

Ni la batuta es una fusta ni esta música es erótica: *Cincuenta sombras de mi*, la nueva obra de Johan de Meij para banda de música¹

*Neither Is the Baton a Riding Crop nor Is This Music Erotic:
Fifty Shades of E, the Johan de Meij's New Work for Wind Orchestra*

David Ferreiro Carballo
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 19 enero 2017

Fecha de aceptación: 9 febrero 2017

Resumen

El presente artículo explora, desde una perspectiva analítica, una de las obras más recientes del compositor holandés Johan de Meij. En este sentido, nuestro objetivo es doble: por un lado, presentar su nueva composición como un ejemplo de evolución en la concepción moderna de las bandas de música y su repertorio; y por otro, demostrar su contribución pedagógica a la función educativa de este conjunto musical. En primer lugar, examinamos el proceso creativo para entender las motivaciones del compositor. En segundo lugar, analizamos la estructura general de la pieza y sus principales elementos musicales. Por último, proponemos una serie de implicaciones didácticas que podrían llevarse a cabo mediante la programación de esta composición en conciertos.

Palabras clave

Johan de Meij, Análisis musical, Banda de música, Repertorio, Pedagogía

Abstract

The present paper explores, from an analytical perspective, one of the most recent works of the Dutch composer Johan de Meij. In this approach, our goal is twofold: on one hand is the aim to present his new composition as an example of the evolution in the modern conception of wind orchestras and their repertoire. On the other hand is the endeavor to demonstrate its pedagogic contribution to the educational function of this musical ensemble. Firstly, this involved examining the creative process to explore the composer's aims. Secondly, we analyse the general structure of the piece and its principal musical elements. Finally, we propose a series of didactic implications which could be carried out by means of programming this composition in concerts.

Keywords

Johan de Meij, Music Analysis, Wind Orchestra, Repertoire, Pedagogy

¹ El título original en inglés es *Fifty Shades of E*, for wind orchestra. La partitura será publicada por la editorial holandesa Amstel Music Amsterdam, previsiblemente en el mes de abril de 2017. A lo largo de nuestro trabajo emplearemos el título traducido al español. Tanto esta traducción como las que se ofrezcan en las siguientes páginas fueron realizadas por quien escribe.

Afortunadamente, por fin, las bandas de música españolas se han puesto al día en cuestiones de repertorio musical. Aunque de forma generalizada se sigue pensando en esta agrupación como un instrumento popular con unas funciones sociales que –por muy loables que resulten– están muy alejadas de la búsqueda de una expresión artística de calidad, su oferta musical ha dado un giro de 180 grados. En este sentido, atrás queda ya la preponderancia de pasodobles castizos cortados por un mismo patrón; atrás queda la presencia constante de transcripciones de obras orquestales y de música escénica; y sobre todo –respiremos tranquilos–, hemos conseguido deshacernos de un perfil de director de banda arcaico, de formación musical –e incluso, intelectual, por qué no decirlo– limitada, y con un pensamiento deliberadamente pobre y cuadrículado que impedía que las bandas de música evolucionaran más allá de su zona de confort musical.

Aunque todavía queda mucho por hacer, este cambio de mentalidad ha propiciado que las bandas hayan asumido un repertorio que en el resto del mundo había aparecido de forma natural, fruto de un desarrollo musical y estético saludable y acorde con cada tiempo histórico. Héctor Berlioz, Gustav Holst, Arnold Schoenberg o Paul Hindemith son solo una pequeña muestra de músicos que, consolidados actualmente en el canon musical occidental del sinfonismo y la ópera, no tuvieron ningún tipo de reparo en su día en escribir música para banda, obras que además son de una gran factura artística y creativa. Mientras todo eso ocurría, los discursos historiográficos españoles excluían a las bandas de música de sus escritos y la mayoría de compositores más importantes del país optaban por mirar hacia otro lado.

En la actualidad, compositores como Johan de Meij, Philip Spark, Jan Vaan der Rost, Alex Shapiro, Oliver Waespi y un largo etcétera –dejamos los españoles para el final de este artículo– han conseguido crear unos lenguajes compositivos para banda de música que nada tienen que envidiar a los de otras agrupaciones. Los planteamientos estéticos son cada vez más innovadores y exploran sin complejos los estilos más punteros y vanguardistas –minimalismo, serialismo, texturalismo, música concreta y electrónica, aleatoriedad, etc.–; se ensaya también con los registros sonoros de la banda a todos sus niveles –incorporando además nuevos instrumentos–, hecho que hace que la agrupación se convierta en un ente musical compacto, versátil y lleno de posibilidades; y se introducen multitud de ideas generadoras basadas en un programa –últimamente demasiadas–, que han hecho subir de nivel las capacidades comunicativas entre el público y este tipo de agrupación musical.

Johan de Meij es un claro referente de lo que venimos diciendo. No en vano su nombre lleva tantos años situado en el *top-ten* de los compositores para banda de música más importantes a nivel mundial. Su música, tremendamente variopinta, no se ha anclado en un lenguaje compositivo estático, sino que permanece en una evolución constante. El artículo que el lector tiene entre manos explora una de sus composiciones más recientes, *Cincuenta sombras de mí*, con un doble objetivo: en primer lugar, queremos presentar la nueva obra de este compositor como un ejemplo claro de todo lo que hemos comentado en la introducción anterior, ya que, como se verá, en la partitura confluyen una gran variedad

de elementos musicales novedosos en el universo bandístico; y, en segundo lugar, vamos a intentar que esta obra sirva como ejemplo ilustrativo de las posibilidades didácticas de este tipo de repertorio, ya que una de las funciones sociales más importantes de la banda de música es su rol de agente educativo, no solo en el ámbito profesional, sino también en el *amateur*; tanto para los músicos como para el público.

Para llevar a cabo los dos objetivos anteriores, partiremos de la propia *poiesis* de la obra, ya que es fundamental tener en cuenta los principios generadores, tanto a nivel vital –del compositor– como técnico, que propiciaron la aparición de este nuevo producto artístico. Seguidamente, analizaremos la composición desde un punto de vista más neutro, aunque sin profundizar en exceso, pues sobrepasaríamos los límites del trabajo y el espacio del que disponemos. A partir de su estructura general, se sacarán a la luz los elementos temáticos principales y el proceso de construcción al que han sido sometidos, sus contrastes estilísticos más evidentes, y los principios armónicos básicos, sobre todo en relación a la nota mi, algo indispensable y mandatorio por la indicación de su propio título. Finalmente, a modo de conclusión –y teniendo en cuenta que no podemos explo-

rar su recepción porque en el momento en que escribimos todavía no ha sido estrenada–, propondremos una serie de consideraciones didácticas que se pueden llevar a cabo a través de la programación de esta obra en los conciertos, aunque sin perder de vista el hecho de que no todas las agrupaciones podrán afrontar su interpretación debido a que presenta unas exigencias técnicas y organológicas concretas.

Génesis: del erotismo como pretexto y otras cosas...

Aunque por el título de la obra pudiera parecerlo, no estamos ante una nueva concepción erótica de la música para banda. Solamente es una forma de llamar la atención –la ocasión era de oro y nosotros tampoco nos hemos podido resistir a hacerlo–, quizás motivada por el estado vital en el que se encuentra ahora mismo el compositor, quien se puede permitir cualquier tipo de transgresión y provocación que le venga en gana². Su trayectoria profesional lo ha consolidado como una de las voces más reconocidas en el ámbito de la composición para banda y ello le permite gozar de una rutina vital en la que puede disfrutar de su trabajo al máximo nivel. Quizás este sea el motivo de que en su página web nos cuente –en ter-

² Antes de continuar, queremos hacer una aclaración sobre nuestra interpretación del título de la obra, ya que somos totalmente conscientes de que no es la única posible. El compositor establece una comparativa evidente e innegable con la novela de temática erótica *Fifty shades of Grey*, de E. L. James, cuya traducción al español es *Cincuenta sombras de Grey*. La variedad interpretativa radica en la palabra «shades» y sus múltiples acepciones, ya que, además de sombra, puede hacer referencia a otro de sus significados más relacionado con el mundo cromático, los matices y los tonos. Por lo tanto, el título de Johan de Meij podría ser perfectamente traducido como «cincuenta colores, matices o tonos de la nota mi»,

lo que, en consecuencia, nos alejaría de cualquier tipo de búsqueda de erotismo musical. Sin embargo, nosotros nos inclinamos por una interpretación que se basa en el gusto por la provocación y la transgresión por parte del compositor, pues el ejercicio de documentación que hemos llevado a cabo sobre su personalidad actual –que sin duda influye en el proceso de la creación artística– nos invita a pensar de esta forma. Por lo tanto, es esta base –dotada de una fuerte carga hermenéutica–, el punto de partida argumental sobre el que construimos nuestra propia concepción de la obra, como se verá en las siguientes páginas.

cera persona, por cierto–, que «cuando no está viajando, Johan divide su tiempo entre su casa en Hudson Valley [Nueva York] y su apartamento de Manhattan, con su mujer y musa Dyan, sus gatos Lenny y Tosca, y su perra Lucy»³.

Johan de Meij (Voorburg, Holanda, 1953) se formó en el Real Conservatorio de Música de La Haya (Holanda), en las especialidades de trombón y dirección. Antes de dedicarse exclusivamente a la composición y la dirección, puso en marcha una exitosa carrera profesional como instrumentista que le llevó a tocar el trombón y el bombardino en las agrupaciones más destacadas de su país, algo que sin duda le proporcionó el conocimiento práctico y organológico de la banda de música que todo buen compositor debe tener. Dentro de este ámbito es el creador de algunas de las obras de referencia del repertorio contemporáneo para banda de música. Por citar algún ejemplo destacado, su primera sinfonía, *El señor de los anillos*⁴, fue ganadora del prestigioso premio de composición «Sudler» en 1989 y grabada por multitud de formaciones de gran relevancia como la Orquesta Sinfónica de Londres (versión orquestal en el año 2001), o la Orquesta de vientos de Ámsterdam. Sus siguientes sinfonías –*La gran manzana*⁵, *Planeta tierra*⁶, y *Sinfonía de la canción*⁷–, junto a sus conciertos solistas

–*T-Bone Concerto* (trombón) y *Casanova* (violonchelo)–, tuvieron una recepción extraordinaria en todo el mundo⁸.

Como director goza de una gran proyección internacional. Es frecuentemente invitado a dirigir formaciones de gran prestigio y a dar conferencias sobre interpretación en general y sobre sus propias obras musicales en particular. En la actualidad colabora, entre muchas otras, con la Orquesta de vientos de Nueva York y la Orquesta de Vientos Kyushu de Fukuoka, en Japón. Es también uno de los directores invitados más regulares en la Joven Orquesta de Vientos Simón Bolívar de Caracas (Venezuela) –parte del importantísimo sistema de educación musical venezolano conocido como El Sistema–; y fundador de su propia editorial musical, Amstel Music, creada en 1989, sello con el que publica la mayoría de sus obras.

La obra que aquí nos ocupa, *Cincuenta sombras de mí*, es una consecuencia natural de esa trayectoria vital y profesional que acabamos de esbozar, ya que solo una experiencia a esos niveles permite concebir una música de estas características: la combinación no forzada de diferentes estilos musicales –aspecto que explicaremos en el siguiente apartado– y el tratamiento de la formación como un instrumento musical sólido y autónomo bastarían para corroborar que estamos ante uno de los referentes de la composición musical para banda. Estas aseveraciones por nuestra parte son fruto del análisis que hemos realizado sobre la partitura y las ofrecemos aquí como una suerte de conclusión anticipada de lo que vendrá en las siguientes páginas. Sin embargo, no es solamente el que escribe quien lo dice, ya que *Cincuenta sombras de mí* ha

³ «Biography» [en línea]. The Music of Johan de Meij. <<http://www.johandemeij.com>> [Consultado: 3 febrero 2017].

⁴ Título original en inglés: *The Lord of the Rings*.

⁵ Título original en inglés: *The Big Apple*.

⁶ Título original en inglés: *Planet Earth*.

⁷ Título original en alemán: *Sinfonie der Lieder*.

⁸ Para profundizar en el ingente catálogo de este compositor recomendamos al lector que visite su página web: *The Music of Johan de Meij*. <<http://www.johandemeij.com>>

sido la ganadora del primer premio del Sexto Concurso Internacional de Composición «Villa de Muro 2017», un fallo que el jurado otorgó por unanimidad⁹.

Por lo tanto, son varios los elementos que han influido en la génesis de esta obra. En primer lugar, una carrera profesional dilatada y en constante evolución que de forma inevitable se plasma en cada pieza, y que marca los diferentes estadios e hitos estilísticos del compositor. En segundo lugar, una posición vital acomodada que le permite componer con total libertad, provocando y transgrediendo con los propios títulos y buscando pretextos –como el de la nota mi y sus sombras– con los que argumentar y explotar un imaginario creativo inagotable. Y finalmente, la motivación del premio de composición, que no tiene nada que ver con la ambición o con el deseo de un reconocimiento que a estas alturas está más que conseguido, sino con el legítimo derecho a seguir difundiendo su música en todos los ámbitos posibles.

Este breve análisis de la *poiesis* de *Cincuenta sombras de mí* es necesario para poder construir una visión inicial de la obra con la que trabajar de cara a una exploración más técnica. Es importante realizar este trabajo previo ya que, parafraseando a Jean-Jacques Nattiez, la obra musical no es solamente la partitura –o el texto–, sino que hay que tener también en cuenta los procesos que la han hecho nacer y los procesos a los que da lugar (interpretación y recepción)¹⁰. Por lo tanto, en el siguiente apartado abordaremos el análisis desde un punto de vista más neutro para concluir, en un tercer apartado, con las posibilidades didácticas a las que puede dar lugar esta nueva composición.

Análisis neutro: ni rastro de erotismo

Para afrontar el análisis, hemos optado por seguir, a petición del compositor, la breve descripción que nos proporciona de la obra en su página web a modo de notas al programa: se trata, dice, de «una expedición musical para descubrir las muchas sombras de la nota mi. A lo largo de la partitura, la nota mi desempeña el papel protagonista; se mueve por los diferentes movimientos como un eje generador. El mi es observado desde todos sus ángulos, en todas sus funciones tonales y apariencias»¹¹. Realmente esta presentación no puede dejar a nadie indiferente y uno rápidamente se pregunta: ¿qué es lo que nos espera en los 402 compases que componen esta partitura? ¿es la nota mi un sonido tan erótico que lleva al compositor a establecer un paralelismo con la famosa novela de E. L. James? Aunque a esta segunda pregunta ya hemos contestado antes, vamos a intentar profundizar más en los motivos de nuestros razonamientos.

Desde el punto de vista organológico no hay grandes alardes, aunque algún instrumento reclamará una atención especial e indispensable: tres flautas traveseras (una de ellas el *piccolo*), dos oboes, corno inglés y fagot. La cuerda de clarinetes está al completo: requinto (clarinete en mi bemol), tres clarinetes soprano en si bemol y un clarinete bajo en esa misma tonalidad.

⁹ «Johan de Meij wins the 6th International Composition Contest in Muro (Spain)» [«Johan de Meij gana el Sexto Concurso Internacional de Composición en Muro»]. [en línea]. *The Music of Johan de Meij*. <<http://www.johandemeij.com>> [Consultado: febrero 2017].

¹⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2000.

¹¹ «Fifty Shades of E» [en línea]. *The Music of Johan de Meij*. <<http://www.johandemeij.com>> [Consultado: febrero 2017].

Para cerrar la sección de maderas nos encontramos con el grupo de saxofones, constituido por un soprano, dos altos, dos tenores y un barítono. La sección de viento metal está formada por cuatro trompas en fa, cuatro trompetas en si bemol, tres trombones y un trombón bajo –todos en do–, un bombardino y una tuba. En cuanto a la cuerda, observamos tan solo una voz para el contrabajo, por lo que el compositor prescinde aquí de los violonchelos, cada vez más habituales en las bandas de música para favorecer una sonoridad sinfónica. En la percusión será necesario contar con diversos instrumentos de pequeña percusión, campanas tubulares, tam-tam, platillos, timbales y dos cajas, una de ellas tenor. Por último, en el medio de toda esta masa sonora se introduce el piano, instrumento que jugará un papel fundamental en la obra y totalmente necesario para su ejecución, como veremos.



Ejemplo musical 1: melodía cc. 11-22

A partir de esta melodía se construye la siguiente sección, un movimiento fugado que se inicia en el compás 25 en el registro grave (tuba y contrabajo), y que poco a poco se va trasladando al resto de la banda por medio de entradas en estrecho superpuestas mediante intervalos de quinta. Todo ello genera un ciclo de quintas que se inicia, como no podría ser de otro modo, sobre la nota mi. Además, obligado por las propias

La armadura está ausente –pero no por ello estamos ante una música atonal–, y todo se construye, como ya sabemos, a partir del centro que genera la nota mi. La obra comienza con una breve introducción de diez compases, cuya sonoridad está concentrada en la percusión y en la sección grave de la banda. Se trata de un pasaje altamente efectista –con el *glissando* de los trombones como elemento característico– que evoca una sensación de misterio constante. Todo ello resuelve en el compás 11, en el que se inicia una melodía de carácter coral interpretada a unísono por todos los instrumentos que debemos considerar como el tema principal de la obra. Sin embargo, no aparece en su forma final sino que se irá construyendo a lo largo de toda la partitura. Lo que ahora se presenta en el compás 11 no es más que su primer estado evolutivo:

características del estilo fugado, se va generando una serie de contrasujetos de carácter más rítmico que melódico, que irán adquiriendo una presencia cada vez mayor, hasta el punto de que, en el compás 87, deja de aparecer el tema y se desarrollan esos materiales rítmicos a los que nos venimos refiriendo. Precisamente, es uno de esos contrasujetos –que deriva claramente del tema melódico principal ya que es una dis-

minución de su figuración rítmica– el que genera en el compás 107 una homorritmia general que concluye en la tonalidad de mi mayor, cerrando así el ciclo de quintas mencionado. El siguiente ejemplo muestra

el nuevo material al que nos referimos –en la cuerda de clarinetes– y marca, además, un nuevo avance en la construcción del tema principal, aunque sin consecuencias evidentes por el momento:

Moderato (♩ = 88)

107

Req. *ff martellato*

Cl. I. *ff martellato*

Cl. 2-3. *ff martellato*

Cl. B. *ff martellato*

111

115

fp *cresc.* *ff*

fp *cresc.* *ff*

fp *cresc.* *ff*

fp *cresc.* *ff*

Ejemplo musical 2: melodía, cc. 107-116

Después de esta especie de colapso rítmico, el compositor juega con nuestra expectativa y, en lugar de dar paso a una calma melódica y bien definida, nos encontramos con un fragmento de estética minimalista (compás 117) en el que la percusión y el piano –razón que convierte a este instrumento en imprescindible– extienden la nota mi en una sucesión de patrones rítmicos repetitivos y de carácter asustadizo. A lo largo de esta sección la melodía coral principal se presentará cuatro veces, pero cada

una de ellas con una apariencia rítmica y melódica propia y en una sección instrumental diferente en cada ocasión. Además, mientras esto ocurre, los patrones rítmicos minimalistas ya no estarán presentes solamente en el piano y la percusión, sino que se expanden a otros ámbitos sonoros de la banda de música. Los siguientes cuatro ejemplos muestran las diversas apariencias del motivo principal por orden de aparición en los trombones, las trompas, los saxos y los clarinetes:

L'istesso tempo ♩ = 88

Tbn. 1-2-3

Tbn. B.

Ejemplo musical 3: melodía (trombones), cc. 141-149

L'istesso tempo ♩ = 88

Tpa. 1-3

Tpa. 2-4

Ejemplo musical 4: melodía (trompas), cc. 153-162

♩ = 76

pp possible, legato

Ejemplo musical 5: melodía (saxofones), cc. 165-173



Ejemplo musical 6: melodía (clarinetes), cc. 175-180

Poco a poco, los diferentes patrones rítmicos a los que nos hemos referido y que acompañan a las variaciones melódicas anteriores van a ir desapareciendo, hasta el punto de que esta sección se diluirá en una calma sonora que muere finalmente en el compás 205. Seguidamente, el compás 206 es una cadencia libre en la que seis instrumentos –flauta, oboe, clarinete, corno inglés, fagot y saxo barítono, por ese

orden de aparición– desarrollan y adornan de forma muy virtuosa el tema principal inicial, uno detrás de otro y viajando del registro agudo al grave. Resulta muy oportuno mostrar el inicio de esta cadencia libre, pues nos permite observar la siguiente evolución del tema, ya casi completo y fusionado con el contrasujeto que se había generado en la fuga y al que nos hemos referido algunos párrafos atrás:

Cadenza - Tempo rubato ♩ = 60

Ejemplo musical 7: fragmento inicial de la cadencia libre, c. 206

Esta cadencia, que termina con el saxo barítono divagando en soledad, es un puente hacia la siguiente sección, un alegre agitado y poco predecible que comienza en el compás 207 y en el que se intercalan desarrollos tímbricos en staccato y «golpes de martillo», empleando aquí la expresión que el compositor usa para referirse al carácter que adquieren los golpes en los timbales. Se trata de un movimiento puramente rítmico, con una base preponderante en la nota mi, en el que la densidad sonora va de menos a más –un criterio constante en toda la obra, como vemos–; y cuya mayor intensidad se genera entre los compases 285 y 302. A partir de aquí, la

fuerza rítmica se relaja y la densidad disminuye, dando paso en el compás 307 a la siguiente secuencia, fuertemente contrastante con la anterior.

El propio compositor se refiere a esta nueva parte de la obra que hemos anunciado como un pasaje «casi beethoveniano», seguramente por la sonoridad que evocan sus desarrollos melódicos. La sección, que se extiende entre los compases 307 y 354, es un continuo ir y venir de un motivo melódico preponderante, acompañado de un pedal rítmico muy monótono sobre la nota mi, que se puede ejemplificar a través del siguiente fragmento musical con el que se inicia la sección:

306 **Agitato** ♩ = 132

The musical score shows measures 307 to 317. The woodwind section (Recorder, Clarinets, and Clarinet Bass) plays a melodic line in 3/8 time, marked *mp* and *(legato)*. The brass section (Trumpets and Trombones) plays a rhythmic pattern, marked *p*. The score includes various performance instructions and dynamics.

Ejemplo musical 8: melodía, cc. 307-317

Todo este desarrollo melódico conduce a la última parte de la obra, que empieza en el compás 355 con la exposición del

tema principal en la tonalidad de la menor, un tema que emerge ahora por primera vez en su forma final, completamente acabado:



Ejemplo musical 9: tema principal completo, cc. 355-362

Una vez presentado, el tema principal se irá desarrollando a lo largo de los compases finales, en los que también aparecerán materiales musicales empleados en secciones pretéritas. Después de un pasaje intermedio majestuoso y en un estilo de coral instrumental, la masa sonora –en estos momentos prácticamente completa– avanza hacia una «conclusión radiante» –utilizando las palabras del propio compositor– que termina, de forma inevitable, en un unísono sobre la nota mi presentado en siete octavas.

Llegados a este punto, podemos sintetizar nuestro análisis a través de algunos principios básicos sobre los que se fundamenta la obra: en primer lugar, llama la atención el proceso de construcción temática que se ensaya, ya que no se parte del tema en su versión completa, sino que se va creando a lo largo de la partitura mediante un proceso evolutivo que deriva del propio desarrollo melódico-rítmico y que ha quedado patente a lo largo de los ejemplos musicales que hemos ido ofreciendo. En segundo lugar, se aprecia una búsqueda continua de contrastes estéticos

y sonoros al combinar estilos del pasado –la fuga y la sonoridad de Beethoven– con estéticas modernas más actuales, como el minimalismo musical. Por último, hay una clara intención de juego textural, pero no en el sentido más tradicional de esta expresión, sino en tanto en cuanto la obra es un conjunto de masas sonoras lineales y constantes –definidas por las diferentes secciones– que fluctúan continuamente, engrosándose o estrechándose a criterio del compositor; un planteamiento estético que solamente se interrumpe en el desarrollo minimalista.

En lo que se refiere a la nota mi y a sus múltiples «sombras», no podemos dejar de mencionar que esto es solamente un pretexto y una forma de llamar la atención –erotismo y novelas homónimas aparte– en el propio título de la obra. Evidentemente todo se construye en torno al centro sonoro de la nota mi –con los pedales rítmicos, el mencionado ciclo de quintas de la fuga o la presentación del tema en la vecina tonalidad de la menor–; pero después del análisis que hemos llevado a cabo no nos es posible estar de acuerdo al cien por

cien con el criterio del compositor cuando dice que, permítasenos la reiteración de la cita, «el mi es observado desde todos sus ángulos, en todas sus funciones tonales y apariencias». Con todo, es de agradecer este cambio en la elección de pretextos e ideas generadoras, ya que últimamente la música de banda se estaba nutriendo únicamente de ideas programáticas.

Aplicaciones pedagógicas y conclusiones

Al principio de este trabajo hemos comentado la presencia continua en las bandas de música españolas de un repertorio transcrito procedente del sinfonismo orquestal y de la música escénica. En realidad, la única parte negativa de este aspecto es que no se ha combinado con otras manifestaciones musicales, bien con repertorio original para banda –que lo hubo en todas las épocas–, bien con composiciones más contemporáneas, ya en las últimas décadas del siglo xx. Sin embargo, aquella práctica a la que nos referimos es quizás el reflejo de una de las funciones educativas y de difusión musical más importantes que se han dado en nuestro país: más allá de los núcleos demográficos con más población –Madrid, Barcelona, Bilbao, etc.–, y a falta de orquestas sinfónicas, fueron las bandas de música las encargadas de dar a conocer un repertorio que de otra forma habría estado vedado a buena parte del público español. Un claro ejemplo de ello es la zarzuela y el género chico, músicas que estaban en su máximo esplendor durante el primer tercio del siglo xx en los teatros de las principales ciudades, pero que se difundieron a nivel local, despojados de la escena y la letra, a través de las transcripciones que interpre-

taban las bandas de música, tanto profesionales como *amateurs*. De esta forma, tanto los músicos como el público más humilde pudo conocer e integrar un repertorio que, en su versión original, estaba al alcance de muy pocos.

Algo similar ocurre con el repertorio contemporáneo y, en el caso que nos ocupa, con *Cincuenta sombras de mi*. En manos de un director competente esta obra está llena de posibilidades pedagógicas y didácticas, sobre todo en relación a la variedad de estilos musicales que en ella confluyen. En este sentido, los músicos –principalmente en las bandas *amateurs*, pues las profesionales cuentan ya en sus filas con profesores bien formados– podrán acercarse a planteamientos estéticos clásicos, como el estilo coral, el contrapunto fugado, o la sonoridad de Beethoven; junto a otros más modernos, como el minimalismo o el desarrollo cadencial virtuoso y libre. Por otro lado, esta potencialidad educativa es perfectamente extrapolable al público –y ahora sí, tanto al que escucha una banda *amateur* como al que asiste a los conciertos de las bandas profesionales–, un sector al que la modernidad se le debe ofrecer en su justa dosis para que la puedan integrar poco a poco en su mentalidad y gusto musical. Desde luego, para cumplir este objetivo, una obra como la que aquí nos ocupa resulta tremendamente idónea, pues la combinación estilística se lleva a cabo, como ya hemos dicho, de una forma natural y nada forzada.

El único inconveniente que encontramos radica en el orgánico de la partitura. La presencia del piano es indispensable, ya que de lo contrario la sección minimalista no funcionaría. Por lo demás, las distintas

voces se van duplicando constantemente, por lo que, mientras se mantenga equilibrado el conjunto, la ausencia de algunos instrumentos no debería ser una causa de descarte del repertorio. Somos conscientes de que lo deseable sería la interpretación de las obras tal y como el compositor las creó, y eso es incuestionable en el caso de las bandas profesionales. Sin embargo, en el ámbito *amateur* la realidad es bien distinta y la plantilla de músicos suele ser inestable, por lo que se debe buscar soluciones coherentes que permitan conocer el repertorio moderno y explorar sus posibilidades didácticas de cara a la formación de los músicos y del público.

En este sentido, esta cualidad de las bandas, en tanto que representan a dos sectores musicales muy distintos –el *amateur* y el profesional–, nos lleva a concluir que, a nivel social, qué duda cabe, estamos ante una formación con muchas posibilidades que debemos empezar a aprovechar de una manera óptima. Son muchos los compositores españoles que ya han puesto su

mirada sobre las bandas de música: nombres como José Rafael Pascual Vilaplana, Salvador Brotons, Andrés Valero Castell, Ferrer Ferrán u Óscar Navarro, entre muchos otros, han iniciado un camino de no retorno en el ámbito del repertorio bandístico de factura española.

Con todo, la gran paradoja es que nos hemos situado en el extremo opuesto: se ha pasado de no tocar repertorio original para banda (las transcripciones) a tocar únicamente música contemporánea para este tipo de agrupación, lo que implica la pérdida del conocimiento que se generaba con la práctica anterior y la negación de la propia tradición bandística española. Hay que buscar un término medio y, bajo nuestro punto de vista, deben ser los compositores, los directores y las bandas de música profesionales las encargadas de equilibrar la situación, ya que solo mediante su ejemplo se podrá caminar hacia la dignificación y normalización absoluta de una agrupación esencial en nuestro discurso historiográfico y en nuestra sociedad actual.