

Análisis estilístico de la música de Moros y Cristianos

RESUMEN: Con esta investigación hemos pretendido dar a conocer un género musical en vías de desarrollo, pero que ha sido poco analizado y estudiado y que tiene su origen en Alcoy. Para ello hemos analizado desde el punto de vista musical y estilístico, las composiciones de Música Festera que han obtenido el primer premio en el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy desde 1949 hasta 2007; en total las piezas analizadas han sido cuarenta y siete (dieciocho pasodobles, dieciocho marchas moras y once marchas cristianas).

PALABRAS CLAVE: Música de Moros y Cristianos, análisis musical, historia de la música.

Stylistic analysis of the “Moros y Cristianos” Music

ABSTRACT: With this investigation we have tried to present a musical kind in in developing, but that has been little analyzed and studied and which has his origin in Alcoy. We analyzed from the point of view and stylistic musical, festive music compositions have won first prize in the Composition of Alcoy festive music from 1949 to 2007; in total the analyzed pieces have been forty seven (eighteen “pasodobles”, eighteen Moors marches and eleven Christian marches).

KEYWORDS: Music of Moors and Christians, musical analysis, history of the music.

Ana María Botella Nicolás¹

1. Introducción

La Música Festera², la que se interpreta en la Fiesta de Moros y Cristianos, es una realidad presente en la vida musical de la Comunidad Valenciana. Es una aportación muy valiosa que ha enriquecido el repertorio musical para banda y

tiene unos contenidos propios que le imprimen carácter y la distinguen de cualquier otro género musical. Esta música incidental, en constante evolución y compuesta ex profeso para la Fiesta de Moros y Cristianos, es un género original para banda que a través de sus tres estilos (pasodoble, marcha mora y marcha cristiana) ha proporcionado un *corpus* considerable de composiciones.

1. Ana Botella Nicolás es profesora del Departamento de Expresión Musical de la Universidad de Valencia. El artículo fue recibido el día 19.04.10 y aceptado el 18.06.10.

2. Por Música Festera entendemos “todas aquellas composiciones dedicadas a la Fiesta, al Santo Patrón, o a la evocación de cualquiera de estos dos elementos consustanciales”. BARCELÓ VERDÚ, Joaquín: *Homenaje a la Música Festera*, Torrent: Selegraf, 1974, pág. 19.

2. Desarrollo

Ya que es una música poco estudiada y analizada y que se interpreta sólo y exclusivamente en la Fiesta de Moros y Cristianos, es necesario realizar una breve reseña sobre el concepto, la definición y el origen de esta fiesta, además de describir brevemente el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy.

Dar un concepto ideal de Fiesta de Moros y Cristianos no resulta fácil, ya que existen distintas variantes dispersas por toda la geografía española. Es mejor observar los caracteres que son comunes a todas ellas y los específicos de cada área y sacar a la luz los elementos más representativos. A finales del siglo XVII y principios del XVIII encontramos el fenómeno de la soldadesca o simulaciones de combates entre grupos de milicias de distinto bando, que son consideradas como el antecedente de estos actos culturales. En ellos, los ciudadanos se disfrazaban de soldados e imitaban sus actos guerreros y combates por las calles de los pueblos, usando sus armas (arcabuces) y la pólvora. Este será el inicio de la Fiesta que irá evolucionando a lo largo de los años y que actualmente podemos concretar a través de sus características más significativas como son:

–Una tradición basada en la historia local.

–Esa tradición debe referirse a la lucha entre cristianos y sarracenos.

–Debe de estar en relación con el patrón o patrona en cuyo honor se celebra la Fiesta.

–Debe celebrarse de un modo periódico y no esporádicamente.

–El drama histórico-religioso debe ser interpretado por el pueblo en pública y popular manifestación.

–El argumento desarrollado debe referirse a un hecho real posible dentro de la historia local, pudiendo ser adornado con aditamentos propios de la fantasía local³.

Llegados a este punto cabe plantearnos la pregunta de ¿qué se entiende por Música Festera? En el I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos celebrado en el año 1982 se define el concepto de *Música Festera* como: “la música compuesta para los diversos desfiles de Moros y Cristianos y se dice que es un importante patrimonio cultural y común de todas las poblaciones que celebran la Fiesta de Moros y Cristianos, tanto de la originaria como de las demás que la siguieron”⁴.

Es un término difícil de definir porque en muchas ocasiones engloba erróneamente diferentes estilos de música y no sólo la Música de Moros y Cristianos. La Música Festera no se interpreta dentro del marco de una fiesta en singular, sino de la Fiesta de Moros y Cristianos y es interpretada no por una sociedad musical, sino por una banda de música. En este sentido nosotros preferimos hablar

3. SANCHÍS LLORENS, Rogelio, “Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*, tomo II, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1976, pág. 525.

4. ANÓN, en VV. AA.: *I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos*, Caudete: Undef, 1987, pág. 17.

más bien de Música para la Fiesta de Moros y Cristianos.

El siglo XIX es realmente interesante para estudiar el nacimiento de la Música Festera actual. Se sabe que hasta los años treinta del siglo XIX las comparsas desfilaron acompañadas por este tipo de música, con instrumentos de viento y percusión (tambores y flautas). Es el momento idóneo para que surja una música específica y propia, una música que sea puramente alcoyana y que todo festero identifique, exigiendo por tanto un ritmo genuinamente festero y que esté de acuerdo al desfile de las Entradas. Así, el compositor Juan Cantó Francés (1856-1903), compone música *ad hoc*, ex profeso para la Fiesta. Hablamos de *Mahomet* (1882), un pasodoble con el que Cantó Francés marca un hito en la Fiesta. Es una pieza original con ese aire moderado, brillante y elegante, concebida para Las Entradas y que es el inicio y el verdadero arranque de la Música Festera de Moros y Cristianos. Será llamado pasodoble *sentat*.

En 1891 el maestro José Espí Ulrich (1849-1905) compone, también exclusivamente para esta Fiesta, el pasodoble *Anselmo Aracil*, que por sus características merece la denominación de festero, aunque en otras poblaciones se denomina *dianer* o ligero, de carácter vivaz y alegre. Con los pasodobles *dianer* y festero la música inicia su camino en la Fiesta, pero no hay distinción alguna en el ritmo. Está claro que todavía no existe una música específica para las Entradas.

Tendremos que esperar al año 1907 en que estrena la primera marcha mora compuesta expresamente para la Fiesta;

es la pieza *A-Ben-Amet*, título que su autor, Antonio Pérez Verdú (1875-1932), cambiaría por el de *Marcha Abencerrage*. Efectivamente, esta marcha mora empleaba por primera vez acompañamiento de percusión o *carabassetes*—que según hemos sabido son unos timbales pequeños— y ahí residió su innovación, lo que le llevó a diferenciar por primera vez la música que se interpretaría en cada una de las Entradas. Surge la marcha mora de sesenta y cinco negras por minuto.

Con el siglo XX llegamos a una renovación musical, tanto en el aspecto melódico como en el instrumental, sobre todo potenciando el elemento rítmico y la percusión, con especial importancia de los timbales. En el año 1958 asistimos a un verdadero acontecimiento en el terreno de la Música de Moros y Cristianos, como es el surgimiento de la primera marcha cristiana de la historia de la Música Festera de manos de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2007). Así se estrena *Aleluya* en un momento musical en el cual se hacía necesario distinguir la temática de la Entrada Cristiana con música creada ex profeso para ella. La marcha cristiana es el tercer género musical festero cuyo aire es de unos ochenta y cinco pisadas/minuto y en la que la explosión de la trompetería del viento metal matiza su carácter guerrero frente a las maderas que quedan relegadas a un segundo término.

El Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy data del año 1949 cuando el Ayuntamiento considera que la Música Festera sufre un estancamiento—por resultar poco novedosas y obsoletas las piezas que se componen—



Texto explicativo de imagen

y quiere sacarla de esta situación, es decir, quiere potenciar la composición de este tipo de música. Francisco Boronat Picó, alcalde de Alcoy por esas fechas, concibe la idea de dotar a la ciudad de unas partituras originales de ritmo típico alcoyano, al mismo tiempo que se enriquecía el archivo municipal festero. Como dato curioso señalamos que la dotación económica del premio comenzó con 2.000 pesetas, pasando en 1961 a 3.000, hasta llegar al día de hoy que es de 3.000 euros. Espí Valdés opina que si bien el premio en metálico no era muy interesante, sí la edición de la obra ganadora y su difusión a cargo de

las bandas actuantes, tanto en la Fiesta como en los conciertos. Además, igual de interesantes eran las bases, cuyo primer punto remarcaba que las composiciones debían ser inéditas y ajustarse al tipo de marcha mora y pasodoble festero y alcoyano⁵. Se premian unas partituras de edición muy pulcra e impecables desde el punto de vista técnico y temático, que según Valor Calatayud quedaron casi exclusivamente para ser interpretadas sobre atriles⁶.

Así, se organiza el primer Concurso de Música Festera (de esta manera se llamará al principio) en la modalidad de marcha mora, resultando ganadora *La*

5. ESPÍ VALDÉS, Adrián (coord.) et al.: "La Música Festera", en VV. AA.: *Nostra Festa*, vol. III, Asociación de San Jorge, Alcoy, 1982, pág. 67.

6. VALOR CALATAYUD, Ernesto: "La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos", en VV. AA.: *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*, tomo II, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, 1976, pág. 771.

Casbha, autoría de Rafael Casasempere Juan⁷. Esta modalidad se irá alternando todos los años con la de pasodoble. Se trataba de un certamen que juzgaría lo mejor en el campo de la Música de Moros y Cristianos al cual se presentaban los compositores más destacados en este campo.

Este primer concurso duraría catorce años, hasta 1962, cuando se hace cargo de su organización la Asociación de San Jorge de Alcoy (máximo organismo que rige la Fiesta), celebrándose anualmente a partir de 1964 (en 1963 no se celebra el Concurso) y siempre durante el Mig Any (medio año festero). Aguilar Gómez describía el concurso así:

En el mes de noviembre, desde hace varios años, celebra esta ciudad un “Festival de Música Festera”, organizado por la Asociación San Jorge. Con anterioridad se publican las bases para un concurso, a fin de premiar la mejor “marcha mora” que se componga; y ahora también “marcha cristiana”. Las diversas bandas de Alcoy las interpretan durante este Festival en un Teatro⁸.

En esta nueva andadura, se convoca el Concurso bajo dos modalidades más,

además de la marcha mora (premio Antonio Pérez Verdú) y el pasodoble (premio Juan Cantó): la marcha cristiana (premio Amando Blanquer Ponsoda) en 1966, resultando premiada la obra de José Gómez Villa⁹, *L'Entrà dels Cristians* y en el año 2006 la marcha solemne (premio José María Valls Satorres)¹⁰, para los desfiles procesionales, recibiendo el primer premio *Frigiliana* de Oscar Vidal Belda¹¹. Esta última modalidad se crea precisamente para incentivar a los compositores que aumenten el acervo musical alcoyano con este tipo de composiciones, pues es necesario generar un repertorio de tales características ya que actualmente éste es un aspecto de la Fiesta que se encuentra incompleto. Esta iniciativa ya estaba en la mente de muchos desde hace años, como en la de Pérez Jorge que se preguntaba sobre ella: el tema festero debería ampliarse a las marchas procesionales, dando cabida a las notas de algún himno local o canto popularizado¹².

Las piezas analizadas estilística y musicalmente han sido cuarenta y siete y se se relacionan en las tablas de las siguientes páginas:

7. Compositor alcoyano (1909-1997). Ganador de otros dos primeros premios en el CCMF de Alcoy, en el año 1955 (marcha mora *Al-Azraq*) y en el año 1960 (pasodoble *Amb Aquell*).

8. AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos/Diputación Provincial de Alicante, 1983, [2ª ed. corregida y aumentada], pág. 225.

9. José Gómez Villa (1924-2001): compositor murciano que consigue dos segundos premios en el Concurso, con los pasodobles: *Font Roja* (1964) y *El dianer alcoià* (1967).

10. El arranque y modelo para la nueva modalidad es la marcha *23 de abril* (1984) de José M^a Valls Satorres, que fue la primera compuesta ex profeso para este fin, de ahí que la nueva modalidad se defina como el premio que lleva el nombre del compositor.

11. Compositor y director nacido en Aiello de Malferit en 1971, especialista en la composición de música de vanguardia para banda sinfónica.

12. Pérez Jorge, Vicente: “¿Y de la Música de Moros y Cristianos, qué?”, en VV. AA.: *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo I*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1976, pág. 292.

Tabla 1. Pasodobles

| Año | Título | Autor |
|------|-----------------------------------|-----------------------------|
| 1951 | <i>Señorío Español</i> | José Alfosea Pastor |
| 1954 | <i>Suspiros del Serpis</i> | José Carbonell García |
| 1956 | <i>Musical Apolo</i> | Amando Blanquer Ponsoda |
| 1958 | <i>Brisas del Alberri</i> | Enrique Castro Gamarra |
| 1960 | <i>Amb Aquell</i> | Rafael Casasempere Juan |
| 1962 | <i>Turballos (Cau de raboses)</i> | Rafael Alcaraz Ramis |
| 1964 | <i>Primavera</i> | Antonio Gisbert Espí |
| 1967 | <i>Segrelles</i> | José Pérez Vilaplana |
| 1970 | <i>Fet a posta</i> | Miguel Picó Biosca |
| 1973 | <i>La Plana de Muro</i> | Francisco Esteve Pastor |
| 1976 | <i>Brisas de Mariola</i> | Francisco Esteve Pastor |
| 1979 | <i>Aitana</i> | Tomás Olcina Ribes |
| 1981 | <i>Palomar en Fiestas</i> | Vicente Guerrero Guerrero |
| 1983 | <i>Tayo</i> | Francisco Esteve Pastor |
| 1986 | <i>L'Alcoià</i> | Francisco Esteve Pastor |
| 1998 | <i>Fernandín</i> | José Vicente Egea Insa |
| 2001 | <i>Molí Xorrador</i> | Antonio Carrillos Colomina |
| 2004 | <i>Luis</i> | José Manuel Mogino Martínez |

Tabla 2. Marchas moras

| Año | Título | Autor |
|------|----------------------------|------------------------------------|
| 1949 | <i>La Casbha</i> | Rafael Casasempere Juan |
| 1950 | <i>Nostalgia mora</i> | Gonzalo Blanes Colomer |
| 1952 | <i>Aljama</i> | José Carbonell García |
| 1955 | <i>Al-Azraq</i> | Rafael Casasempere Juan |
| 1957 | <i>Ibn Jafaixa</i> | Enrique Castro Gamarra |
| 1959 | <i>L'Embaixador</i> | Amando Blanquer Ponsoda |
| 1961 | <i>El Berberisch</i> | José M ^a Ferrero Pastor |
| 1965 | <i>El Kábila</i> | José M ^a Ferrero Pastor |
| 1968 | <i>Ramfer</i> | Miguel Picó Biosca |
| 1971 | <i>Bon capità</i> | José M ^a Ferrero Pastor |
| 1974 | <i>Ana Bel</i> | Enrique Llácer Soler |
| 1977 | <i>Mudéjares</i> | Francisco Esteve Pastor |
| 1980 | <i>Als Ligeros</i> | Pedro Joaquín Francés Sanjuán |
| 1981 | <i>Un Moro Mudéjar</i> | Rafael Mullor Grau |
| 1984 | <i>L'entrà dels Negres</i> | Rafael Mullor Grau |
| 1987 | <i>Morangos</i> | José Martí Pérez |
| 1996 | <i>Omar el Califa</i> | Bernabé Sanchis Sanz |
| 2002 | <i>Abraham</i> | Rafael Mullor Grau |

Tabla 3. Marchas cristianas

| Año | Título | Autor |
|------|-----------------------------|------------------------------------|
| 1966 | <i>L'entrà de Cristians</i> | José Gómez Villa |
| 1969 | <i>Tayoll</i> | Francisco Grau Vegara |
| 1972 | <i>Gentileza 72</i> | José Pérez Vilaplana |
| 1975 | <i>Als Cristians</i> | José M ^o Valls Satorres |
| 1978 | <i>Roger de Lauria</i> | José M ^o Valls Satorres |
| 1981 | <i>Ix El Cristià</i> | José M ^o Valls Satorres |
| 1982 | <i>L'Ambaixador Cristià</i> | Rafael Mullor Grau |
| 1985 | <i>El Barranc del Sinc</i> | Rafael Mullor Grau |
| 1991 | <i>Piccadilly Circus</i> | José Vicente Egea Insa |
| 1994 | <i>Marfil</i> | José Vicente Egea Insa |
| 1997 | <i>Te Deum</i> | Pedro Joaquín Francés Sanjuán |

Teniendo en cuenta que las piezas no son clásicas, hemos preferido utilizar un mismo patrón de análisis y configurar una ficha de análisis de cada pieza estudiada que recoja los parámetros musicales más representativos con el fin de tener una visión global. Además, el análisis musical desarrollado se ha centrado principalmente en los elementos más importantes de la Música Festera constituyendo éstos, el eje base del estudio analítico.

Hemos confeccionado una tabla de análisis que hemos aplicado a todas las partituras y que ha incluido un conjunto de variables como son: melodía, ritmo, armonía, forma, instrumentación y ca-

racterísticas expresivas, teniendo en cuenta dos tipos de aspectos: el técnico (análisis estructural) y el expresivo. El resultado de fusionar los diferentes componentes que integran el análisis como son: la comprensión de la frase musical, la instrumentación, las texturas, el reconocimiento de la forma musical, etc., han sido el objetivo final de nuestro estudio. Una muestra de las tablas confeccionadas para el análisis es la siguiente:

Tabla 4. Modelo de tabla de análisis

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

Además de todas estas variables de análisis musical, se han analizado otros elementos del lenguaje musical que nos han resultado significativos en función de cada pieza seleccionada, según el estilo y las características propias de cada

una de ellas, como por ejemplo las marchas progresivas, las progresiones armónicas, los intercambios modales o los tipos de escalas, pues en palabras de LaRue: “el resultado final será el de la captación, a partir de un máximo de información técnica, de los valores artísticos, personales, del estilo”¹³.

Ante la gran dimensión del trabajo global del análisis musical de las cuarenta y siete piezas ganadoras del Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy, aportamos a continuación las conclusiones que hemos extraído y que nos han servido para acercarnos un poco más a este tipo de arte musical.

3. Conclusiones

Hemos agrupado las conclusiones del análisis musical en función de los géneros analizados: pasodobles, marchas moras y marchas cristianas, pues cada uno tiene unas características particulares que los define y los diferencia del resto. Los ítems de análisis que establecimos para estudiar dichas piezas son los que hemos utilizado para elaborar las conclusiones.

3.1. Pasodobles

Las melodías son, por lo general, muy expresivas y cantábiles. La periodización de las mismas es clara y viene estructurada en frases de 16 compases divididas en semifrases de 8. Son frases binarias y temas más melódicos que rítmicos, aunque responden al principio del contraste, es decir, si el primer tema

es melódico el siguiente será rítmico. Respecto a sus comienzos, se utilizan más melodías anacrúsicas que téticas y los finales son todos masculinos. Los motivos que forman las melodías son células rítmicas de corcheas, corcheas dos semicorcheas o cuatro semicorcheas, en su mayoría. Abundan los grados conjuntos y el fluir rápido de las notas, y también son característicos los grupos de valoración especial como tresillos, cinquillos, seisillos, etc. Los temas de las composiciones (dos o tres), muy alegres y cantábiles, son contrastantes en melodía, tímbrica y dinámica, siendo el primero de ellos un tema expresivo y suave que contrasta con el segundo que es fuerte y brillante, que a su vez vuelve a contrastar con el tercero que se expone en dinámica suave. El compositor emplea todo tipo de matices de acentuación y articulación para llenar de colorido y carácter a las melodías que son circenses y bailables.

–Todos los pasodobles están escritos en compás de dos tiempos, es decir, en el compás de 2/4 para que la acentuación propia de la distribución de pulsaciones de dos en dos coincida con los pasos de marcha, es decir, la primera pisada con el pie izquierdo en fuerte y la segunda pisada con el pie derecho en parte débil¹⁴. Este compás binario viene acentuado por la percusión, tanto a *tempo* como a contratiempo, según el fragmento que se quiera destacar en cada momento, e incluso estas contraacentuaciones sirven para producir un *ritardando* en la obra y dar paso a una nueva sección o material.

13. LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2003, pág. 9.

14. No podemos olvidar que la Música Festera es herencia de la música militar, cuyo fin es el desfile. Para ello el compás de dos tiempos es el más idóneo.

Son característicos entre dos y cuatro compases a contratiempo y sincopados en el comienzo o para enlazar distintas secciones. Destaca la ausencia de polirritmias o de efectos rítmicos elaborados o novedosos.

– No existen enlaces armónicos complicados, ni escalas extrañas, ni armonías disonantes. Al contrario, reina la armonía clara, diáfana y tradicional. Las modulaciones que se realizan a través de cuartas, del círculo de quintas de los relativos o de la dominante del nuevo tono, son muy predecibles. Los finales de frase y las secciones principales aparecen claramente marcadas a través de cadencias y semicadencias. Es común la terminación en cadencia picada para dar colorido a la composición. Las piezas descansan sobre una armonía que, a modo de bajo continuo, está desarrollada por la parte grave del metal (bajos y bombardinos) que traduce la tonalidad. El acompañamiento o relleno armónico está formado por notas a contratiempo de corchea con silencio y notas sincopadas. El entramado armónico traduce una doble textura, por un lado de melodía acompañada, y por otro lado de contrapunto imitativo en forma de pregunta y respuesta entre la madera y el metal y entre el viento madera entre sí. Esta textura se ve ligeramente oscurecida en los pasajes de puente o material de enlace entre las secciones. Se emplean *duetos* de grupos instrumentales al unísono, alternando las familias de viento y metal y pasajes en contrapunto imitativo para producir efectos de eco.

– Formalmente, los pasodobles festeros responden a una estructura binaria, con dos secciones y con un fragmento intro-

ductorio y otro de cierre: **I+A-B (Trío) + Coda**. En el primer caso hablamos de la introducción y en el segundo de la coda. La introducción es opcional y consiste en un fragmento brillante en el que muchas veces se desarrollan motivos del tema principal A, y en otras aparece material nuevo que será utilizado como unión o enlace entre las distintas secciones. La dinámica oscila entre el *fortissimo* (*ff*) y el *mezzoforte* (*mf*). Su importancia es tal que incluso aparece periodizada en frases, normalmente en dos con modulación en la segunda, con las consiguientes semifrases que contrastan en dinámica. Son fragmentos modulantes cuya función es introducirnos en el tono del primer tema de la pieza. Su duración es variable, pero por lo general hablamos de introducciones con cierto peso, de entre dieciséis y veinte compases, de los cuales siempre aparecen al final entre dos y cuatro compases que sirven de enlace con la primera sección y están formados por notas a contratiempo y/o sincopas.

En la primera sección, la sección A, se expone el primero de los temas de cierta importancia en la composición que es el Tema A. Es la presentación del primer material creativo que se suele dividir en dos frases de dieciséis compases cada una, que a su vez se periodizan en semifrases de ocho. La primera semifrase tiene carácter suspensivo en la dominante y la última es conclusiva y termina, generalmente, en una cadencia perfecta que nos introduce en un nuevo tema o sección. Este nuevo tema viene interpretado por el registro más noble de la madera, y en muchas ocasiones desarrollando motivos o diseños que aparecieron en la introducción. Se desarrolla en



pie foto

dinámica suave (*p*) o *mezzoforte* (*mf*) para contrastar con material melódico posterior. Después de este tema encontramos una pequeña sección que actúa de nexo de unión entre las distintas partes de la obra. Es el primer puente que, aunque puede ser opcional, aparece entre la exposición del Tema A y del Tema B. Suele contener elementos del Tema A y/o de la introducción y siempre es modulante, para llevarnos a una nueva tonalidad en la que se desarrollará el siguiente tema. El Tema B o primer fuerte es un pasaje en volumen fuerte para contrastar con el Tema A, que viene interpretado por una familia distinta al tema anterior. El principio formal y melódico que sigue este material es el contraste, es decir, aparece expuesto por el viento metal o por aquella sección de la madera que no expuso melodía principal en el Tema A. La periodización de las frases no está tan

estructurada como la del tema anterior, ya que en muchas ocasiones este tema constituye un desarrollo de la primera sección, formado por breves compases, más que material temático propiamente dicho, con cierta relevancia. Esta sección termina con una reexposición del Tema A o con una repetición variada del mismo, formando así una estructura ternaria **A-B-A** o **A-B-A'** dentro de esta sección. Continuamente el compositor emplea un segundo puente o material de enlace para pasar a la siguiente sección, y otras veces, una nota a solo de bombo es suficiente para dar paso al Trío.

La segunda sección o sección B recibe el nombre de Trío. En esta sección se presenta el segundo tema importante en la obra que llamaremos Tema C. Es un tema que contrasta fuertemente con todo lo expuesto anteriormente, ya sea en tímbrico

ca, en dinámica o en melodía. Se trata de un material melódico muy expresivo e íntimo en el cual el compositor desarrolla todo su potencial compositivo. Siempre comienza en dinámica de *pianissimo* (*pp*) y es frecuente encontrar un acompañamiento de redoblante *a tempo* a cargo de la caja, que le confiere a esta sección una dignidad importante que no se había conseguido en ningún otro momento de la obra. Responde a la misma periodización del Tema A y está en la dominante o en la subdominante del tono principal de este tema. Presenta una repetición del tema, que constituye el segundo fuerte o Tema C' y el momento de máxima marcialidad de la pieza. Podemos considerarlo como la repetición temática del Trío, pero con variaciones, pues suele aparecer un contratema que destaca sobre la melodía principal y contrasta en tímbrica. No obstante, puede presentar otras opciones como la combinación de los dos temas expuestos anteriormente o la repetición íntegra del Tema C, pero duplicado a la 8ª superior y una segunda repetición con variación rítmica. Si el pasodoble no lleva coda, el tema suele ir disminuyendo en potencia sonora y constituir así el fin de la composición.

Para terminar la pieza se utiliza una coda o material de cierre opcional, aunque empleada en catorce de los dieciocho pasodobles analizados, de extensión variable, normalmente acorde a la de la obra. Está formada por motivos desarrollados a lo largo de todo el pasodoble o simplemente por diseños creados para tal fin que son conclusivos. Concluye con una cadencia perfecta y con el *tutti* orquestal.

—Se emplean las apoyaturas, acentos, reguladores y *sforzandos* que, acompañados de la percusión, refuerzan el sentido armónico de la pieza y la dotan de expresividad. En realidad se utiliza toda la gama de matices de intensidad (*p*, *pp*, *mf* y *ff*) sin más coloraturas que algún *ritardando* que suspende momentáneamente el desarrollo de la música y crea tensión, aún así los pasodobles mantienen la homogeneidad agógica por lo general. Los fuertes y los pianos se usan en demasía para contrastar temas, melodías o secciones. Son composiciones de ritmo pausado, entre 80 a 100 M/M y 85 a 95 M/M.

—No aparecen plantillas instrumentales numerosas, normalmente no superan los treinta y tres instrumentos y el viento madera es la sección protagonista en la mayor parte de los temas, aunque cuando el compositor quiere crear contraste opone el viento metal. Generalmente se utilizan: flauta (a veces flautín), oboe, requinto, cuatro clarinetes, cinco saxofones, dos fliscornos, dos o tres trompetas, dos o tres trombones, dos bombardinos, un bajo, bombo, caja, platillos y timbales. Los clarinetes y saxofones son los instrumentos que llevan la melodía principal, y la parte grave del metal (trombones y bombardinos), junto con trompetas, realizan contratemas o segundas melodías en los primeros y segundos fuertes.

3.2. Marchas moras

—Tenido en cuenta que el aspecto melódico es junto con el rítmico el más importante de la Música Festera, las melodías de las marchas moras analizadas presentan un claro carácter árabe gracias



pie foto

al empleo de las escalas menores en sus tipos melódico y armónico, alterando o no la sensible y sí los grados IV y VI en cada tonalidad correspondiente. Son menos cantábiles y expresivas que las melodías de los pasodobles, pues la tonalidad menor que tiene la gran mayoría supone un carácter más oscuro y opaco, que matiza su alegría pero, por el contrario son pegadizas, directas y claras. Predominan los grados conjuntos y son de extensión reducida con frases de dieciséis compases que se periodizan en semifrases de ocho, pero sin repetición de las mismas, por lo tanto, presentan una simetría bien estructurada. Abundan las melodías repetitivas e imitativas, pues deben ser melodías fáciles de recordar y de gran comprensión para el festero.

—Todas las marchas estudiadas responden a la estructura binaria desarrollada en los pasodobles¹⁵, pero con ciertas salvedades. En primer lugar, las dos secciones A y B, que son contrastantes y distintas en cuanto a tonalidad y a melodía, muestran un cambio de modalidad, normalmente de menor a mayor. Presentan un material introductorio de extensión variable y muy flexible, desde los diez hasta los cuarenta compases y una coda¹⁶ o fragmento de cierre que suele ser más breve. En segundo lugar, aparecen tres o cuatro materiales temáticos. En la primera sección se desarrollan dos temas, el Tema A y el primer fuerte o variación de A (el Tema A'), que suelen contrastar en dinámica y en tímbrica. Desaparece el llamado Trío del pasodoble y en la se-

15. Solamente la marcha mora *Ana Bel* presenta una estructura monotemática de una sola sección y un tema con variaciones.

16. La marcha mora *Als Ligeros* es la única que no presenta coda.

gunda sección aparecen el Tema C y/o el D y/o el C', que es el segundo fuerte, aunque hemos estudiado marchas que carecen de él¹⁷. Los contrastes musicales no están tan marcados como en los temas de los pasodobles. En último lugar, los puentes o enlaces, a parte de la función estructural que poseen, consisten en verdaderos materiales temáticos de elevada entidad, muy modulantes que desarrollan temas ya expuestos o presentan motivos nuevos.

—El ritmo dáctilo (una larga y dos breves) es el motor que se repite constantemente y que sirve de célula básica, aunque no quiera decir que no hayamos encontrado marchas moras con ritmos o combinaciones rítmicas más complicadas, que en esencia responden también al dáctilo. Esto se debe a lo pesante que puede resultar este ritmo por lo que, según avanzamos en nuestro análisis observamos ritmos más complejos. En definitiva, el ritmo es el elemento esencial y unificador de esta música que es funcional y que se presenta como música utilitaria para el desfile, aparte del valor en sí como composición musical¹⁸. No olvidemos que la marcha es una música para el movimiento y en este sentido el ritmo adquiere un valor predominante por encima de cualquier otro elemento. Se dan polirritmias del tipo (3+2) en compás de 2/4¹⁹ y células rítmicas de corchea con puntillo semicorchea y, en general, cualquier tipo de combinación que emplee puntillos simples y dobles para dar brillantez y marcialidad al pa-

saje. Es frecuente realizar pequeños ostinatos rítmicos en la melodía que actúan de hilo conductor de la pieza y se desarrollan con una estructura binaria de dos en dos compases.

—No presentan armonías complicadas y huyen de las modulaciones, que generalmente consisten más bien en un cambio de modalidad (la composición suele empezar en modo menor y terminar en mayor). Se emplean las escalas menores en todas sus variantes y la sensible desensibilizada, así como de distintos tipos de acordes: de 7ª (sobre el II grado o de 7ª menor), de 9ª (sobre la dominante o de 9ª menor), de 6ª aumentada y hasta de 11ª con seis sonidos diferentes. Por supuesto, se utiliza en numerosas ocasiones el acorde de 7ª de dominante ya que la relación tónica-dominante está muy latente. La mayoría de las marchas son verdaderas melodías acompañadas sobre una textura acordal u homofónica con cierto contrapunto en melodías secundarias que rompen el discurso musical.

—Los compositores usan pasajes en *fortissimo* en el viento metal, de hasta cuatro “efes” que dotan a la música de tensión y la resuelven con la alternancia de fragmentos en dinámica muy suave (*ppp*), en detrimento de otras formas como recursos rítmicos, melódicos o armónicos. Observamos que la prevalencia del fuerte sobre el piano es abrumadora en todas las marchas analizadas. Son composiciones lentas, acordes al paso en el desfile, de sesentay cinco negras por minuto. La expresividad se con-



pie de foto

sigue además, empleando elementos musicales como apoyaturas, trinos, mordentes superiores, grupos de valoración especial de más de cinco notas, progresiones melódicas y ostinatos rítmicos.

—La familia de percusión es la que realiza el papel más importante al interpretar el ritmo de marcha. Las marchas moras tienen unos compases ejecutados exclusivamente por la percusión que sirven de enlace entre las distintas secciones o materiales temáticos y/o también abren la pieza con una introducción. Así la percusión logra mantener la unión y la continuidad del desfile cuando la banda deja de tocar por un tiempo para descansar. Son los instrumentos que marcan el ritmo con mayor precisión. La plantilla

instrumental de las marchas es más numerosa que la de los pasodobles: si en éstos no se sobrepasan de media los treinta componentes, en las marchas la media es treinta y seis²⁰. Este incremento se debe, sobre todo, a la incorporación de más instrumentos de percusión (cencerro, pandereta, gong...) para ayudar a los festeros a no perder el paso. El bombo es el instrumento que actúa de unificador y, junto con el plato forman los instrumentos conectores que marcan los dos tiempos del compás, el bombo la primera mitad del tiempo y el plato a contratiempo la segunda mitad.

—Es evidente que la marcha mora ha sufrido una considerable evolución a lo largo de estos cincuenta años de Concur-

17. Las marchas moras *La Casbha*, *Nostalgia mora*, *Un moro mudéjar*, *L'Entrà dels Negres* y *Abraham* no presentan segundo fuerte.

18. En este sentido hemos analizado marchas moras que ha sido creadas por sus compositores como obras “per se”, aún a costa de sacrificar ciertos elementos propios de este tipo de composiciones.

19. No hemos encontrado ninguna marcha mora escrita en otro compás que no sea el de 2/4.

20. Se considera como media de la banda de música que interpreta estas composiciones una plantilla instrumental de entre treinta y treinta y seis y plazas. Nosotros hemos analizado partituras que superan esta cifra, como *L'Embaixador* (treinta y nueve instrumentos) o *Al-Azraq* (cuarenta y nueve instrumentos) y hasta una composición que sobrepasa los cien, *La Casbha* (ciento once instrumentos).

so y cien de existencia, sin olvidar que cada marcha tiene su particularidad o característica peculiar. Hemos analizado desde marchas sencillas y sin complicaciones rítmicas o armónicas hasta marchas que rozan el atonalismo y emplean procedimientos contemporáneos como la música aleatoria o el dodecafonismo.

3.3. Marchas cristianas

—La marcha cristiana es un género todavía en vías de desarrollo, pues desde su creación en 1958 no ha sabido o no consigue asentarse en el mundo festero como el tercer ritmo importante que es de esta música. Por lo tanto, las 11 marchas cristianas que hemos analizado no muestran unas características comunes ni presentan una estructura similar como para sacar conclusiones relevantes, sino que aparecen como construcciones libres e independientes de factura similar al pasodoble, que cada compositor, según el momento, ha adaptado a sus necesidades.

—En general, las marchas cristianas se presentan en una tonalidad mayor, pues el modo mayor siempre es más brillante, alegre y decidido que el menor que es serio, solemne o grave, y suelen terminar en el tono homónimo. Todas las marchas analizadas presentan introducción, coda²¹ y estructura binaria de dos secciones, normalmente contrastantes, A y B²², de las cuales la más extensa es la primera. Se desarrollan tres materiales temá-

ticos diferentes y rara vez cuatro²³. Las melodías aparecen periodizadas de manera similar a los pasodobles, como frases de dieciséis compases divididas en semifrases de ocho. El compás utilizado sigue siendo el binario de 2/4, aunque hemos encontrado en dos partituras²⁴ el compás de 2/2, hecho que supone una innovación interesante, sobre todo a nivel rítmico.

—El ritmo, como ocurre con las marchas moras, es el elemento cohesionador de la composición, pero no está muy definido hasta la década de los años ochenta. No hay tantos solos de percusión, pero está claro que es clave en las piezas cristianas. La principal diferencia con respecto a los géneros anteriores es la tonalidad y los motivos rítmicos en anacrusa, brillantes y marciales que se dan en este tipo de obras.

—Mención aparte merecen las marchas cristianas de la década de los años noventa, ya que constituyen verdaderas obras sinfónicas más que marchas para el desfile en la Fiesta. Nos referimos a *Piccadilly Circus*, *Marfil* y *Te Deum*, que representan la evolución y la culminación de un género musical que no cabe duda está en expansión. Estas piezas representan la proyección de la música clásica en el terreno de la Música Festera, ya que han roto cualquier estructura musical o estética preestablecida fusionando el carácter festero con influencias jazzísticas (en el caso de *Piccadilly*) o con un lenguaje



pie de foto

contemporáneo y modernista en el caso de las dos últimas.

Para cerrar este apartado finalizaremos con las conclusiones generales sobre la Música Festera, extraídas a partir del trabajo realizado en esta investigación:

—La Música Festera consiste musicalmente en una introducción desarrollada sobre el acorde de dominante, a la que sigue una primera sección en el tono principal y una segunda parte (llamada Trío) que está escrita en la subdominante, en concreto en los pasodobles en modo mayor y en el relativo menor, en los de modo mayor. La primera sección se repite en dinámica más fuerte que en la primera exposición (primer fuerte). Cada parte está precedida de cortas entradas (enlaces o puentes) y para terminar el Trío, interpretado en piano, se repite en fuerte (segundo fuerte). Finaliza con

un material de cierre o coda. Es una música que mantiene la homogeneidad agógica pues no emplea ritardandos ni elementos que retrasen el movimiento, salvo redobles en la caja o trinos prolongados durante dos o tres compases que crean cierta tensión.

—Los tres estilos utilizan una armonía tradicional, alejándose de acordes complicados y buscando más el sentimiento de una música sencilla y festera, como su nombre indica, “para la Fiesta”. El pasodoble es un tipo de músicaailable y poco rítmico, frente a las marchas que son austeras y desprovistas de cualquier alarde ornamental que pueda embellecer la melodía.

—El ritmo es una constante en las marchas moras y cristianas interpretadas por la percusión de la caja, de los timbales o del bombo. Es un ritmo acompasado que las diferencia del pasodoble y las carac-

21. Las marchas cristianas *Tayoll* y *Gentileza 72* son las únicas que no tienen coda.

22. Como excepción citaremos las marchas cristianas: *Als Cristians*, *Ix el Cristià* y *Piccadilly Circus*, que son las que presentan una sola sección.

23. Las marchas cristianas *Roger de Lauria*, *L'Ambaixador Cristià*, *El Barranc del Sinc*, *Marfil* y *Te Deum* tienen cuatro materiales temáticos diferentes y *Piccadilly Circus* responde a la estructura de tema con variaciones.

24. Nos referimos a las marchas cristianas *Piccadilly Circus* y *Marfil*.

teriza como tales, pues no hay que olvidar que son estilos de música para el desfile, mientras que el pasodoble acompaña la entrada de bandas, principalmente en el acto de *La Diana*.

—Las principales diferencias entre las marchas moras y las cristianas vienen marcadas por el carácter (la marcha mora suele estar compuesta en una tonalidad menor y la cristiana en una tonalidad mayor) y por la sección del viento metal que suele llevar la melodía en las marchas moras, mientras que en las cristianas lo hace el viento madera.

—Es abundante el empleo de la sección de viento madera como conductor de la pieza, y de la percusión como soporte armónico y rítmico. La periodización en frases regulares divididas en semifrases de igual manera es un rasgo característico, así como el uso de la estructura binaria. La introducción y la coda son recursos que han sido utilizados en prácticamente la totalidad de las piezas festeras estudiadas. En el terreno expresivo las obras festeras emplean muchos matices de forma extrema para señalar de algún modo las distintas secciones o temas y subrayan el carácter de la pieza: el ser un

pasodoble, una marcha mora o una cristiana.

—Por último, queremos apuntar en lo que se refiere a la organización instrumental, que si establecemos una similitud con los instrumentos de cuerda respecto a la altura e importancia, los violines han sido sustituidos por los clarinetes, las violas y violonchelos por los saxofones, y los contrabajos por los trombones y bombardinos. Los grupos de instrumentos se distribuyen así:

- Primer grupo: clarinetes (principal, primeros, segundos, terceros, bajos²⁵) y requinto.

- Segundo grupo: flauta, flautín, oboe, corno inglés²⁶ y fagot²⁷.

- Tercer grupo: saxofones (altos, tenores, bajos).

- Cuarto grupo: trompeta, fliscorno, trombón, trompa, bombardino, bajos y/o tuba²⁸.

- Quinto grupo: percusión (caja, platillos, triángulo, bombo, gong y timbales)²⁹.

No hay que olvidar que la Música Festeras como forma de creación artística está en continuo cambio y transformación, por ello no necesariamente ha de

estar sujeta a los parámetros ni estructura citados anteriormente.

Finalmente, debemos considerar la música para la Fiesta de Moros y Cristianos como una música original y un género desconocido en muchos ámbitos que debe ser sacado a la luz. Además de ser el único género compuesto para banda de música, es la música propia de una Fiesta que ha sufrido una evolución tan-

to formal como estética pareja a la música que ha generado, hecho que hace que contemos con un *corpus* actual de más de 4000 composiciones que merecen ser estudiadas, analizadas y proyectadas socialmente, ya que, aparte de su valor como piezas musicales, tienen un valor pedagógico muy interesante y por descubrir que podemos aplicar en las aulas.

Bibliografía

AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos/ Diputación Provincial de Alicante, 1983, [2ª ed. corregida y aumentada].

BARCELÓ VERDÚ, Joaquín: *Homenaje a la Música Festeras*, Torrent: Selegraf, 1974.

ESPI VALDÉS, Adrián (coord.) et al.: "La Música Festeras", en VV. AA.: *Nostra Festa*, vol. III, Alcoy, Asociación de San Jorge, 1982.

LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Cornellà de Llobregat: Idea Música, 2003.

MOLTÓ SOLER, Floreal: "La música, de nuevo protagonista de la Fiesta", en Revista Ciudad de Alcoy Sant Jordi 1995, Alcoy, Gráficas Ciudad, 1995.

PÉREZ JORGE, Vicente: "¿Y de la Música de Moros y Cristianos, qué?", en VV. AA.: *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas*

de Moros y Cristianos, tomo I, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1976.

SANCHIS LLORENS, Rogelio: "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy", en VV. AA.: *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1976.

VALOR CALATAYUD, Ernesto, "La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos", en VV. AA.: *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1976.

VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*, Alcoy: Asociación de San Jorge, 1982.

VV. AA., *I Centenario de la Música Festeras de Moros y Cristianos*, Undef: Caudete, 1987.

25. Las obras que cuentan con el clarinete bajo son: *L'Embaixador* (m.m.), *Als Cristians* (m.c.), *Aitana* (p.d.), *Als Ligeros* (m.m.), *Omar el Califá* (m.m.), *El Barranc del Sinc* (m.c.), *Morangos* (m.m.), *Te Deum* (m.c.), *Fernandín* (p.d.), *Molí Xorrador* (p.d.) y *Luis* (p.d.).

26. Sólo la marcha mora *Al-Azraq* cuenta con el corno inglés entre sus instrumentos.

27. Las obras que cuentan con el fagot son: *Al-Azraq* (m.m.), *Ibn Jafaixa* (m.m.), *L'Embaixador* (m.m.), *Als Cristians* (m.c.), *Brisas de Mariola* (p.d.), *Roger de Lauria* (m.c.), *Aitana* (p.d.), *Als Ligeros* (m.m.), *L'Embaixador Cristia* (m.c.), *El Barranc del Sinc* (m.c.), *Morangos* (m.m.) y *Luis* (p.d.).

28. Sólo siete piezas cuentan con la tuba: *Al-Azraq* (m.m.), *Roger de Lauria* (m.c.), *Ix el Cristia* (m.c.), *Omar el Califá* (m.m.), *Fernandín* (p.d.), *Abraham* (m.m.) y *Luis* (p.d.).

29. Aparecen otros instrumentos no habituales como: caja china (en las marchas cristianas *Tayoll* y *Marfil*), tam-tam (en la marcha mora *Al-Azraq*), castañuelas (en el pasodoble *Fet a posta*), cencerro (en la marcha mora *Ana Bel*), campanólogo (en la marcha mora *Omar el Califá*), pandereta (en las marchas moras *Al-Azraq*, *Ana Bel*, *El Barranc del Sinc* y *Abraham*), pandero (en la marcha cristiana *Marfil*) o triángulo (en los pasodobles *Señorío Español* y *Luis* y en las moras *Al-Azraq* e *Ibn Jafaixa*).