
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2020. «Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida». En *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6, 547-557.
- Prieto, Laura. 2015. «Pilar Jurado: Una semblanza artística». En *Canal March*, Madrid: Fundación Juan March, 29 de abril de 2015. Video. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://canal.march.es/es/coleccion/pilar-jurado-semblanza-artistica-23954>
- Sandoval, Eva. 2015. «Entrevista con Eduardo Pérez Maseda». En *Música Viva*, Podcast. Retransmitido Radio Clásica el 15 de enero de 2015. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.rtve.es/play/audios/musica-viva/150125-musica-viva-fragmento-2015-01-22t21-04-37437/2961233/>
- Santamaría, Eva. s. a. «Pilar Jurado. Soprano, compositora y directora de orquesta». En *Letras y Notas*. Podcast. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://letrasynotas.com/pilar-jurado-soprano-compositora-y-directora-de-orquesta/>

Yuste, Javier. 2015. «Tomás Marco: “El poder político simplemente tiene miedo a la cultura”». En *El cultural*, 22 de enero. Acceso el 24 de junio del 2022.

https://www.elespanol.com/el-cultural/20150122/tomas-marco/5249828_0.html

Zumárraga, Pablo. 2020. «Entrevista a Eduardo Pérez Maseda». Video de YouTube. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=NCcNsfWOR6E>

Documentos audiovisuales

De Benito, Luis Ángel. 2018. «Nietzsche como compositor». En *Canal March*, Madrid: Fundación Juan March, 23 de abril de 2018. Video. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://canal.march.es/es/coleccion/nietzsche-como-compositor-285>

González Lapuente, Alberto. 2019. «El mundo de Richard Strauss: música, sociedad y cultura». En *Canal March*, Madrid: Fundación Juan March, 22 de mayo de 2019. Video. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://canal.march.es/es/coleccion/mundo-richard-strauss-musica-sociedad-cultura-330>

Jurado, Pilar. 2012b. «*Hard-Core*. Concierto para orquesta». Video de YouTube. ONE, dirigida por Josep Pons. Grabación del 23 de diciembre de 2012. Acceso el 24 de junio de 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=_CzD2Db7yUc

—2012c. «*Hard-Core*. La sombra del yo». Video de YouTube. ONE, dirigida por Josep Pons. Grabación del 23 de diciembre de 2012. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=6acvnM-16NQ>

—2012d. «*Hard-Core*. El eterno retorno». Video de YouTube. ONE, dirigida por Josep Pons. Grabación del 23 de diciembre de 2012. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q03JpKQ-ecU>

—2012e. «*Hard-core*. La cueva de las mariposas». Video de YouTube. ONE, dirigida por Josep Pons. Grabación del 23 de diciembre de 2012. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=JhStf21bB8Q>

—2012f. «Hard-core. Motum perpetuum». Video de YouTube. ONE, dirigida por Josep Pons. Grabación del 23 de diciembre de 2012. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=15lcdSKFVus>

Llácer Soler, Enrique. 1994. «Welleriana: Concierto para orquesta». Video de YouTube. ONE, dirigida por Walter Weller. Grabación del 11 de febrero de 1994. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=MFgqrH0qvKI>

Marco, Tomás. 2015. «Sones de fiesta. (Concierto para orquesta)». En *Los conciertos de la 2*. Video. Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Carlos Kalmar. Retransmisión el 14 de febrero de 2015. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://gloria.tv/post/FS8zKztY3kBU6JkkgCyFRMX8Q> (se ha utilizado esta fuente debido a que la *web* de RTVE ha bloqueado el acceso a este contenido).

FUENTES INDIRECTAS:

Hemerografía

Alonso, Julio. 2015. «Carlos Kalmar estrena con la Sinfónica de RTVE *Sones de fiesta*, de Tomás Marco, escrita para conmemorar el 50 Aniversario de la Orquesta». En *Musiespaña.com*. Acceso el 24 de junio del 2022.

<http://www.musiespana.com/carlos-kalmar-estrena-con-la-sinfonica-de-rtve-sones-de-fiesta-de-tomas-marco-escrita-para-conmemorar-el-50-aniversario-de-la-orquesta>

Barroso, Emilio G. 2011. «Zárate». En *Hoy*, 21 de enero. Acceso 24 de junio de 2022.

<https://www.hoy.es/v/20110121/sociedad/zarate-20110121.html>

De Persia, Jorge. 2015. «La banda de música». En *La Vanguardia*, 29 de abril. Acceso 24 de junio de 2022.

<https://www.lavanguardia.com/20150429/54430277161/la-banda-de-musica-jorge-de-persia.html>

Franco, Enrique. 1994. «Nota de prensa a *Prácticas de pasión, op. 12*». *El País*, 17 de enero.

- Galiana, José Luis. 2006. «Nota de prensa». *Diario Levante*, 3 de junio.
- Gascó, Antonio. 2012. «Nota de prensa sobre *Concierto para orquesta, op. 73*». *Levante*, 12 de febrero.
- Gil, Juan. 2002. «Un año más sin pena ni gloria». En *Mundoclasico.com*, 25 de julio. Acceso el 24 de junio 2022.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/3525/Un-a%C3%B1o-m%C3%A1s-sin-pena-ni-gloria>
- Gómez Amat, Carlos. 1993. «Nota de prensa sobre *Concierto para piano y orquesta, op. 29*». *El Mundo*, 16 de febrero
- Iglesias, Cristina. 2001. «Oda a Santa Cecilia». En *Mundoclasico.com*, 27 de noviembre. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/1983/Oda-a-Santa-Cecilia>
- Lita, Jaume. 2016. «El compositor de la música que nos hace soñar». *Las provincias*. 17 de junio. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/201606/14/compositor-musica-hace-sonar-20160614201232.html>
- Martínez Babiloni, Daniel. 2010. «Gestos de buen vendedor». En *Mundoclásico.com*, 3 de noviembre. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/15166/Gestos-de-buen-vendedor>
- 2012. «César Cano, fiel a sí mismo». En *Mundoclasico.com*. (marzo).
<https://www.mundoclasico.com/articulo/16827/C%C3%A9sar-Cano-fiel-a-s%C3%AD-mismo>
- Solá, Rosa. 2013. «Setenta años de la Orquesta de Valencia». En *El País*. 26 de octubre de 2013. Acceso el 24 de junio de 2022.
https://elpais.com/ccaa/2013/10/26/valencia/1382813800_003144.html

Programas de mano

- Alonso González, Celsa. 2003. «Notas al programa del tercer concierto». En *Ciclo El patrimonio musical español (En el 25 aniversario de la Sociedad Española de*

Musicología). Madrid: Fundación Juan March, 11 de junio, 64-65. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4097/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:06:49.715Z>

Cano Forrat, César. 1986. «Notas al programa». En *V Tribuna de Jóvenes Compositores*, Madrid: Fundación Juan March, 14 de mayo, 5-6.

González Lapuente, Alberto. 2011. «25 años de música española contemporánea». En *Aula de (Re)estrenos*. Madrid: Fundación Juan March, 2 de noviembre, 8-14.

Gallego de Torres, Herta. 2007. «Notas al programa». En *Aula de (Re)estrenos (60)*. Madrid: Fundación Juan March, 31 de enero, 5-6.

—2008. «Notas al programa». En *Aula de (Re)estrenos (64)*, Madrid: Fundación Juan March, 2 de enero, 10.

García del Busto, José Luis. 1997. «Ciclo: Cuartetos españoles del siglo XX». En *Fundación Juan March*, marzo (1997), 20-21.

Pérez Maseda, Eduardo. 1983. «Notas al programa». En *II Tribuna de Jóvenes Compositores*, Madrid: Fundación Juan March, 18 de mayo, 23-25.

—1988. «Notas al programa». En *VII Tribuna de Jóvenes Compositores*, Madrid: Fundación Juan March, 25 de mayo, 19-23.

—2009. «El clave y la modernidad: historia de un descubrimiento». En *Aula de (Re)Estrenos (72)*, Madrid: Fundación Juan March, 4 de febrero.

BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA

- 1.- Análisis, historia y teoría de la música
- 2.- Metodología analítica
- 3.- «Concierto para orquesta»
- 4.- Música española

BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA**ANÁLISIS, HISTORIA Y TEORÍA DE LA MÚSICA:**

- Adler, Samuel. 2006. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Agawu, Kofi. 1991 *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- 2009. *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Aulestia, Gotzon. 2004. *Técnicas compositivas del siglo XX. Tomo II*. Vitoria -Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Bernard, Jonathan, ed. 1997. *Elliott Carter: Collected Essays, 1937-1995*. New York: Rochester.
- Boulez, Pierre. 1984. «Tiempo, notación y código». En *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 68-73.
- Casella, Alfredo, y Mortari, Virgilio. 1950. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Melos.
- Catalán, Teresa. 2003. *Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*. Valencia: PILES.
- Charles Soler, Agustí. 2004. «Goffredo Petrassi, un segle de música». En *Música d'Ara*, 7, 79-82.
- 2005c. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. Volumen 2. Percusión y teclado*. Valencia: Rivera Mota, S. L.
- 2008. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. Volumen 1. Viento madera, viento metal y voz*. Valencia: Rivera Mota, S. L.
- 2012. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. Volumen 3. Instrumentos de cuerda*. Valencia: Rivera Mota, S. L.
- 2019. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. Volumen 4. La práctica orquestal. Desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Picanya: Impromptu Editores, S. L.
- Cooper, David. 2015. *Béla Bartók*. Llandysul: Yale University Press.

- Dalhaus, Carl, y Eggebrecht, Hans Heinrich. 2012. *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado
- Del Castillo, Ramón. 2001 . «Ideologías postmodernas». En *Doce Notas Preliminares*, 8, 11-37.
- Deliège, Célestin. 2003. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*. Sprimont: Mardaga.
- 1999. «Hacia una objetivación de la armonía atonal». En *Quodlibet*, 15, 64-78.
- 2005. *Sources et ressources d'analyses musicales*. Sprimont: Mardaga.
- 2007. *Invention musicales et ideologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*. Wavre: Éditions Mardaga.
- Dibelius, Ulrich. 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Dubinet, Elena. 2015. «Non-conformism or Nationalism? Yuriy Butsko and His “Russian Dodecaphony”». En *Studia Musicologica.*, 56 (4), 317-325.
- Dunsby, Jonathan y Whittall, Arnold. 1999. «El análisis motivico». En *Quodlibet*, 13, 80-88.
- Fubini, Enrico. 2005. *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- García Laborda, José María. 2015. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. Una antología de textos comentados*. Aracena: Doble J.
- Giacco, Grazia. 2001. *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan.
- Girard, Anthony. 2005. *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- 2009. *L'orchestration de Haydn à Stravinsky*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Griffiths, Paul. 2002. *Modern music and after. Directions since 1945*. New York: Oxford University Press. USA: Carl Fischer, LLC.
- Groba, Rogelio. 1998. *Alalás. Análisis de 252 alalás*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

- Harrison, Daniel. 2016. *Pieces of tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*. New York: Oxford University Press.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markdeness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hiekel, Jörn Peter, y Utz, Christian, eds. 2016. *Lexikon. Neue Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Hopkins, Nicholas, y Link, John F., eds. 2002. *Elliot Carter. Harmony Book*. USA: Carls Fischer, LLC.
- Imberty, Michel. 2003. «Continuité et discontinuité». En *Musiques. Une Encyclopedie pour le XXI^e siècle. 1 Musiques du XX^e siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 632-655. Paris: Actes Sud.
- Lachenmann, Helmut. 1997. «Open Letter to Hans Werner Henze». En *Perspectives of New Music*, Verano (35), 189-200.
- Lanza, Andrea. 1986. *Historia de la música de la música, 12. El siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Turner Música.
- LaRue, Jan. 2007. *Análisis del estilo musical*. Alcorcón: Mundimúsica.
- Lendvai, Erno. 2003. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Traducido por Juan José Olives. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Lester, Joel. 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Link, John. 2008. «Elliott Carter's "Late Music"». En *Tempo*, vol. 62 (246), 2-10.
- Mahnkopf, Claus Stephen. (2011). «Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations». En *The Second Century of New Music: Search Yearbook*, Vol. 1, editado por Steven Kazuo Takasugi, Franklin Cox, Alexander Sigman y Daniel Peter Biro, 126-147. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.

- Marco, Tomás. 1993. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1995. *Historia general de la música IV: el siglo XX*. España: ISTMO, S.A.
- 2002. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, S. L.
- 2003. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- 2008. *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- 2017. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Meyer, Leonard B. 2005. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Mateusz Bien.
- Molino, Jean. 2003. «taboad». En *Musiques. Une Encyclopedie pour le XXI^e siècle. 4 Musiques du XX^e siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 632-655. Paris: Actes Sud.
- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Piston, Walter. 1984. *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- 1998a. *Armonía*. Madrid: Span Press, Inc.
- 1998b. *Contrapunto*. Madrid: Span Press, Inc.
- Pozzi, Raffaele. 2003. «L' idéologie néoclassique». En *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1 Musiques du XX^e siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 348-376. Paris: Actes Sud.
- Ramos, Francisco. 2013. *La música del siglo XX*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York: Schirmer Books.
- Rose, François. 1996. «Introduction to the pitch organization of French spectral music». *Perspectives of New Music* 34 (2): 6-39.
- 1980. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan.

- Rosen, Charles. 2007. *Formas de sonata*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L.
- 2009. *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Ross, Alex. 2009. *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Salvetti, Guido. 1986. *Historia de la Música, 10. El siglo XX. Primera Parte*. Madrid: Turner Música.
- Sosa, Tami. 2018. *Magnus Lindberg – Musical Gesture and Dramturgy in Aura and the Symphonic Triptych*. Estonia: Dipri OÜ
- Schoenberg, Arnold. 1963. «Brahms el progresivo». En *El estilo y la idea*, 85-141. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- Soler, Josep. 1985. «Alban Berg». Conferencia presentada en el ciclo *Cuatro conferencias sobre “La Escuela de Viena”*, Fundación Juan March, Madrid.
- 2010. *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, S. L.
- 2011. *Musica enchiriadis. Una última mirada*. Madrid: Fundación Scherzo.
- Sokolov, Alexander. 2005. *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Zöllner & Levy S.L.
- Schuller, Gunther. 1971. «Composing for Orchestra». En *Perspectives of New Music*, vol. 10 (1), 185-199.
- Schuttenhelm, Thomas. 2013. *The Orchestral Music of Michael Tippett: Creative Development and the Compositional Process*. Londres: Cambridge University Press.
- Taruskin, Richard. 2005. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Vadillo, Eneko. 2020. *El sinfonismo en los siglos XX y XXI: herencias y modelos*. Madrid: Visión Libros.
- Varnái, Peter, Joseph Hausler, Claude Samuel y György Ligeti. 1983. *Ligeti in conversation*. Londres: Eulenburg.
- Villa Rojo, Jesús. 1984. *El clarinete y sus posibilidades*. Madrid: Alpuerto.
- 1992. *Juegos gráfico-musicales*. Madrid: Alpuerto.

—2003. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Fundación Autor-SGAE.

Vinay, Gianfranco. 1986. *Historia de la música de la música, 11. El siglo XX. Segunda parte*. Madrid: Turner Música.

Vinton, John, ed. 1974. *Dictionnary of Contemporary Music*. USA: Penguin Group Incorporated

Webern, Anton. 2009. *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortesur.

Whittall, Arnold. 1999. *Musical Composition in the tweentieth century*. New York: Oxford University Press.

Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music*. New York: Pendragon Press.

METODOLOGÍA ANALÍTICA:

Cádiz, Rodrigo F. 2008. “Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica”. En *Resonancias*, 23, 69-85. En línea:

<http://www7.uc.cl/musica/cita/Resonancias/23/Propuestasm Metodologicas.pdf>

Adorno, Theodor W. 1999. «Sobre el problema del análisis musical». En *Quodlibet*, 13, 106-120.

Bent, Ian, y Drabkin, William. 1980. *Analysis*. Londres: MacMillan Press.

Cook, Nicholas. 1992. *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company.

—2004. «Computational and Comparative Musicology». En *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, editado por Eric Clarke y Nicholas Cook, 103-126. Oxford: Oxford University Press.

Dean, Roger T. 2010. «Time Series Analysis as a Method to Examine Acoustical Influences on Real-Time Perception of Music». En *Empirical Musicology Review*, 5 (4), 152-175.

Donin, Nicolas. 2007. «Analizar la música en acto y en situación». En *Doce Notas Preliminrares*, No 19, 122-137.

Eerola, Tuomas. 2010. «Analysisng Emotions in Schubert’s *Erlkönig*: a Computational Approach». En *Music Analysis*, 29 (3), 214-233.

- Fischman, Rajmil. 1995. «A Systematic Approach to the Analysis of Music for Tape». En *Proceedings, International Computer Music Conference, Digital Playgrounds, ICMC*. Banff: International Computer Music Association, 467-474. Acceso el 24 de junio de 2022.
<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/systematic-approach-to-the-analysis-of-music-for-tape.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.1995.133>
- Foote, Jonathan T. y Cooper Mathew L. 2003. «Media Segmentation using Self-Similarity Decomposition». En *Proceeding SPIE Storage and Retrieval for Multimedia Databases*, 2021, 167-175.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. USA: Yale University.
- Gerhard, David. 2002. *Computer Music Analysis*. Acceso el 24 de junio de 2022.
<http://www2.cs.uregina.ca/~gerhard/publications/SFU97.pdf>
- Gómez, Emilia. 2006. «Tonal Description of Polyphonic Audio for Music Content Processing». En *INFORMS Journal of Computing*, 18 (3), 294-304.
- Haninnen, Dora A. 2001. «Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis». En: *Journal of Music Theory*, 45 (2), 345-433.
- Kendall, Gary. 2008. «What is an event? The event schema, circumstances, metaphor and gist». En *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Acceso el 24 de junio de 2022.
<http://www.garykendall.net/papers/KendallICMC2008.pdf>
- Lartillot, Olivier. 2018. *MIRtoolbox 1.7.1. User's Manual*. Oslo: University of Oslo. Acceso el 24 de junio de 2022.
<https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox/manual1-7-1.pdf/@@download/file/manual1.7.1.pdf>
- Lartillot, Olivier, Eerola, Toumas, Toivianen, Petri y Jose Fronari. 2008. «Multi-Feature Modeling of Pulse Clarity: Design, Validation, and Optimization». Acceso el 22 de junio de 2022. http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_145.pdf
- Lartillo, Olivier y Petri Toiviainen. 2007. «A Matlab Toolbox for Musical Feature Extraction from Audio». En *Proceeding of the 10th International Conference on Digital Audio Effects*, Bourdeaux, Septiembre, 1-8.

- Mckinney, Martin F., Moelants, Dirk, Davies, Mathew E. P. y KLAPURI, Anssi. 2007. "Evaluation of Audio Beat Tracking and Music Tempo Extraction Algorithms". En: *Journal of New Music Research*, 36/1: 1-16.
- Müller, Meinard. 2015. *Fundamentals of Music Processing. Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. New York: Springer International Publishing.
- Nagore Ferrer, María. 2005. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica». En *Músicas al Sur*, 1. Acceso el 24 de junio de 2022. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nattiez, Jean J. 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Padilla, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Acta Musicologica Fennica.
- Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figura della música da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi.
- Sobrino, Ramón. 2005. «Análisis Musical: De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías». En *Revista de Musicología*, Vol. 28 (1), 667-696.
- Smalley, Dennis. 1994. «Defining timbre – Refining timbre». En *Contemporary Music Review*, 10 (2), 35-48.
- Toivianen, Petri y Snyder, Josel S. 2003. «Tapping to Bach: Resonance-Based Modeling Pulse». En *Music Perception*, 21 (1), 43-80.
- Tolonen, Tero y Matti Karjalainen. 2000. «A Computationally Efficient Multipitch Analysis Model». En *IEEE Transactions on speech and audio processing*, 8 (6), 708-716.
- Trabalón Ruiz, Francisco Javier. 2015. «Herramientas digitales aplicadas al análisis de música electroacústica basada en la síntesis sonora: una propuesta metodológica». Trabajo Fin de Máster. CSKG.
- 2022. «Herramientas digitales aplicadas al análisis de música electroacústica basada en la síntesis sonora: una propuesta metodológica». En *Hoquet*, 20 (10), 147-170.
- Villar-Taboada, Carlos. 2013. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica*

durante el siglo XX, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 161-206. Madrid: UAM Ediciones.

—2018a. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Elena Torres Clemente y Victoria Eli Rodríguez, 261-281. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

—2018b. «Canto humano a media voz: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». En *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13, 52-83.

Zbikowski, Lawrence. M 2002. *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory and Analysis*. New York: Oxford University Press.

«CONCIERTO PARA ORQUESTA»:

Clarke, David. 2011. «Between Hermeneutics and Formalism: the Lento from Tippett's Concerto for Orchestra (Or: Music Analysis after Lawrence Kramer)». En *Music Analysis*, Julio-Octubre, 30 (2/3), 309-359.

Cooper, David. 2004. *Bartók: Concerto for Orchestra*. New York: Cambridge University Press.

Coulebrier, Klaas. 2013. «Multi-temporality: Analyzing Simultaneous Time Layers in Selected Compositions by Elliott Carter and Claus Steffen Mahnkopf». Tesis doctoral, University of Leuven.

—2016. «Static Structure, Dynamic Form: An Analysis of Elliot Carter's Concerto for Orchestra». En *Perspectives of New Music*, 54 (1), 97-136.

Fosler-Lussier, Danielle. 2000. «Bartók's Concerto for Orchestra in Postwar Hungary: A Road Not Taken». En *International Journal of Musicology*, 9, 363-383.

Goodwin, Noël. 1963. «Tippett's "Concerto for Orchestra"». En *Tempo*, 66/67, 47-51.

Keefe, Simon P., ed. 2005a. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.

«Concierto para orquesta»

—2005b. «Theories of the concerto from eighteen century to the present day». En *The Cambridge Companion to the Concerto*, editado por Simon P. Keefe, 7-18. Cambridge: Cambridge University Press.

Parker, Beverly Lewis. 1989. «Paralllels between Bartók's "Concerto for Orchestra" and Kübler-Ross's Theory about the Dying». En *The Musical Quaterly*, 73 (4), 532-556.

MacDonald, Calum. 1977. «Dallapiccola and Petrassi». En *Tempo*, 122, 33-35.

—1995. «"Tutt ora vivente": Petrassi and the Concerto Principle». En *Tempo*, 194, 2-10.

—2003. «Petrassi and the Concerto Principle (II)». En *Tempo*, 57 (225), 9-22.

Móricz, Klára. 1994. «New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's "Concerto for Orchestra": Concepts of "Finality" and "Intention"». En *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35 (1/3), 181-219.

Mountain, Rosemary. 1994. «Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Liget's Chamber Concerto». En *Ex-tempore.org*, vol. 7 (1). Acceso el 24 de junio de 2022.

<http://www.ex-tempore.org/mtn/mtn.htm>

Roeder, Michael Thomas. 1994. *The History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press.

Rakochi, Vadim. 2020. «Genesis of the Concerto for Orchestra». En *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 273-285.

Schneider, David E. 2005. «Constrast and common concerns in the concerto 1900-1945». En *The Cambridge Companion to the Concerto*, editado por Simon P. Keefe, 139-160. Nueva York: Cambridge University Press.

Sproston, Darren. 1991. «Gerhard's Serial Technique ith Referente to his Sumphonies and Concerto for Orchestra». Tesis de Máster. University of Sheffield.

—1993. «Thematicism in Gerhard's Concerto for Orchestra». En *Tempo*, 184, 18-22.

Suchoff, Benjamin. 2000. «Background and Sources of Bartók's Concerto for Orchestra». En *International Journal of Musicology*, 9, 339-361.

Vinton, John. 1973. «For Jan LaRue: The Concerto for Orchestra». En *Notes*, 30 (1), 15-23.

Whittall, Arnold. 2005. «The concerto since 1945». En *The Cambridge Companion to the Concerto*, editado por Simon P. Keefe, 161-174. Nueva York: Cambridge University Press.

MÚSICA ESPAÑOLA:

Cavia Naya, Victoria. 1997. «Carlos Suriñach: figura y aproximación estilística». En *Revista de Musicología*, 20 (1), 689-702.

Charles, Soler. 1997. «Poesía-música: *Sonido de la guerra y Senderos del aire* de Luis de Pablo». En *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 13 (1-2), 9-48.

—2003a. «Albert Sardà, 60 aniversario: una estética de *pathos* serial». En *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 19 (1), 143-176.

—2003b. «Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

—2005a. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia: Rivera Mota, 2005.

—2005b. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores S. L.

Cureses, Marta. 2013. «Geometric Perspective, Structure and Proportion in Carlos Cruz de Castro's Compositions». En *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44 (1), 169-188.

Duque, Carlos. 2020. «Time set y técnica serial aplicada a la orquesta. La *Sinfonía 4* "New York" de Roberto Gerhard». En *Quodlibet*, 73 (1), 130-171.

Gan Quesada, Germán. 2012. «A la altura de las circunstancias... Continuidades y pautas de renovación en la música española». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, 169-231. Madrid: Fondo de Cultura Económica en España.

García Laborda, José M.. 1993. «Últimas tendencias en la nueva composición española: la composición musical en la década de los ochenta». En *Revista de Musicología*, vol. 16 (6), 3723-3734).

- González Lapuente, Alberto. 2012 «Hacia la heterogénea realidad presente». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, 233-334. Madrid: Fondo de Cultura Económica en España.
- Marco, Tomás. 1970. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- 1989. *Historia de la música española: siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Moro Vallina, Daniel. 2014. «Carmelo Bernaola en Italia: Las enseñanzas de Goffredo Petrassi y Bruno Maderna». En *Il Saggiatores musicales*, 21 (1), 69-104.
- Palacios, María. 2008. «Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de los 20». En *Revista de Musicología*, 31 (2), 499-522.
- Piquer Sanclemente, Ruth. 2005. «Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España». En *Revista de Musicología*, 28 (2), 977-997.
- Torre, Mónica. 2002. «Torre, Joseba». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 10. Madrid: SGAE – INAEM, 381-383.
- Vierge, Marcos Andrés. 2010. «El sistema compositivo de Joseba Torre (1968-): Análisis del proceso compositivo y análisis de la “obra”». En *Revista de Musicología*, vol. 33 (1/2), 405-425.
- Zárate Rodríguez, José. 2007. «El lenguaje pianístico en los compositores del “Grupo Nueva Música”». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.

Rogelio Groba

- Aguirre Artigas, Inmaculada y García Estefanía, Álvaro. 1996. *Rogelio Groba*. Colección «Catálogos de compositores». Madrid: SGAE.
- Durán Alonso, Juan. 1995. «Introducción a “Res non verba”, Concerto para violino e orquesta no. 3» de Rogelio Groba. En Rogelio Groba Groba “Res non verba”, *Concerto para violino e orquesta no. 3*. Santiago de Compostela: IGAEM-Alpuerto, col. AGM, no. 7.

- Flores, Fernanda. 2020. *Creadores Ponteareáns. Os acordes da natureza. Rogelio Groba*. Ponteareas: Concello de Ponteareas.
- Lopez Calo, José. 2002. «Groba Groba, Rogelio». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 5. Madrid: SGAE – INAEM, 903-904.
- Fernández, Manrique. 2000. «Rogelio Groba. Meditacións en branco e negro». Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- 2011. *Diabolus in música. Conversas con Rogelio Groba*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Villar-Taboada, Carlos. 2003. «Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia». En *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España*, editado por Victoria Cavia Naya, 91-104. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- 2005. *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- 2006. «Sacralidad, vanguardia e identidad: la cantata religiosa *Mandatum* de Rogelio Groba». En *Arte, música y sacralidad*, editado por Susana Moreno, 243-276. Valladolid: SITEM-Glares.

Jesús Villa Rojo

- Carreira, Xoan Manuel. 1995. *Jesús Villa Rojo*. Madrid: SGAE.
- Cureses, Marta. 2002. «Villa Rojo, Jesús». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 10. Madrid: SGAE – INAEM, 901-908.
- Mazorra, Luis. 2000. *Jesús Villa Rojo. 60 Aniversario (1940-2000)*. Madrid: EMEC.
- Ordiz, Noelia. 2004. «El compositor Jesús Villa Rojo. Estudio crítico sobre su pensamiento y obra». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- 2008. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. Madrid: Ediciones ICCMU.
- Villasol, Carlos. 2000. «Retratos y autorretratos de Jesús Villa Rojo en su sexaségimo aniversario». En *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*, editado por Jesús Villa Rojo, 155-163. Bilbao: Fundación Bilbao Vizcaya Kutxa.

—2010a. Folleto de notas a *Jesús Villa Rojo. 17 Ciclo de Música Contemporánea de Málaga*. Orquesta Filarmónica de Málaga dirigida por Edmon Colomer. Classic World Sound M-50050-2010.

—2010b. *Jesús Villa Rojo. Diálogos / Memoria*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2010.

Agustín Charles

Sardà, Albert. 2002. «Charles Soler, Agustín». En *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 3. Madrid: SGAE – INAEM, 576-577.

Antón García Abril

Cabañas Cabañas, Fernando J. 2002. «García Abril, Antón» en *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 5. Madrid: SGAE – INAEM, 412-419.

—2001. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid: ICCMU.

Carbó Montaner, Claudio. 2016. «El piano de Antón García Abril: cenit de inspiración compositiva en su madurez creativa (1996-2015)». Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.

Charles, Agustín. 1995. «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de *Cadencias y Homenaje a Mompou*». En *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 11 (1-2), 53-98.

Coronas Valle, Paula. 2003. *Antón García Abril: poeta de vanguardia*. Málaga: Ediciones Maestro.

—2008. «La pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical». Tesis doctoral, Universidad de Málaga.

—2010. *La pianística de Antón García Abril: enfoque estético y comunicativo de su mensaje*. Málaga: Universidad de Málaga.

Oliva Báez, Héctor. 2019. «Análisis estilístico de la orquestal de Antón García Abril: lenguaje, técnica compositiva y *topoi*». 2 vols. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

Ruiz Tarazona, Andrés. 2005. *Antón García Abril. Un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

Sestelo Longueira, Esther. 2006. «Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

—2007. *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor.

Zaldívar Gracia, Álvaro (2001). *Estética y estilo en la de Antón García Abril*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga.

Ferrer Ferrán

Escuder González, Alejandro. 2013. «“El Coloso” – Ferrer Ferrán». Trabajo de investigación, Conservatorio Superior de Música «Salvador Seguí» de Castellón.

Ferrán, Ferrer. 2018. «Ferrán, Ferrer (Valencia, 1966)». En *Centro de Documentación Musical de Andalucía*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositor.html?slug=ferrer-ferran>

Serracanta, Francesc. 2021. «Ferrer Ferrán». En *Historia de la sinfonía. Un viaje por la historia de la música*. Acceso el 24 de junio de 2022.

<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-espana/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/ferrer-ferran/>

José Zárate

Cureses, Marta. 2002. «Zárate Rodríguez, José». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 10. Madrid: SGAE – INAEM, 1137-1138.

Eduardo Pérez Maseda

Cortizo, María Encina. 2002. «Pérez Maseda, Eduardo». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 8. Madrid: SGAE – INAEM, 659-665.

López Vargas-Machuca, Fernando. 2011. «Incompetencia en la Orquesta de la RTVE». En *Ya nos queda un día menos*, 4 de abril. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://flvargasmachuca.blogspot.com/2011/04/incompetencia-en-la-orquesta-de-la-rtve.html?m=0>

Pilar Jurado

De Vicente, Alfonso. 2002. «Jurado, Pilar». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 6. Madrid: SGAE – INAEM, 629.

Iniesta Masmano, Rosa. 2019. «MadWomenFest». En *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 5, 360-375.

Tomás Marco

Charles, Agustín. 1994. «Tomás Marco: análisis del lenguaje musical empleado en las sinfonías 4 y 5».

Cureses, Marta. 2007. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.

García del Busto, José Luis. 1986. *Tomás Marco*. Oviedo: Colección Ethos Música. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

—1991. *Tomás Marco*. Madrid: SGAE.

—2002. «Marco Aragón, Tomás». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio, vol. 9. Madrid: SGAE – INAEM, 146-155.

—2008. «Sesenta años de vida y obra». En *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*, editado por Jesús Villa Rojo, 233-245. Bilbao: Fundación Bilbao Vizcaya Kutxa.

Gómez Amat, Carlos. 1974. *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

WEBGRAFÍA

WEBGRAFÍA

- Cano, César. 2022. Acceso el 24 de junio 2022. <http://www.cesarcano.com/>
- Charles, Agustín. 2022a. Acceso el 24 de junio de 2022. <http://www.agustincharles.com/index.htm>
- 2022b. Acceso el 24 de junio de 2022. <http://musicalisis.es/analisis.htm>
- Fernández, Manrique. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://rogeliogroba.es/>
- Ferrán, Ferrer. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://www.ferrerferran.com/>
- Groba, Rogelio. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://rogeliogroba.es/>
- Holloway, Robin. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://robinholloway.info/index.html>
- ISMIR. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://ismir.net/>
- Jurado, Pilar. 2022. *Enelbiou Editions*. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://enelbiou.com/>
- Marco, Tomás. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <http://www.tomasmarco.com/>
- MIRtoolbox. 2022. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox>
- Prieto, Ruth. *El Compositor Habla*. 2022. Acceso el 24 de junio <https://www.elcompositorhabla.com/>
- Zárate, José. 2022. Acceso el 24 de abril <http://www.josezarate.es/>

ANEXO I

- 1.- Entrevista de Carlos Castán a Agustín Charles (Radio Clásica, 1/IX/2009)
- 2.- Entrevista de Carlos Castán a Pilar Jurado (Radio Clásica, 25/V/2010)
- 3.- Declaraciones de Carlos Kalmar previas al estreno de *Sones de fiesta*, de Tomás Marco (RTVE, 23/I/2015)
- 4.- Entrevista de Laura Prieto a Pilar Jurado (Canal March, 29/IV/2022)

1.- Entrevista de Carlos Castán a Agustín Charles (Radio Clásica, 1/IX/2009)

Transcripción de los fragmentos –intercalados entre ejemplos musicales– de la entrevista-semblanza realizada por Carlos Castán a Agustín Charles –con intervenciones grabadas del compositor– en el programa de radio *Al margen. Inventario de inventores*, emitido el 1 de septiembre de 2009, en Radio Clásica. Podcast. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://www.rtve.es/play/audios/al-margen/margen-inventario-inventores-agustin-charles-01-09-09/563747/>

Un compositor es un arquitecto de la música. Debe dominar las herramientas de su entorno para crear un espacio agradable situando eventos sonoros en el tiempo. El dominio de este oficio, sumado a la capacidad creativa de la que disponga, son el sustento de su actividad. La inspiración tiene que ver con el desarrollo de la capacidad de inventar, cosa que sucede más cuanto más trabajas y que no es exclusiva del arte.

[...]

[Agustín Charles] comienza siempre haciendo una planificación detallada del trabajo, así logra avanzar independientemente de cómo se encuentre ese día. La naturaleza del trabajo, una vez pensada la obra, puede resumirse en hallar la mejor manera de hacer lo que se quiere hacer.

[...]

La música es ruido en permanente cambio, en permanente evolución y en permanente modulación.

[...]

En todo tipo de música necesita contar historias. José Ángel Valente, Lorca, el primer Brossa, son poetas que le atraen por su capacidad para sugerir ambientes con muy pocas palabras. Le gusta inspirarse en esto: encontrar referencias para hacer música que, como dice, que simplemente sube, baja o va más o menos deprisa.

2.- Entrevista de Carlos Castán a Pilar Jurado (Radio Clásica, 25/V/2010)

Transcripción de los fragmentos –intercalados entre ejemplos musicales– de la entrevista-semblanza realizada por Carlos Castán a Pilar Jurado –con intervenciones grabadas de la compositora– en el programa de radio *Al margen. Inventario de inventores*, emitido el 25 de mayo de 2010, en Radio Clásica. Podcast. Acceso el 24 de junio de 2022. <https://www.rtve.es/play/audios/al-margen/margen-inventario-inventores-pilar-jurado-25-05-10/770090/>

Ser compositor es, para mí, ser un aventurero de la música en busca de nuevos universos.

[...]

Un buen compositor debe, ante todo, ser auténtico. Y la mejor recomendación que Pilar Jurado tiene para quienes quieran sumarse a la creación musical es, sencillamente, soñar. Cree en la magia del universo en el que vivimos, pero no sabe si existe un estado especial que acompaña al proceso creativo, o a lo mejor es que sí, porque vive en él.

[...]

La inspiración existe, es algo absolutamente mágico que nace en un momento de intensidad cerebral. La posibilidad de tentarla no nace de otra cosa que de el trabajo intenso que hace florecer nuestra fantasía.

[...]

La metodología de Jurado es muy variada. Como ella dice, un compositor, en el siglo XXI, posee una amplísima información y todas las técnicas y estilos del pasado que le es más cercano, así como de otras culturas del mundo, son elementos a tener en cuenta. Por eso, poco más nos puede contar, aparte del hecho de que trabaja sobre papel y ordenador, con la ayuda de un editor musical y un teclado maestro. Y de ahí, también, que prefiera no pararse a delimitar posibles etapas pasadas, que seguro que las habrá, pero que su experiencia ha sido la de pasar por las mismas de forma natural y espontánea.

[...]

La música toca el alma, por eso nos emociona, y no tiene necesidad de ninguna semántica externa, porque su propia naturaleza radica en ser todo significado. Pero, al mismo tiempo, todo arte consiste en una sublimación de la realidad, por lo que nos abre nuevos caminos y nuevas interpretaciones de aquella. En todo caso, cuidado con perder de vista la tierra. No se trata de elucubrar sobre qué es arte y quién es artista: al verdadero no hay que reconocerlo, hay que disfrutarlo. El espectador debería siempre recibir en un concierto una carga de rigor y magia y, para ello, es

indispensable que sobre la partitura del compositor intervenga, con respeto e inteligencia, el intérprete.

[...]

El arte está vivo, y la valoración de su situación depende [...] de la perspectiva de quien opina. Para Pilar Jurado, mientras haya artistas con cosas que decir, tendremos una creación saludable y confía en que no vayamos a asistir en un futuro a una reducción de la riqueza que supone la actual diversidad de tendencias. Abierta, como bien ha demostrado, a la revisión del formato tradicional del concierto y a la influencia de las nuevas tecnologías, no duda en declarar que lo deseable es evolucionar siempre.

3.- Declaraciones de Carlos Kalmar previas al estreno de *Sones de fiesta*, de Tomás Marco (RTVE, 23/I/2015)

Transcripción de la grabación realizada por RNE-Radio Clásica del concierto del 23 de enero de 2015 en el Teatro Monumental de Madrid de la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Carlos Kalmar. Archivo de RNE-Radio Clásica. Antes de comenzar el concierto el director dedica unas palabras al público.

Tomás Marco, de vez en cuando, y en esta ocasión es una de ellas, cuando se e encarga una obra, la primera pregunta que él hace no es cuan larga quieres la obra o algo así. Lo primero que pregunta es ¿cuál es el resto del programa? Porque, de vez en cuando, encuentra que el resto del programa tiene algo que le interesa y que, quizás, puede integrar en su obra propia. Los *Sones de fiesta*, por tanto, tienen mucha música que está extraída, alterada en alguna forma, de la Rapsodia sobre un tema de Paganini de Rachmaninov. Al principio, se ven pequeñas «chispas» utilizando un motivo muy pequeño de la rapsodia. Después es como un concierto con todos los instrumentos de la orquesta donde una melodía muy lírica pasa por todos los instrumentos y finalmente se junta toda la orquesta. Y como los *Sones de fiesta* se han escrito teniendo en mente la conmemoración del 50 aniversario de esta maravillosa orquesta, al final esto suena como fuegos de artificio.

4.- Entrevista de Laura Prieto a Pilar Jurado (Canal March, 29/IV/2022)

Transcripción de la entrevista realizada por Laura Prieto en la Fundación Juan March el 29 de abril de junio de 2022, publicada en el Canal March en formato audiovisual. Video. Acceso el 24 de junio de 2022.

<https://canal.march.es/es/coleccion/pilar-jurado-semblanza-artistica-23954>

En cuanto a lo que decías sobre las etiquetas, creo que a todos, demasiadas veces, nos han etiquetado, para que todo sea blanco o negro, o rosa o rojo o amarillo, pero la realidad es que nada es negro, nada es blanco: es una mezcla de miles de colores y todo depende de muchas cosas. [...] Hay gente que necesita restringirse en su camino porque es lo que más se adapta a lo que es y otros necesitamos abrir absolutamente los brazos y abrazar lo que nos viene porque, en cierto modo, nuestro universo es muy grande y participa de muchas cosas. Es lo que me pasa a mí. Soy la más o la menos etiquetable y la que menos le gusta jugar a esto de las etiquetas. Creo que el artista está por encima de todo, y hay que valorar lo que hace más allá de lo que sea.

