

**ANÁLISIS PARAMÉTRICO DEL *EUPHONIC
CONCERTO: CONCERTO FOR EUPHONIUM & WIND
ORCHESTRA* DEL COMPOSITOR VALENCIANO JOSÉ
SUÑER ORIOLA**

***PARAMETRIC ANALYSIS OF THE EUPHONIC
CONCERTO: CONCERTO FOR EUPHONIUM & WIND
ORCHESTRA BY THE VALENCIAN COMPOSER JOSÉ
SUÑER ORIOLA***

Javier Miranda Medina

Conservatorio profesional de música *Ángel Barrios* de Granada
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6398-2601>

RESUMEN

José Suñer Oriola es uno de los grandes compositores españoles y de Europa con mayor proyección en la actualidad. Ganador de multitud de premios, sus composiciones han sido interpretadas y estrenadas en diferentes auditorios nacionales e internacionales.

Con este concierto de bombardino y banda sinfónica que ha escrito, queremos dar a conocer a un compositor único en el que concurren una serie de características musicales que definen su obra y su forma de vida.

Palabras clave: José Suñer Oriola; Bombardino; Análisis y teoría musical

ABSTRACT

José Suñer Oriola is one of the great Spanish and European composers with the greatest projection today. Winner of many awards, his compositions have been performed and premiered in different national and international audiences.

With his *concerto* for euphonium and wind orchestra, we wish to make known a unique composer in which a series of musical characteristics concur that define his work and his way of life.

Keywords: José Suñer Oriola; Euphonium; Music analysis and theory

INTRODUCCIÓN

El análisis musical por parámetros ha de ser enriquecido por el estudio de la obra musical en sí misma, esto es, la comprensión de los códigos simbólicos que rigen el estilo y las relaciones que hay entre las notas musicales, las cuales, son progresivamente desmenuzadas para que el estudiante las entienda y las memorice con el fin de mejorar su comprensión de la pieza y, así, su ejecución. Se puede considerar como un

conjunto de estrategias que se emplean en el estudio de los parámetros musicales que componen las directrices artísticas de cada estilo, ya que está fuertemente vinculado a la teoría y a la práctica, esto es así porque el intérprete, no sólo es sujeto de conocimiento si conoce y comprende la realidad que pretende interpretar, sino porque al estudiarla y analizarla se sitúa como observador (Okñiena, 2021, pág. 10).

Este análisis que proponemos de las condiciones *internas* y *externas*, que se ajusta a los códigos simbólicos y estilísticos propios, conduce a un mayor entendimiento de los componentes de la música como arte. Por tanto, debemos considerar esta abundancia de relaciones musicales, al menos, de dos maneras diferentes: por un lado, de manera global, atendiendo al *estilo*, y, por otro, de forma particular, atendiendo a la *particularidad* de cada *parámetro* y a su *jerarquía* en función de la época y del compositor, con el fin de orientar la atención del intérprete, no sólo durante el proceso de estudio, sino también durante la interpretación pública. Para comprender esta red de complejas relaciones internas,

uno puede concentrarse con interpretar una determinada relación entre notas porque así lo establece la partitura. Pero también puede analizarse el significado de una determinada relación entre notas, pueden hacerse comparaciones con anteriores relaciones tonales, puede investigarse la tensión entre los intervalos que median entre el tono inicial y el final, en pocas palabras, a una relación entre notas se le puede asignar un significado dentro de un contexto (Mantel, 2010, pág. 84-85).

Por tanto, a través de una metodología analítica paramétrica enfocada en la interpretación, sobre todo, en el estilo, podrían resolverse gran parte de los problemas que tiene la música en la actualidad, gracias a la innegable ayuda de las nuevas tecnologías y la cultura visual que prevalece en nuestra sociedad. Es entonces como se plantea la siguiente *hipótesis* como punto de partida:

En el lenguaje musical del compositor José Suñer Oriola, la melodía tiene un papel muy relevante en la articulación del discurso musical ya que demuestra que hay una relación entre los elementos de la música y el significado que adquieren estos gracias a los rasgos característicos del compositor.

Esta afirmación se fundamenta en las siguientes características observadas en el estudio, análisis paramétrico y en el discurso musical presentado a través de una sucesión de pequeñas estructuras o eventos musicales del *Euphonic Concerto* del maestro valenciano. Estos acontecimientos se pueden catalogar en familias, en concordancia o contraste, lo que genera una sensación de continuidad o discontinuidad. En este tipo de estructuras se puede identificar, ciertas estrategias discursivas que se producen a través de la textura musical. Teniendo en cuenta esta hipótesis, nos hemos planteado una serie de objetivos para la consecución de este artículo.

El *objetivo principal* para la consecución de este artículo es *contribuir* a la comprensión del lenguaje musical de José Suñer Oriola.

Los *objetivos secundarios* son: a) Establecer la función de la melodía principal en la articulación del discurso musical a través de los siguientes parámetros: armonía, ritmo, forma o estructura e instrumentación; b) Establecer la instrumentación de la partitura.

FUENTES

Para llevar a cabo este artículo partimos de las siguientes fuentes primarias: primero, la partitura para solista y banda sinfónica y, segundo, sus reducciones para bombardino y piano, editadas por la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Hemos utilizado, para los ejemplos musicales, la reducción de solista y piano en su mayoría, aunque en otras ocasiones, se ha utilizado la partitura de banda sinfónica para un mejor conocimiento de las explicaciones, ya que, la reducción de piano discrepa de la anterior en varios momentos de ésta y, para otros ejemplos, se presenta una reducción de realización propia a partir de la versión de banda sinfónica con la finalidad de hacer más accesible al lector la parte que se quiere estudiar y resaltar. Esta reducción se realiza a partir del editor de partituras *Sibelius Ultimate*.

Teniendo en cuenta que una reducción musical “es el procedimiento y el resultado de reescribir una composición que originalmente fue concebida para ser compuesta con varios instrumentos (orquesta o banda sinfónica), este procedimiento implica una importante modificación de formato, además, en ocasiones, de género musical” (Catalán 2003, pág. 55). Independientemente de que se sepa o no cuál es la causa principal de la reducción de esa partitura, siempre se ahorran recursos en la misma que son necesarios para llevar a cabo la composición, por lo que, en última instancia, la reducción aumenta las posibilidades de tocar la obra y, al menos potencialmente, aumenta su propagación.

A pesar de que el mundo de la música, en general, no utiliza las reducciones, excepto en casos que se salen de lo común, la reducción, en particular la pianística, sigue teniendo un lugar importante en el mundo de la música: en la ópera, en la música solista con banda u orquesta, etc., ya que sirve para los ensayos parciales que se necesitan para la representación de éstos y, a la vez, la parte del pianista ha de ser realizable. La reducción, para finalizar, se considera un ejemplo de transcripción.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

La variedad de composiciones de Suñer se extiende a lo largo de su carrera musical. Tomando como punto de partida su primera gran obra para banda sinfónica en su catálogo, *Vasa*, este recorrido abarcaría desde el año 1999 hasta la actualidad. Por ello, el análisis de las obras musicales del compositor puede revelar detalles concretos del estilo y del lenguaje en el tratamiento sinfónico, además de las composiciones en sí. En este sentido, es posible observar que en el repertorio sinfónico para banda y para su música con solista, existe una serie de tópicos recurrentes (*topoi*) y referencias a determinados estilos que se consideran rasgos característicos del compositor. Hemos de aclarar que

la teoría de los tópicos musicales fue introducida por Leonard Ratner en 1980. Enmarcada en la semiótica musical, trata de demostrar la relación entre elementos de la música del siglo XVIII y el significado que adquieren gracias a las convenciones de uso de la época (Centeno Osorio, 2022, pág. 117-130).

Desde una perspectiva formal, las piezas sinfónicas de Suñer parecen estar compuestas de manera bastante espontánea. Esto se debe, principalmente, a que no han sido creadas a partir de modelos preestablecidos.

Si consideramos que la música es un medio de expresión, en cierta manera, asumimos que también es un sistema de comunicación, ya que la característica más importante del lenguaje es la capacidad de comunicarse a través de un sistema de signos. Esta supuesta capacidad de la música ha sido objeto de controvertidos debates a través de la historia de la música, y continúa siendo una teoría contradictoria entre los compositores. Para Suñer, la música constituye una cualidad intrínseca de este arte, siendo uno de los componentes más importantes de su pensamiento creativo y de su estética.

La evolución y organización de un discurso musical precisa de formas musicales donde la previsibilidad y la linealidad en las transformaciones sean claras o al menos exista el deseo de que sean percibidas de un modo u otro. Esta idea nos lleva a una pregunta relevante: Si la comunicación es un hecho ¿Cómo comunican los lenguajes del siglo XX y XXI? Para responder a esta pregunta hay que considerar diferentes aspectos: 1. La música contemporánea no agrupa un estilo en concreto; 2. Existe un planteamiento no funcional de la armonía; 3. Reconsideración de la terminología y función de sus elementos constituyentes: nueva percepción/organización; 4. Se crean estructuras morfológicas y sintácticas. Este tipo de cuestiones no son novedosas, ya que, Leonard Bernstein las trató ya en 1973 en la Universidad de Harvard en sus legendarias *Eliot Norton Lectures*. (Vadillo, 2020, pág. 31-32)

Con el propósito de investigar este concierto para solista acompañado, en esta ocasión, de una banda de música sinfónica, así como indagar en la manera en que se relacionan las formas musicales, es necesario recurrir a ciertas herramientas como el análisis paramétrico. Este ofrece otras maneras de leer una obra musical y, de esta manera, puede evidenciar de manera visual, aspectos de la estructura que son más relevantes. De ahí que la interpretación musical puede ser enriquecida por el estudio de la partitura en sí misma, esto es, la comprensión de los códigos simbólicos que rigen el estilo y las relaciones que hay entre las notas musicales, las cuales, son progresivamente desglosadas con el fin de mejorar su comprensión de la pieza y, así, su ejecución.

Por tanto, debemos considerar esta riqueza de relaciones musicales, al menos, de dos maneras diferentes. Por un lado, de manera global, atendiendo al estilo, y, por otro, de manera particular, atendiendo a la particularidad de cada parámetro y a su jerarquía en función de la época, en nuestro caso el siglo XXI, y del compositor, con el fin de orientar la atención del intérprete, no sólo durante el proceso de estudio, sino también durante la interpretación pública.

Para entender y comprender la compleja red de relaciones que se encuentran en el interior de una partitura, el análisis musical debería realizarse a partir de un estudio de tipo intelectual. Por tanto, a través de una metodología analítica enfocada en la interpretación, sobre todo en el estilo, podrían resolverse gran parte de los problemas que tiene la música en la actualidad, aunque un problema que surge en el análisis de obras del siglo XXI es el de identificar la forma que crean la percepción del ordenamiento de los materiales de la obra compuesta, aunque el problema esencial “es no tanto tratar de deducir consecuencias formales a pequeña y gran escala del material compositivo básico sobre el cual el compositor esté trabajando sino discernir cuál es la naturaleza de éstos últimos. Qué función y cuál es la naturaleza de los materiales microformales” (Vadillo, 2020, pág. 33). Esta cuestión aplicada a la música de los lenguajes del siglo XX y XXI se torna fundamental, “en parte debido a la ruptura que se produce entre los engranajes que mantenían cohesionados las estructuras más pequeñas con las grandes estructuras” (Vadillo, 2020, pág. 33).

A través de la lectura y escucha de cada pieza, el análisis se inicia siguiendo los lineamientos unificados y detallados a continuación. En términos generales, se recomiendan los siguientes enfoques y metodologías: formal, melódico, armónico y de acompañamiento. La velocidad de los valores en la melodía, el ritmo armónico en las progresiones, los patrones rítmicos del acompañamiento y, además, el rol del ritmo en la forma y la instrumentación son todos parte de este estudio, ya que es el único elemento musical que comparten.

El enfoque será el análisis estructural paramétrico en el que se consideran la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre, la instrumentación y el análisis formal. Todo ello se basará en manuales tradicionales como: *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue (1998), el *Tratado de Armonía* Walter Piston (1998), *El estilo y la idea* de Arnold Schönberg (2007), *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* de Joel Lester (2005), *Instrumentación y Orquestación Clásica y Contemporánea (Volumen I): Instrumentos de Viento madera, viento metal y voz* (2008) y *Dodecafonismo y Serialismo en España: Autores y obras* de Agustín Charles (2005), *El Estudio de*

la *Orquestación* de Samuel Adler (2006), entre otros. La base de este análisis viene justificada a partir de

Los cuatro elementos contributivos [de la música son]: sonido, armonía, melodía y ritmo. El quinto elemento, “crecimiento” [la forma o articulación], es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que los combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado (LaRue, 1998, pág. 2).

Y una vez determinados los elementos a analizar, especifican las cualidades que hay que tener presentes en cada uno:

El sonido, como categoría analítica del estilo, incluye todos los aspectos del sonido considerado en sí mismo en lugar de observarlo como materia prima de la que se sirven la melodía, el ritmo o la armonía. Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos: timbre, dinámicas y textura y trama (LaRue, 1998, pág. 17).

Dentro del sonido incluye otra subdivisión de dos de sus elementos:

el *timbre*, entre los principales [elementos] que deberían ser considerados en la caracterización del estilo de un compositor están: la elección de timbres [...], ámbito [...], grados y frecuencia de contraste [...] e idioma: el conocimiento o ignorancia de las especiales posibilidades de los instrumentos, tales como la aptitud para saltar de una parte a otra de la extensión de un violín, los efectos afortunados que producen las combinaciones idiomáticas a través de los diferentes golpes de arco y golpes de lengua, o Figuras que se adaptan con facilidad a los distintos registros o las posiciones de la mano (LaRue, 1998, pág. 17-18).

La *dinámica*, “a fin de conseguir una evaluación razonable del uso de las dinámicas por parte del compositor debemos considerar los siguientes puntos: tipos de dinámicas [...] y grado de contraste” (LaRue, 1998, pág. 19). La *armonía* “esas dos funciones fundamentales de la armonía son: el color [la tipología de los acordes y su disposición] [...] y la tensión” (LaRue, 1998, pág. 31-32). La *melodía* “para lograr unas firmes conclusiones [sobre la melodía] [...] se deberán aplicar las siguientes pruebas analíticas: [...] contorno melódico [...], función rítmica [...] y fondo armónico” (LaRue, 1998, pág. 55-56). El *sonido*:

La impresión rítmica de un pasaje determinado puede surgir [...] de estos tres estratos de acción: el continuum o regularidad en la jerarquía métrica, la organización temporal de valores o ritmo de superficie y las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía (LaRue, 1998, pág. 68).

Finalizamos por la *articulación motívica*, como base de la forma “[el proceso de crecimiento] pasa por cuatro fases de relevancia creciente, dirigidas hacia la delineación de la forma: la heterogeneidad [...], la homogeneidad [...], la diferenciación [...] y la especialización [...]” (LaRue, 1998, pág. 90-91).

Sin embargo, el elemento más importante en el análisis musical y el único que es común entre los diferentes trabajos es el uso de la experiencia y la intuición para determinar qué elementos son relevantes para un buen análisis, ya que la heterogeneidad de la estética musical produce enfoques muy distantes. Lo que significa que lo que es ideal para una pieza musical no es lo más conveniente para otra.

Esta estructura, u organigrama, aunque para facilitar su uso ha sido planificada por categorías, no está pensada como un método teórico cerrado en sí mismo, sino más bien como una destilación de la experiencia. [...] La música es un proceso de crecimiento que combina dos aspectos: primero, las impresiones, en gran medida momentáneas, que sentimos como movimiento; y, en segundo lugar, los efectos acumulativos de este movimiento que nosotros retenemos, sedimentándolos, en un sentido de forma musical. [...] el analista del estilo debe dirigir sistemáticamente su

observación a las dimensiones grandes, medias y pequeñas, cambiando su centro de atención desde la totalidad del movimiento a la parte, y de ésta, finalmente, a la frase. De este modo sus observaciones sobre el movimiento y la forma se acumulan con toda naturalidad en una serie de datos comparables en importancia.

[...] No hay un único modo “correcto” de analizar o de escuchar la música del s. XX, como no lo ha habido de ninguna música. La percepción de una obra de arte es una cuestión muy personal. En consecuencia, este libro no pretende enseñar “la” manera de escuchar la música del siglo XX. Más bien presenta algunos enfoques que pueden llevar a una escucha más informada dando una idea de cómo se emplean los materiales musicales y de cómo se logran los efectos sónicos y expresivos (LaRue, 1998, pág. XI-XII *prefacio*).

De este modo, esta metodología de análisis se verá modificada cuando el criterio musical dicte que es necesario analizar los elementos de una forma diferente o que uno de dichos elementos no tiene relevancia en un contexto determinado.

Como se trata de un estudio del lenguaje sinfónico bandístico, la forma y el estilo de un compositor contemporáneo, se requiere una metodología adaptada a su propio lenguaje musical. En conclusión, “a partir de la gran diversidad de metodologías de análisis musical, el problema que se plantea a la persona que va a abordar el análisis de una obra musical es saber elegir el método más adecuado a sus necesidades entre los posibles” (Sobrino, 2005, pág. 673).

La obra que tratamos en este artículo, *Euphonic Concerto*, tiene un estilo musical muy específico que, para describirlo, se ha tenido que idear un sistema de análisis que se adaptara a esta estética particular. Nuestro propósito es hacer que el lector se sienta conectado con los conceptos musicales involucrados y el procedimiento de análisis musical que se ha empleado para la composición y que se han utilizado en este estudio.

APUNTES BIOGRÁFICOS: JOSÉ SUÑER ORIOLA

José Suñer Oriola (1964), El Puig de Santa María (Valencia), recibió su formación musical en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, especializándose en armonía, contrapunto, análisis y percusión, y estudiando dirección de orquesta y composición con el Maestro Julio Ribelles.

Ha obtenido numerosos reconocimientos a lo largo de su carrera como el *Premio Especial Fennell* en el Primer Concurso de Composición de la *Tokio Kosei Wind Orchestra* 2006 y el Premio *SACEM*, tercer premio en composición en el *Coups de Vents* 2008 en Lille (Francia). También ha sido finalista en el Segundo Concurso de Composición *Frank Ticheli* en Nueva York (EE. UU.), en 2009; nominado por su obra *Phobos* en los *Hollywood Music in Media Awards (HMMA)* en Los Ángeles (EE. UU.) en 2013, y nominado por su obra *El Jardín de las Hespérides* en 2015. Suñer Oriola fue invitado por *Middle Tennessee State University* en noviembre de 2011 y dio una conferencia sobre su música en *Berklee Valencia* en julio de 2013.

También es miembro de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), WASBE (*World Association for Symphonic Bands and Ensembles*) y de la *MI Valencian Music Academy*. Sus obras y composiciones han sido publicadas por varias editoriales, entre ellas *Catalana d'Edicions Musicals*, *Tot per l'Aire Publishers*, *Rivera Publishers* y *Blas-Basen*, y se han interpretado en varios países, incluidos Europa, América, Australia, Japón y China.

Se puede constatar que una gran parte de la actividad creativa del maestro valenciano la ha dedicado a la composición de obras para banda: conciertos para uno, dos o cinco instrumentos, pasodobles, polkas, música descriptiva, programática, poemas sinfónicos, oberturas y sinfonías. Hay que decir que también ha compuesto para orquesta sinfónica: *Adagio for Young Orchestra*, *Hetsid*, *Latin clarinet*, etc., para instrumento solo: *Tres temes del Vent* (marimba sola), *Sommis* (vibráfono solo) y, para música de cámara: *Udarit* (trío de percusión), *Iride* (marimba y CD), *Koishikawa* (trombón y piano), citando algunas. Se trata entonces de uno de los compositores en activo que cuenta con una amplia y destacada

producción, más de cincuenta composiciones, dentro de este ámbito en el panorama actual de la música española.

Sus obras exhiben una notable gama de estilos e influencias, que van desde el folclore español hasta el funk, el jazz y la música clásica. Sus composiciones se caracterizan por su riqueza melódica y armónica y su capacidad para evocar imágenes y emociones vívidas. A su vez, suelen presentar estructuras musicales complejas, con una gran variedad en la acentuación del tema. Esto permite un alto grado de libertad y creatividad, así como un mayor nivel de participación de la audiencia.

Se ha descrito que su música tiene un profundo sentido de la emoción y una intensidad dramática que evoca una poderosa reacción emocional en el oyente. Además, sus composiciones musicales suelen presentar elementos de la música popular española y sus propias experiencias personales. El éxito de éstas lo han consolidado como uno de los principales compositores del siglo XXI. En conclusión, José Suñer Oriola es, sin duda, uno de los compositores más influyentes y respetados de nuestro tiempo y, actualmente, es profesor del Conservatorio Profesional de Música «José Iturbi» de Valencia.

ANÁLISIS PARAMÉTRICO DEL *EUPHONIC CONCERTO: CONCERTO FOR EUPHONIUM & WIND ORCHESTRA*

Euphonic Concerto está compuesta para instrumento solista y banda sinfónica con la siguiente instrumentación: bombardino solo, un flautín, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, un clarinete requinto, tres clarinetes en si bemol, un clarinete bajo, dos saxofones alto, dos de tenor y uno barítono en mi bemol, cuatro trompas en fa, fliscorno, tres trompetas en si bemol, dos trombones tenores y uno bajo en do, dos bombardinos en do, dos tubas en do, un contrabajo, timbales y percusión. Esta es la plantilla básica para banda sinfónica de música.

En cuanto a la percusión, hay que destacar que, además de los básicos timbales, bombo, platos (de choque y suspendido) y caja, Suñer añade otros instrumentos que él considera fundamentales como percusionista: láminas (marimba, lira, vibráfono y xilófono), toms (usa dos) y tam – tam.

Dividida en dos movimientos: el primero (allegro, maestoso, allegro) y, el segundo (maestoso, allegro con spirito, lento espressivo, lento, allegro con spirito), *Euphonic Concerto* con subtítulo *Concerto for Euphonium & Wind Orchestra* del compositor valenciano José Suñer Oriola es una obra encargada de la Asociación Española de Tubas y Bombardinos (AETYB) para el Concurso AETYB de 2016, dentro del Festival AETYB de Valencia en 2016 como se describe en el interior de la partitura, siendo su presidente en ese año D. Eduardo Nogueroles, Profesor de Tuba del Conservatorio Profesional de Música de Valencia, compositor, director y representante internacional de la International Tuba and Euphonium Association (ITEA).

Euphonic es un concepto innovador desarrollado por *Stagecast* diseñado para brindar una experiencia de concierto más atractiva y placentera. El objetivo es crear una atmósfera que capture el mismo nivel de euforia y energía; y *Concerto*, es una de las formas musicales más reconocidas del siglo XX y XXI, ya que ofrece un escenario accesible a todos, y, junto con el timbre, que es una dimensión perceptual y sensorial, contribuye significativamente a la codificación y organización de estructuras de eventos en forma musical. El momento tímbrico nominal se refiere al sonido general de un pasaje dado. Los cambios en el timbre a lo largo de una dimensión portadora de forma deberían inducir transiciones o contrastes distintivos en la superficie musical.

Obra de pequeño formato como nos dice el propio compositor e inspirada en la tercera sinfonía en mi bemol mayor, opus 55 de Ludwig van Beethoven el *Euphonic Concerto* tiene una estructura libre como una fantasía. Este término, según el Diccionario Enciclopédico de la Música la define como título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible

distinguir varios tipos de fantasías a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas en esta *antítesis formal* son verdaderamente refinadas (Latham, 2008, pág. 568).

De hecho, el propio compositor nos comenta que en un principio la concibió con esa forma, de *fantasía*, aunque desde la AETYB le habían pedido un concierto, de ahí el título de la partitura y de la posterior forma de este. Aun siendo una composición de formato libre, como bien nos ha explicado José Suñer, contiene una *estructura* y es la siguiente (Figura 1):

EUPHONIC CONCERTO: CONCERTO FOR EUPHONIUM & WIND ORCHESTRA						
Primer Movimiento	Allegro	PRIMERA SECCIÓN cc. 1-58	Introducción cc. 1-20			
			Transición «X» cc. 20-24 (anacrusa)			
			Tema «A» cc. 24 (anacrusa)-29			
			Desarrollo «a» del tema «A» cc. 30-42			
			Transición «X'» cc. 43-46			
			Desarrollo «b» del tema «A» cc. 47-58			
	Maestoso	SEGUNDA SECCIÓN cc. 59-80	Tema «B» cc. 59 (anacrusa)-63			
			Transición cc. 63-65 (2ª parte)			
	Allegro	TERCERA SECCIÓN cc. 80-169	Introducción cc. 80-82 (anacrusa)			
			Tema «A`» cc. 82 (anacrusa)-87	Desarrollo Tema «A`» cc. 88-162	Ref. 3ª Sinf. Beethoven cc. 92-118	Solista cc. 92-98 cc. 108-114
Banda Sinfónica cc. 114-118						
			Cadencia Solista cc. 145 y ss. (PC) c. 155			
				Coda cc. 162-169		
Segundo Movimiento	Maestoso	PRIMERA SECCIÓN cc. 1-3	Tema «C» cc. 1-3	cc. 1-3		
	Allegro con Spirito	SEGUNDA SECCIÓN cc. 4-28	Transición cc. 4-12	Inicio cc. 4-8		
			Tema «D» cc. 12-28	Modulación cc. 7-10		
				Codetta cc. 11-12		
				«D ₁ » cc. 12-17		
				«D ₂ » cc. 18-21 (1ª parte)		
				«D ₃ » cc. 21 (2ª parte) - 28		
	Lento espressivo	TERCERA SECCIÓN cc. 29-57	Tema «C'» cc. 29-57	«C' ₁ » cc. 29-43		
				Transición cc. 43-44		
				«C' ₂ » cc. 45-57		
	Lento	CUARTA SECCIÓN cc. 58-75	Cadencia c. 57			
			Transición cc. 58-65	Inicio cc. 58-60		
				Modulación cc. 60-64 (2ª parte)		
Tema «C''» cc. 66-75			Codetta cc. 64 (3ª parte) -65			
	«C'' ₁ » cc. 66-72 (anacrusa)					
			«C'' ₂ » cc. 72-75 (PC) c. 75			
Allegro con Spirito	QUINTA SECCIÓN cc. 76-141	Tema «D'» cc. 76-141	«D' ₁ » cc.76-93	«a» cc. 76-86		
			«b» cc. 87-93			
			«D' ₂ » cc. 94-128	«c» cc. 94-107		
			«d» cc. 108-128			
Coda cc. 128-141			«e» cc. 128-134			
			«f» cc. 135-141			

Figura 1. Estructura del primer movimiento de *Euphonic Concerto* (2016), José Suñer Oriola.

El *primer movimiento* de este concierto se trata de un movimiento simple, sin interrupciones, que contiene tres partes: rápido, lento y rápido. Esta misma estructura la emplea también el compositor alicantino, en su *Concierto para banda* (1971), Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005). A estas tres partes se les agregan dos secciones, una en el comienzo y otra en el final, que cumplen la función de introducción y otra, de coda, al final.

En el inicio (Figura 2) se proporciona una visión general de los materiales primarios y establece la primera idea en un ambiente intenso, con un carácter misterioso, que incluye diferentes elementos rítmicos sincopados y tímbricos gracias a la instrumentación con la que se inicia.

Figura 2. Inicio de *Euphonic Concerto* cc. 1-10 de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

Esta introducción contiene los veinte primeros compases. La *agógica* con la que comienza el concierto es muy parecida al comienzo de la tercera sinfonía de Beethoven: *allegro con brio*.

El bombardino solista, comienza su andadura musical en el compás 10 con una *dinámica* en *piano* (*p*) *crescendo* a *forte* (*f*) y con la nota *si bemol agudo*, de difícil ejecución, mientras que la banda, en este caso hemos realizado el análisis con su reducción de piano, acompaña al solista en una *dinámica mezzo piano* (*mp*) y con el arpeggio del acorde de si bemol menor.

El acompañamiento del solista es llevado a cabo por la banda sinfónica (Figura 3), de forma arpegiada: las flautas 1ª y 2ª, el requinto, los clarinetes 1º y 2º acompañados por el vibráfono haciendo los acordes armónicos que se ven en el mismo.

Figura 3. Inicio del solista en *Euphonic Concerto* cc. 10-19 de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

Hay que resaltar que el registro que abarca el solista es bastante extenso (Figura 4), según el sistema de *índices acústicos franco-belga*, desde la nota más grave hasta la más aguda, que ha de interpretar el solista en toda la partitura es de 3 octavas, es decir, desde el do_1 hasta el do_4 :

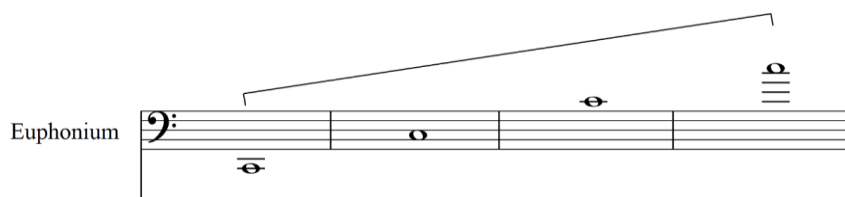


Figura 4. Registro del bombardino en *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

Explicado lo anterior, hay que decir que es a partir de aquí, compases 19 al 23 (Figura 5), donde hay un período de cinco compases de transición hasta que comienza, en la anacrusa del compás 24, el primer tema «A», que llega hasta el compás 58.



Figura 5. Transición al tema principal «A» del *Euphonic Concerto* (cc. 19 a 23) de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàserra (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Esta sección tiene dos partes unidas con una transición: el primer desarrollo «a» entre los compases 23 a 42 y, el segundo de ellos, «b», entre los compases 47 a 58, con una transición intermedia entre los compases 42 y 46.

A continuación, exponemos el tema principal «A» (Figura 6) que, como se ha explicado en la tabla anterior, comienza en la anacrusa del compás 23 hasta la segunda parte del compás 29.

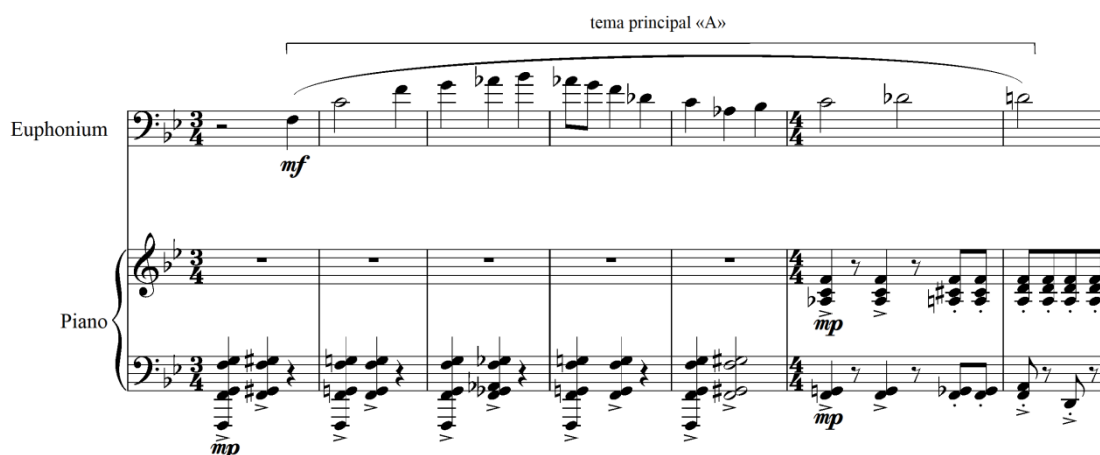
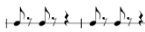
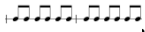


Figura 6. Tema principal «A» de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

Tras exponer el tema principal «A», vamos a ver el comienzo del desarrollo «a» del citado tema principal (Figura 7). Esta sección musical del concierto tiene una dimensión de

doce compases, es decir, desde la anacrusa del compás 30 hasta la primera parte del compás 42.

Tanto la melodía del tema principal como la de su desarrollo están acompañadas por la banda por los siguientes instrumentos en la parte rítmica: trompas, trombones; y, en la base armónica, en notas largas, las tubas y el contrabajo.

Las diferencias del acompañamiento entre la melodía del tema principal y su desarrollo son que, en la primera, el acompañamiento, es de corcheas con sus respectivos silencios:  en todos los instrumentos citados anteriormente y, en el desarrollo, el compositor utiliza todas las partes del compás con corcheas, es decir, sin silencios: , pero en las trompas, mientras que los trombones, las tubas y el contrabajo realizan el ritmo anterior expuesto, sin el uso de notas largas.

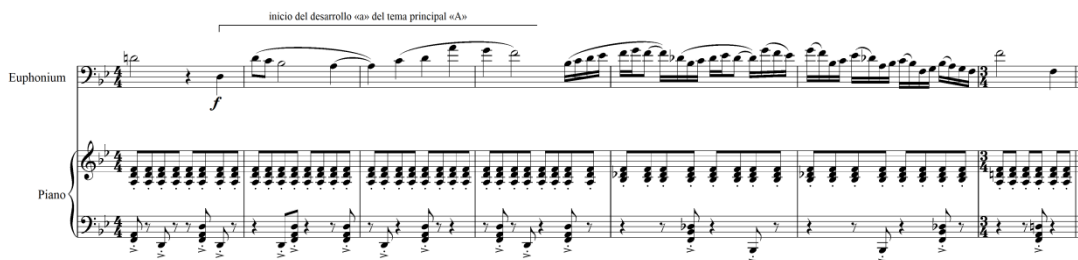


Figura 7. Inicio del desarrollo «a» del tema principal «A» de *Euphonic Concerto* de José Suñer. Elaboración propia

La transición al desarrollo «b» del tema principal «A» contiene cinco compases, es decir, del compás 43 al 46 (Figura 8). La instrumentación que utiliza el maestro valenciano en este proceso musical, se la encomienda a la sección de viento madera al completo, sin excepciones.



Figura 8. Transición, en color azul (cc. 42 – 46), inicio del desarrollo «b» del tema principal «A», en color verde (cc. 47 – 58) de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàserra (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

A partir de aquí, desde el compás 47 y durante doce compases, se desarrolla la sección «b» del tema principal «A» (cc. 47 a 58). El solista comienza tal y como lo hace en su primera intervención del concierto en el compás 10, es decir, de «*p*» *in crescendo* a «*f*» y termina con un *ritardando*, desde el compás 56 hasta la tercera parte de compás 58 donde enlaza con la exposición del tema principal «B» que comienza en la anacrusa del compás 59 en un *maestoso* que llega hasta el compás 80.

La instrumentación que utiliza en este proceso musical se lo encomienda a: la base rítmica de corcheas a los fagotes junto con el contrabajo; y, la armonía en blancas y redondas a flautín, flautas, oboes, clarinetes, trombones, tanto tenores como bajo y tubas.

El compositor realiza un gran desarrollo de este durante dieciséis compases, es decir, desde el compás 65 al 80 donde el compositor vuelve al *allegro* del inicio de la partitura (Figura 10) con una ligera variación en el tema principal «A'» llevado por la parte solista, compases 81 a 87.

The image shows a musical score for Solo Euphonium and Piano. The top system (measures 48-58) features the Solo Euphonium part with a dynamic marking of *f* and the Piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The bottom system (measures 55-60) shows the Solo Euphonium part with a dynamic marking of *p* and the Piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. A vertical purple line is drawn at the beginning of measure 59, marking the start of the main theme 'B'. The tempo marking *Maestoso* (♩ = c.a.72) is indicated above the Solo Euphonium part. The text 'Inicio Tema principal «B» anacrusa del c. 59 y ss.' is written in red above the Solo Euphonium part.

Figura 10. Final del desarrollo «b» del tema principal «A» e inicio del tema principal «B», en color morado (anacrusa del c. 59 y ss.) de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàserra (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

La instrumentación en este proceso musical, *maestoso*, se la encomienda a una parte de la sección de viento madera de la siguiente manera: a las flautas, los tresillos de corcheas con acompañamiento en redondas de los clarinetes, y, tras este proceso musical, a los clarinetes el acompañamiento en corcheas junto con la melodía principal en la parte solista.

Toda esta instrumentación transcurre así hasta el cambio de *tempo* a *allegro*, donde la base rítmica pasa a los fagotes, las trompas y los trombones; mientras que la base armónica recae en el clarinete bajo, las tubas y contrabajo.

Figura 11. Inicio del tema «A´» de *Euphonic Concerto* (cc. 82 y ss.) de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

A partir de aquí, José Suñer desarrolla durante cincuenta y seis compases el tema «A´» (Figura 12) haciendo una referencia muy clara al motivo principal de la tercera sinfonía de Ludwig van Beethoven tanto en la parte solista como en todo el acompañamiento de la banda sinfónica en el desarrollo de éste hasta llegar a la primera *cadencia* de este concierto en el compás 145 con el *tempo* de *piú vivo*.

El tema principal «A´» comienza en un *tempo* de *allegro* (Figura 12) en la anacrusa del compás 82, con un tresillo de corcheas en el registro grave del solista, con el mismo acompañamiento que el tema principal «A» y se expone durante seis compases.

Figura 12. Tema principal «A´» (3ª Sección) de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

Tras la exposición de este nuevo tema, el compositor valenciano desarrolla éste entre los compases 88 y 162. El desarrollo se expone en la parte solista y la repite la banda en forma de *canon*. Suñer elige a la sección de viento madera, más en concreto, al flautín, las flautas y los oboes. El acompañamiento lo llevan los clarinetes, saxofones y fagotes. El viento metal y la percusión están en este momento en *tacet*, excepto el *glockenspiel*, que va al unísono con el flautín. En realidad, no va con el flautín, aunque esté escrito en la partitura, sino con la flauta a octava, ya que el *glockenspiel* suena dos octavas más agudas de lo que se escribe, y con el bombardino solista, a tres octavas.

A su vez, podemos ver (Figura 13) la primera alusión clara a la tercera sinfonía de Beethoven en la parte solista (cc. 92 a 98).

Tercera Sección: inicio del desarrollo del tema «A»

Euphonium

Piano

Referencia a la 3ª Sinfonía de Beethoven

Referencia a la 3ª Sinfonía de Beethoven

Figura 13. Inicio del desarrollo del tema principal «A» (3ª Sección). Primeras referencias a la 3ª sinfonía de Beethoven de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

A continuación (Figura 14), podemos ver, a partir del compás 108 y hasta el 114, aparece la segunda clara referencia a la tercera sinfonía de Beethoven en el solista. En la banda, esta referencia a Beethoven se ve entre los compases 114 y 118.

Solo Euph.

107

Figura 14. Referencia a la tercera sinfonía de Beethoven en la parte solista de *Euphonic Concerto* cc. 108 y ss. de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

El acompañamiento sigue en la sección de viento madera como se ha explicado anteriormente, hasta que, el compositor valenciano, introduce la alusión al tema de la *Eróica*, donde la parte solista entra en *tacet* y la instrumentación es completa, es decir, tocan todos los instrumentos de la banda sinfónica.

El citado tema de la *Eróica* (Figura 15) en la banda lo tocan los siguientes instrumentos: flautas, oboes, clarinetes. Los saxofones altos y tenores llevan un contenido musical de acompañamiento entre semicorcheas y tresillos de corcheas. Los trombones, tubas y saxofón barítono llevan un acompañamiento en blancas con puntillo. El contrabajo lo lleva a ritmo de blanca y negra por compás intercalado con tres negras. En este momento la dinámica de la banda está escrita en *forte*.

112 Solo Euph.

referencia a la 3ª sinfonía de Beethoven en la banda sinfónica

Flautas, Oboes.
Clarinetes y Trompas

Saxofones altos y tenores

116 Solo Euph.

referencia a la 3ª sinfonía de Beethoven en la banda sinfónica

Figura 15. Referencia a la tercera sinfonía de Beethoven en la parte de banda *Euphonic Concerto* cc. 114 y ss. de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

A partir de aquí, el compositor valenciano, sigue desarrollando el tema en diferentes variaciones en la parte solista hasta llegar a la primera *cadencia* de este concierto. Ésta (Figura 16) se desarrolla durante trece compases.

La instrumentación aquí la deja José Suñer a toda la sección de clarinetes y saxofones. El resto de los instrumentos de la banda sinfónica están en *tacet*.

143 Solo Euph.

Più vivo (♩ = c.a.152)

145 Solo Euph.

Figura 16. Primera *cadencia* tempo *più vivo* de *Euphonic Concerto* cc. 145 y ss. de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

El final de la *cadencia* anterior, Suñer la hace coincidir con el *punto culminante* en el compás 155 (PC), de este primer movimiento y la instrumentación en este momento es total. Todos los instrumentos de la banda sinfónica están tocando, por lo que la sonoridad en este momento es máxima. En el siguiente ejemplo (Figura 17), podemos ver el PC, en el recuadro color azul, del primer movimiento.

Figura 17. Punto culminante (PC), recuadro color azul, de *Euphonic Concerto* (c. 155) de José Suñer Oriola Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

A partir de aquí, durante siete compases (155 – 161) se desarrolla una pequeña transición con la melodía principal en el *glockenspiel* acompañado por: flautín, flautas, oboes, saxofones, fliscorno y trompetas, que nos lleva al final (Figura 18) con una dinámica en fortísimo (*ff*) hasta llegar a la *coda* (cc. 162 – 169) de este primer movimiento, donde la base rítmica la lleva la caja (*snare drum*), aunque en la reducción de piano, realizada por el propio compositor, la hace mediante el acorde de *re bemol*.

La melodía principal que acompaña al solista la tocan los siguientes instrumentos: flautín, flautas, oboes, saxofones altos y tenores, fliscorno y trompetas hasta los ocho últimos compases que Suñer asigna enteramente a las trompas, mientras que el resto de los instrumentos acompañan al solista tocando blancas con puntillo hasta el final.

Figura 18. *Coda* de *Euphonic Concerto* cc. 162 y ss. de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

La Primera Sección del *segundo movimiento* comienza con un *tempo* de *maestoso* (Figura 19), pero sólo dura tres compases, aunque el compositor nos muestra, en estos compases, el tema principal «C» de este movimiento. En el cuarto compás, Segunda Sección del movimiento, comienza un nuevo *tempo*, *allegro con spirito*, que inicia en el compás 4 al 28 y contiene una transición entre los compases 4 al 12, dividido en: *inicio* (cc. 4-8), *modulación* (cc. 7-10) y *codetta* (cc.11-12), para iniciar el tema principal «D» que inicia en el compás 12 al 28.

La instrumentación durante estos tres primeros compases del comienzo lo realizan todo el viento madera, exceptuando a flautín, flautas y oboes que están en *tacet*. La parte rítmica la hacen: trompas, trompetas, contrabajo, timbales y bombo (*bass drum*). El resto de los instrumentos de la familia de viento metal, hacen blancas con puntillo ligadas durante estos compases iniciales. A partir del cambio de *tempo*, rítmicamente se introducen los *toms*, mientras que, la parte melódica, la usa desde el flautín hasta el saxo alto de forma escalonada. La dinámica, al comienzo de este movimiento, es con carácter fuerte «*f*» con acentuación.

**Figura 19. Inicio del segundo movimiento de *Euphonic Concerto* de José Suárez Oriola.
Elaboración propia.**

A partir de aquí comenzamos el tema «D», segunda sección, que va desde el compás 12 al 28. Éste se divide en tres partes (Figura 20): «D₁» que va desde el compás 12 a la primera parte del compás 17; «D₂» desde la segunda parte desde el compás 17 al 21; y, «D₃», desde el compás 21 al cambio de *tempo*, *Lento espressivo*, en el compás 28.

La melodía lo llevan los siguientes instrumentos: flautín, flautas, oboes y clarinete 1º. Esta melodía tiene la característica que comienza a *contratiempo* y es *jazzística*. El ritmo que lleva esta sección es de corchea y silencio en las tres partes del compás y la instrumentación es para clarinete bajo, fagotes, trompas, trombones, bombardinos, tubas, contrabajo, caja y bombo. La dinámica es fuerte «*f*».

La segunda parte «D₂», consta de cuatro compases que, melódicamente, es diferente a la sección anterior. Acentos cada tres corcheas y un cambio de compás a 3/8 que ha de solfearse “*a uno*” por la equivalencia entre compases. La instrumentación es para los mismos instrumentos anteriormente dichos. La base rítmica es idéntica a la sección anterior y, también, para los mismos instrumentos. La *dinámica* es idéntica a la anterior.

Figura 20. Tema principal «D» c.12 y ss. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

La tercera parte «D₃», comienza en la segunda parte del compás 21 y dura hasta el cambio de tempo, en el compás 28, a *lento espressivo*. Tiene dos partes. La primera de ellas el ritmo de la melodía es en corcheas resolviendo en tres negras, mientras que, la segunda parte, ésta es en tresillos de corchea y resuelve en un cambio de compás a 3/8.

La particularidad, además, de esta sección es que la melodía principal, que sigue siendo *jazzística*, recae sobre los saxofones altos, tenores y barítono, además de en el fliscorno y trompetas y, la base rítmica la tocan los siguientes instrumentos: clarinete bajo, fagotes, trompas, bombardinos, tubas, contrabajo, caja y bombo.

Figura 21. Sección «D₃» del tema principal «D» c. 23 y ss. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Siguiendo con el concierto, nos encontramos con la Tercera Sección «C`» del *segundo movimiento* que consta de veintinueve compases y está dividida en dos partes unidas por una pequeña transición de dos compases. La primera de ellas, «C`₁», desde el compás 28 al 43 y, la segunda, «C`₂», desde el compás 45 al 57.

En este inicio de la Tercera Sección del *segundo movimiento* (Figura 26) nos encontramos con un tempo *lento espressivo*, un movimiento donde el solista puede expresar todo el lirismo que el bombardino puede dar de sí.

Dividida en dos secciones, como hemos dicho anteriormente, el registro del solista es, en este momento, desde un «*mi*» hasta un «*si bemol*». A la vez, vemos el motivo principal del tema «C» de los compases 1 a 3 del principio del movimiento. El pulso rítmico es de negra, aunque haya multitud de cambios de compás (2/4, 3/4, 4/4,) intercalados y combinados entre sí.

Figura 22. Inicio de la 3ª Sección del 2º Mov. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

La instrumentación en este momento (Figura 22) la tenemos de la siguiente forma: en los siete primeros compases (cc. 28 a 34) está destinada a los saxofones altos y tenores, trompas, trombones, tubas y contrabajo y la base armónica está en redondas, blancas con puntillo y blancas, dependiendo del compás en el que nos encontremos.

Figura 23. Compases 40 a 45 de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Entre los compases 35 y 51, todo el acompañamiento de la melodía principal, excepto en los dos compases de la transición (Figura 23), del bombardino recae en el viento madera: flautín, flautas, clarinetes (1º, 2º, 3º), saxofones altos y tenores; y, desde el compás cincuenta y dos hasta el inicio de la *cadencia* (segunda de este concierto) en el compás cincuenta y siete, la base armónica en blancas con puntillo ligadas, ya que estamos en ese

momento en un compás de 3/4, recae sobre los clarinetes en su registro grave, fagotes, saxofones altos, tenores y barítono, trombones, tubas y contrabajo.

La cadencia, compás 57, compuesta a base de pequeños motivos escuchados durante todo el concierto, está construida a base de escalas por terceras ascendentes y descendentes, tiene varios saltos de doble octava descendentes y cuatro cambios de tiempo en ella: *lento*, *allegro*, *allegretto* y *meno mosso*, para enlazar, en *legato*, con el *lento espressivo* inicial.

El compositor valenciano enlaza esta cadencia con la Cuarta Sección de este *segundo movimiento* que se desarrolla entre los compases 58 y 75.

The image shows a musical score for Solo Euphonium and Piano. The top staff is for the Solo Euph. (Euphonium) and the bottom two staves are for the Piano. The tempo is marked 'meno mosso' and the time signature is 4/4. The score includes a fermata over the first measure of the Euphonium part, followed by a melodic line. The Piano part features a series of chords and arpeggios, with a forte 'f' dynamic marking. The score is labeled '(c.a. 68)'.

Figura 24. Final de la segunda cadencia e inicio de la transición de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*

A continuación (Figura 25), podemos ver cómo el compositor realiza esta sección en la misma *agógica* en la que comenzó en el compás veintiocho, es decir, *lento espressivo*.

En esta sección nos encontramos una transición entre los compases cincuenta y ocho a sesenta y cinco dividida en: *inicio* (cc. 58-60), *modulación* (cc. 60-64 [2ª parte]) y *codetta* (cc. 64 [3ª parte]-65).

El tema «C`» se encuentra entre los compases sesenta y seis al setenta y cinco, que, a su vez, se divide en: «C`₁» entre los compases 66 y la anacrusa del compás 72 y «C`₂» entre los compases 72 y 75.

La primera contiene una melodía suave en *legato* donde el solista puede explorar toda la sonoridad del instrumento y, la segunda, es más técnica, ya que nos encontramos, en su comienzo, varios tresillos de corchea seguidos de dos compases a corcheas donde, Suñer, nos prepara para llegar al *punto culminante* (PC) de este segundo movimiento en el compás 75 y lo enlaza con la Quinta Sección y última del segundo movimiento.

Figura 25. Inicio cc. 66 y ss. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

La instrumentación en esta sección es muy particular ya que, el acompañamiento de la melodía principal del solista lo hace el flautín. Esto mismo lo hace el compositor americano Allen Feinstein en el tercer movimiento: *The Realm of Possibility*, de su *Concert for Euphonium: Swimming the Mountain*. Este concierto está dividido en tres movimientos (I. Zeus, II. Eclipse, III. The Realm of Possibility) y ha sido galardonado con el primer premio *Harvey Philips* de la ITEA en 2006. En las notas a la partitura realizadas por el propio compositor y editadas en *Euphonium.com Publications*, podemos leer:

The concerto is loosely programmatic. In the first movement the euphonium is Zeus, surveying, enjoying, and commanding his realm. The second movement depicts the eclipse, the emergence of stars in the darkness, and then the return of the sun. The third movement playfully explores musical possibilities and impossibilities, featuring interactions between the euphonium and the piccolo, timpani, and violin. The concerto is performed without a break between movements. This programmatic work has a unique story behind it. In the opening movement, the euphonium is Zeus. The orchestra sets a wonderful atherial opening that brings to mind the beginning of the world. The powerful theme of Zeus enters, and it includes a powerful BB-flat. A stately theme ensues and develops before the major challenging section with an extended high range obligato. The solo part has been edited throughout with numerous ossia to make the work more accessible and with the reduced range requirements the work will be accessible to undergraduate students. An extended cadenza develops the Zeus theme before the orchestra takes the theme while the euphonium provides a nice obligato. A very difficult technical section that is mostly scalar brings the work to an exciting conclusion. Of the three movements, Zeus is certainly the most difficult by far. The Eclipse requires a mute in the opening section and has a serene melody that later turns to a section that depicts the emerging stars after the eclipse. The writing is not overly challenging and phrases well. The Realm of Possibility features a lilting 6/8 that brings the euphonium into a contest with instruments of the orchestra depicting how the euphonium can be versatile. A technical test with the piccolo, a bombastic contest with the timpani, and a glissando and double stop showdown with the violin. The double stop, using multi-phonics, in the euphonium is optional and the writing for the euphonium features chromatic scales and arpeggios that modulate. Overall, this work is very accessible to audiences and performers and the movements work well individually. This work is one of the few originally conceived

for euphonium and orchestra and this can be highlighted with the colorful scoring and orchestration (Feinstein, 2005, pág. 3-5).

A partir de aquí, José Suñer nos conduce hasta el *punto culminante* de este movimiento en el compás 75 para enlazar con la sexta y última sección.

Figura 26. Punto Culinante (PC) del 2º mov. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Tras el PC, nos encontramos con la quinta y última sección, donde en ella vamos a tener el recuerdo de la *Eróica* de Ludwig van Beethoven en su parte final, *coda*, motivo e inspiración de este concierto de bombardino y *banda sinfónica* del maestro valenciano José Suñer Oriola.

Con una *agógica* de *Allegro con Spirito*, esta sección nos encontramos con el tema «D» (cc. 76-141) y tiene tres secciones: la primera de ellas, «D₁», entre los compases 76 a 93 con dos subperíodos: «a» entre los cc. 76-86 y «b» entre los cc. 87-93. La segunda, «D₂», comprendida entre los compases 94 y 128, también con dos subperíodos: «c» entre los cc. 94-107 y «d» entre los cc. 108-128. La tercera y última sección, «D₃», la tenemos entre los compases 128 y 141 con dos subperíodos: «e» entre los cc. 128-134 y «f», entre los cc. 135-141.

Figura 27. PC e inicio de la quinta sección de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

Con el mismo carácter *jazzístico* que la segunda sección, José Suñer realiza la misma instrumentación que se ha visto anteriormente mientras que el solista está en *tacet*.

The image shows a musical score for Euphonium and Piano, measures 87-97. The score is divided into sections: 'Sección «a» (cc. 76-93)', 'segunda sección «b»', and 'primera sección «a»'. The Euphonium part is marked 'Solo Euph.' and the Piano part includes dynamics like 'f' and 'mp'.

Figura 28. Compases 87 a 97 de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Reducción de la partitura de solista y piano de la editorial *Tot per l'Aire* de Almàssera (Valencia) dentro de la serie *Iris-Music*.

En esta parte de la sección vemos que, la melodía *jazzística* que anteriormente estaba en la banda, lo lleva como tema principal el solista de bombardino. La base rítmica está en las trompas, trombones, tubas en el viento, contrabajo y, en la percusión, la caja y el bombo de concierto.

Esto sigue siendo así hasta el compás 113, donde el compositor incrementa la tensión de la partitura al introducir más instrumentos, en concreto, los de viento madera y algunos de percusión como el vibráfono, el xilófono y la marimba.

Desde el compás 122 vemos cómo se suceden una serie de escalas (por grados conjuntos descendente y ascendentes, por movimiento paralelo y contrario) entre los instrumentos agudos del viento madera (flautas, requintos, clarinete 1º) y la parte solista.

Así llegamos hasta la parte final, *coda*, donde el maestro valenciano hace de nuevo referencia al motivo principal de la tercera sinfonía de Ludwig van Beethoven desde el compás 129 y siguientes, para llegar al final del concierto en el compás 141.

The image shows a musical score for Euphonium and Piano, measures 128-141. The score is marked 'Euphonium' and 'Piano'. The Euphonium part is marked 'motivo de la 3ª sinfonía de Beethoven' and the Piano part includes dynamics like 'ff' and 'f'.

Figura 29. Inicio de la *coda*, motivo principal de la tercera sinfonía de L. van Beethoven compás 128 y ss. de *Euphonic Concerto* de José Suñer Oriola. Elaboración propia.

CONCLUSIONES

En la partitura que acabamos de analizar, podemos ver que, en el lenguaje musical del maestro valenciano José Suñer Oriola, la melodía tiene un papel muy relevante en la articulación del discurso musical. Es así como podemos afirmar nuestra hipótesis de partida.

Esta afirmación la hemos fundamentado a través de la observación de ésta en el estudio, análisis paramétrico y en el discurso musical presentado a través de una sucesión de pequeñas estructuras o eventos musicales del *Euphonic Concerto*.

Estos acontecimientos se han podido catalogar en familias, en concordancia o contraste, lo que genera una sensación de continuidad o discontinuidad. En este tipo de estructuras se han podido identificar estrategias discursivas que se han producido a través de la textura musical.

Teniendo en cuenta la hipótesis de partida que habíamos formulado, nos habíamos planteado una serie de objetivos tanto principales, como secundarios para la consecución de este artículo y, a través del análisis realizado, hemos podido establecer la función de la melodía principal en la articulación del discurso musical a través del estudio de la armonía, del ritmo, de la forma o estructura y de la instrumentación. También se han correlacionado los parámetros de la articulación del discurso musical con la melodía principal estableciendo relaciones entre la melodía, el ritmo y la armonía en cada sección del concierto. A su vez, hemos determinado la forma o estructura de cada movimiento del concierto junto con la instrumentación de la partitura.

Podemos exponer con claridad que en la melodía y en el discurso musical del maestro valenciano, José Suñer Oriola, se exhiben una notable variedad de formas de pensar y de sentir, que se encuentran desde el *folklore* español hasta el *jazz* y la música clásica.

Hemos identificado esta mezcla de tipos de lenguajes musicales en este concierto para bombardino y, han sido reconocidos por su predominancia melódica y armónica, a su vez, también, por su habilidad de evocar sentimientos y recuerdos vívidos. Al mismo tiempo, hemos visualizado que Suñer Oriola escribe diseños de música complicados y de difícil ejecución. Esto da lugar a un alto grado de libertad y creatividad compositiva.

Para concluir, hemos podido observar que su música cuenta con una alta dosis de sentimiento y una magnitud dramática que genera una potente respuesta del ánimo en el espectador pudiendo afirmar que la melodía en José Suñer Oriola tiene un papel muy relevante en la articulación del discurso musical.

REFERENCIAS

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. 1ª edición en lengua española correspondiente a la 3ª edición en inglés. Idea books. Barcelona
- Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question: Six talks at Harvard*, Cambridge: Harvard University Press.
- Catalán T. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- Celibidache, S. (2001). *Über musikalische Phänomenologie*. München. Triptychon Verlag.
- Centeno Osorio, J. L. (2022). *La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible?* Cuadernos de Investigación Musical, (16), pp.117-130.
- Charles, A. (2008). *Instrumentación y Orquestación Clásica y Contemporánea (Volumen I): Instrumentos de Viento madera, viento metal y voz*. Impromptu Editores. Valencia.
- Charles, A. (2005). *Dodecafonismo y Serialismo en España: Autores y obras*. Impromptu Editores. Valencia.
- Cooper G. y Meyer Leonard B. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Idea books.

- Einstein, A. (2000). *La música de la época romántica*. Madrid: Alianza Música
- Feinstein, A. (2005). *Concerto for Euphonium: Swimming the mountains*. Euphonium.com Editions
- Forte, A. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Editorial Labor, Barcelona.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid
- García, J. D. (1990). *Filosofía de la Música*. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona. Editorial Kairos.
- Haim Ron, N. (2014). *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*. Listaháskóli Íslands.
- Husserl, E. (1950). *La idea de la fenomenología*. España. Ed. F.D.F España.
- Jungheinrich, H. (1991). *Los grandes directores de orquesta*. Alianza editorial. Madrid
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la Forma Musical*. Mundimúsica Ediciones, SL. Madrid
- LaRue, J. (1998). *Análisis del estilo musical*, SpanPress Universitaria.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Lebrecht, N. (1991). *El mito del maestro*. Madrid. Editorial Acento.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid, Alianza.
- Nettles, B. (1987). *Harmony*. 4 Vol. Berklee College of Music. Boston (USA)
- Okiñena, J. (2021). *La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias*. Universidad de Deusto
- Pestelli, G. (1998). *La época de Mozart y Beethoven.*, en E. D. T. Edizioni di Torino; de la edición en lengua española: Ediciones Turner, S. A., Madrid.
- Piston, W. (1998). *Armonía*, SpanPress Universitaria.
- Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. Real Musical. Madrid.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical.
- Schoenberg, A. (2007). *El esilo y la idea*, Madrid, Mundimúsica.
- Schuller, G. (1997). *The compleat conductor*. United States of America. Oxford University Press.
- Sobrino Sánchez, R. (2005). *Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*. Revista de Musicología. Vol. 28, Nº 1, (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004), pp. 667-696.
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música*. Idea Book. Madrid.
- Tranchefort, F. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid. Alianza editorial. Madrid.
- Vadillo, E. (2020). *El sinfonismo en los siglos XX y XXI: Herencias y modelos*. Visión Libros, Madrid.

Documentos difundidos en internet:

- Suñer-Oriola. (2020, 10 de diciembre) José Suñer-Oriola. Recuperado el 9 de mayo de 2023, de <https://www.windrep.org/index.php?search=jos%C3%A9+su%C3%B1er+oriola&title=Special%3ASearch&wprov=acrwl>
- Suñer-Oriola (2019, 23 de septiembre) IMAGES. Recuperado el 9 de mayo de 2023, de <https://wasbe.org/images-by-jose-suner-oriola-spain>
- WASBE Utrecht Day 4 – 21 July 2017. (s.f.) Recuperado el 9 de mayo de 2023, de <https://windliterature.org/2017/07/21/wasbe-utrecht-day-4-21-july-2017/>
- Suñer-Oriola (2012, 11 de diciembre) Chamber Symphony No. 1 Midwest Band and Orchestra Recuperado el 9 de mayo de 2023, de <https://www.yumpu.com/en/document/view/5742560/chamber-symphony-no-1-midwest-band-and-orchestra-clinic-2009->

- Loshitzky (s.f.) Inverting images of the 40s: The Berlin wall and collective amnesia. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1460-2466.1995.tb00730.x>
- Typewriter (s.f.) *Materia Non Medica*. (s.f.) Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1607811/>
- Beavers (s.f.). Beyond Mere Novelty: Timbre as Primary Structural Marker in Ravel's Piano Concerto in G Major. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de www.mtosmt.org/ojs/index.php/mto/article/view/575/53